

# Novas aproximacións aos estudos literarios

Edición a cargo de  
BRAIS FERNÁNDEZ PRIETO  
PAULA GREGORES PEREIRA



***Festina lente***

Estudos da literatura e a cultura

2

**2025**

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



# ***Festina lente***

Estudos da literatura e a cultura

*Vol. II*

Colección dirixida por  
SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO  
DAVID LEA

## **Comité científico**

Carmen Blanco Valdés - *Universidad de Córdoba*; Francisco Javier Escobar Borrego - *Universidad de Sevilla*; David González Ramírez - *Universidad de Jaén*; Belén Molina Huete - *Universidad de Málaga*; Antonio Ramajo Caño - *Universidad de Salamanca*; Fernando Cabo Aseguinolaza - *Universidade de Santiago de Compostela*; Juan Casas Rigall - *Universidade de Santiago de Compostela*; Ana Chouciño Fernández - *Universidade de Santiago de Compostela*; Paulo Gatica Cote - *Universidade de Santiago de Compostela*; Javier Gutiérrez Carou - *Universidade de Santiago de Compostela*; Amparo de Juan Bolufer - *Universidade de Santiago de Compostela*; Laura Lojo Rodríguez - *Universidade de Santiago de Compostela*; Margarita Santos Zas - *Universidade de Santiago de Compostela*; Teresa Vilariño Picos - *Universidade de Santiago de Compostela*; Dolores Vilavedra Fernández - *Universidade de Santiago de Compostela*

## **Comité editorial**

**Comisión Académica do Programa de Doutoramento Estudos da Literatura e a Cultura Universidade de Santiago de Compostela**

María José Alonso Veloso; César Domínguez Prieto; Rosa Marta Gómez Pato; Laurence Malingret; Isabel Morán Cabanas; Soledad Pérez-Abadín Barro; Carmen Villarino Pardo

# NOVAS APROXIMACIÓNS AOS ESTUDOS LITERARIOS

Edición a cargo de  
BRAIS FERNÁNDEZ PRIETO  
PAULA GREGORES PEREIRA

2025

Universidade de Santiago de Compostela



Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl>

As tarefas de edición desta obra contaron co financiamento do Grupo de Referencia Competitiva CALDERÓN (GI-1377) da Universidade de Santiago de Compostela, que conta coa financiación do Plan Galego IDT da Xunta de Galicia durante o período 2023-2026, ref. ED431C 2023/06; do Grupo de Referencia Competitiva Teoría da Literatura e Literatura Comparada TLLC (GI-1371) da Universidade de Santiago de Compostela que conta coa financiación da Xunta de Galicia durante o período 2022-2025, referencia ED431C 2022/22 e do Grupo de Investigación O século de Quevedo: prosa e poesía lírica (GI-1373) da USC, sufragado pola Xunta de Galicia como Grupo con Potencial de Crecemento, referencia ED431B 2021/005.



© Universidade de Santiago de Compostela, 2025

**Maquetación**  
Tania Sanmartín

**Edita**  
Edicións USC  
Campus Vida  
15782 Santiago de compostela  
<https://www.usc.gal/publicacions>

**DOI** <https://dx.doi.org/10.15304/9788410142701>

## **NOTA DOS DIRECTORES DA COLECCIÓN**

Os artigos recollidos neste volume foron sometidos a un rigoroso proceso de selección interna, por parte dos seus editores, e externa, por pares cegos, coas revisións pertinentes baseadas nos informes. O resultado final contou co visto e praxe da Comisión Académica do Programa de Doutoramento de Estudos da Literatura e a Cultura, que emitiu ditame previo á decisión da Comisión de Redacción Académica da Universidade de Santiago de Compostela.

Os autores foron informados dos resultados da avaliación nas súas diferentes fases e adaptaron o seu traballo ás indicacións dos informes.

Para garantir a imparcialidade da publicación, mantívose o anonimato de todos os participantes no proceso de avaliación.



## Agradecementos

As editoras do volume queremos aproveitar esta oportunidade para agradecer o respaldo e axuda do *Programa de Doutoramento en Estudos da Literatura e a Cultura*, da Universidade de Santiago de Compostela, especialmente a Soledad Pérez-Abadín Barro, quen, un ano máis, nos guiou dentro da complexidade que supón a edición dun volume destas características; á Comisión Académica do Programa de Doutoramento, por emitir o informe favorable para a publicación; á Fundación Pública Camilo José Cela, con cuxos membros estamos en débeda polo traballo realizado, e á Escola de Doutoramento Internacional da Universidade de Santiago de Compostela.

Estendemos tamén os nosos agradecementos ás expertas que avaliaron as aportacións do presente volume, ás profesoras que as apoian e, por suposto, ás súas autoras, cuxos estudos aumentaron, sen dúbida ningunha, a calidade desta compilación. De igual maneira, a tódolos Grupos de Investigación da Facultade de Filoloxía que nos axudaron tanto nesta publicación como na organización das *III Xornadas Internacionais de Iniciación á Investigación en Estudos da Literatura*, en especial ao Grupo Calderón, o Grupo Quevedo e o Grupo de Teoría da Literatura e Literatura Comparada por financiar o presente libro.

Finalmente, queremos expresar a nosa gratitude aos demais membros do Comité Organizador —Ana Bustelo Vega, David Lea, Lourdes Regueiro Fernández e Carla Vilariño Viaño— xa que, sen o seu traballo, esta publicación non sería posible.

### **As editoras**

BRAIS FERNÁNDEZ PRIETO

PAULA GREGORES PEREIRA





## ÍNDICE

- 11      **Introducción**  
BRAIS FERNÁNDEZ PRIETO – PAULA GREGORES PEREIRA

### LITERATURA E ESPAZO

- 19      **As sete portas á traxedia: a invención de Tebas como anti-Atenas no teatro clásico**  
ALBA RODRÍGUEZ CID
- 33      **La retórica de la guía de viajes en *El señor de Bembibre***  
BRAIS FERNÁNDEZ PRIETO
- 45      **Campos lejanos: Utopías pastoriles finiseculares en Reino Unido**  
FERNANDO APOLINAR-RODRÍGUEZ
- 59      **As coordenadas do monstro: conxunción de monstruosidade e espazo a través de «Autovía», de Paco Martín**  
IAGO CASAS NEO

### ESTUDOS HISTÓRICO-FILOLÓXICOS

- 75      **Risa y llanto femeninos en los sonetos amorosos de Góngora y Quevedo**  
LAURA CASTRO ÁLVAREZ
- 87      **Un comediógrafo olvidado: los dramas de inspiración española de Sottogisnio Manasta (Tomaso Santagostini)**  
ENMA RODRÍGUEZ MAYÁN
- 101      **José Ángel Valente en *Papeles de Son Armadans* y *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia* a través de su epistolario con Camilo José Cela**  
LAURA PAZ FENTANES

## TRADICIÓN CLÁSICA NO MUNDO CONTEMPORÁNEO

- 115 **The Greatest Ruler: Livia Drusilla in Robert Graves' *I, Claudius* (1934)**  
CHRISTOS ARGYROPOULOS
- 131 **La reinterpretación en clave femenina del mito griego en la actual novela anglosajona a través de *Stoneblind*, Natalie Haynes. Contexto histórico-cultural**  
AITANA ARGIBAY ARES

## CRÍTICA LITERARIA

- 155 ***Triunve y leit*: supervivencia diacrónica de estos conceptos a partir de dos poemas de Walther von der Vogelweide y Julia Engelmann**  
CASANDRA ARTACHO RODRÍGUEZ
- 171 **Hacia una lectura de la *Vita Constantini* de Eusebio de Cesarea según el concepto de figura de Erich Auerbach**  
ANTONI NIEVA

## LITERATURA, TEATRO, CINEMA E SOCIEDADE

- 187 **(Counter)narratives of Memory and Resilience: Unearthing Identity in the United States and Canada**  
CELIA CORES ANTEPAZO
- 203 **A recuperación do feito trágico no teatro contemporáneo: o sublime e a catarse en *4.48 Psychosis***  
CARLA VILARIÑO VIAÑO
- 217 **La adaptación de lo «real» en *Blonde*. De la estética del [cine] documental al *biopic***  
DAVID LEA

## CULTURA E SOCIEDADE

- 231 **Vestir el alma: el dandismo y Eugeni d'Ors**  
XAVIER SIRÉS
- 245 **A actividade do lector. Os «espazos de indeterminación» de Iser e a comunicación indirecta de Kierkegaard en diálogo.**  
BEATRIZ ALONSO CAL

- 259 **A pesquisa etnográfica na escola: um olhar para a leitura no Ensino Médio no Rio Grande do Sul - Brasil**

JÉSSICA DALANE LEVANDOVSKI THEWES

- 277 **Autoras/-es**



## Introdución

BRAIS FERNÁNDEZ PRIETO — PAULA GREGORES PEREIRA

*Universidade de Santiago de Compostela*

Por terceiro ano consecutivo, dende o programa de doutoramento en Estudos da Literatura e a Cultura da Universidade de Santiago de Compostela, procedemos á publicación dun volume que recolle as investigacións de varios dos seus membros, así como contribucións de compañeiras e compañeiros doutras universidades. Esta compilación reflicte o estado actual das investigacións no eido das Artes e as Humanidades, e marca un paso importante cara á finalización das nosas teses de doutoramento. Guiados polo mesmo espírito que para a organización das III Xornadas Internacionais de Iniciación á Investigación en Estudos da Literatura (2024), nestas páxinas móstranse investigacións orixinais que teñen a vontade de facer fronte ás problemáticas que os estudos literarios e culturais afrontan na actualidade.

*Novas aproximacións aos estudos literarios* constitúe a segunda publicación da colección «Festina Lente. Estudos da Literatura e a Cultura», integrada no Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela e dirixida por Soledad Pérez-Abadín Barro e David Lea. O seu primeiro volume *FOLIA. Futuro e oportunidade literarias na investigación académica*, publicado no ano 2024, deu inicio formal á colección. Nesta historia non debe obviarse *Dende o futuro da investigación literaria: liñas, métodos e propostas* (2023), que marcou o primeiro fito no proceso de consolidación do noso obxectivo: reflectir, a través de publicacións co rigor científico axeitado, as investigacións dos membros do noso programa de doutoramento, nutridas coas achegas de investigadoras noveis do ámbito nacional e internacional.

Deste xeito, buscamos seguir o principio reitor da colección, enunciado pola profesora Pérez-Abadín na introdución a do anterior volume: «reflejar

el trabajo filológico y crítico, marcado por un ritmo constante, reacio a la precipitación, y unos resultados rigurosos y duraderos en el tiempo». En consonancia, a edición dos traballos buscou fuxir dos ritmos, cada vez máis voraces, dun ecosistema científico no que os primeiros pasos pódense ver acelerados polo número de publicacións ou o seu impacto.

Este segundo volume continúa co noso compromiso de fomentar unha reflexión académica plural, na que se mantén a diversidade de voces que caracteriza este proxecto. Con dezasete contribucións de autores e autoras de diversas universidades, tanto españolas como estranxeiras, explóranse as interseccións entre a literatura, a cultura e a sociedade desde distintas perspectivas. As achegas abarcan temas de filoloxía, literatura, teatro e cinema, e reflexionan sobre as complexas relacións entre estes campos e a súa influencia nas dinámicas sociais.

En «espazo e literatura» propóñense diversas aportacións que amosan como o espazo na literatura transcende a súa condición de mero escenario para converterse nun elemento esencial na configuración das narrativas, na construción simbólica do mundo e na articulación de discursos ideolóxicos. A relación entre literatura e espazo pode manifestarse de múltiples maneiras: desde a idealización dun territorio fronte ao avance da modernidade ata a exploración de espazos liminais que desafían as fronteiras do real e do monstruoso. Examínanse así diferentes formas de espacialidade na literatura, atendendo tanto á súa función narrativa como ao seu valor ideolóxico. Alba Rodríguez Cid analiza a cidade tebana como un espazo literario recorrente nos ciclos épicos arcaicos e no teatro clásico, destacando o seu carácter de heterotopía e a súa concepción como «anti-Atenas». A través desta perspectiva, estúdanse as dinámicas simbólicas que fan de Tebas un territorio onde a traxedia e a política ateniense proxectan as súas propias inquietudes e conflitos. Pola súa banda, Brais Fernández Prieto aborda a construción do espazo en *El señor de Bemibre*, explorando, a través da retórica da guía de viaxes, como a narración non só recrea unha xeografía local senón que a reintroduce nun discurso máis amplo que se relaciona coa construción nacional do século XIX. Neste período inscríbese tamén o artigo de Fernando Apolinar-Rodríguez, quen analiza as utopías pastorís xurdidas como resposta á Revolución Industrial, creando espazos literarios que operan como reacción contra a destrución provocada pola modernización. Finalmente, situados na contemporaneidade, Iago Casas Neo afonda no concepto de liminalidade espacial nas ficcións fantásticas de terror, atendendo ao caso de *Autovía*, de

Paco Martín, onde o espazo pasa a ocupar unha posición central na construción do relato. Os estudos aquí presentados ofrecen, en definitiva, diferentes perspectivas sobre a representación do espazo na literatura, subliñando a súa función non só como elemento narrativo, senón tamén como ferramenta ideolóxica e simbólica.

Na sección que se deu en denominar «estudos histórico-filolóxicos» recóllense contribucións que buscan afondar en cuestións que van dende a tradición literaria do Século de Ouro ata a crítica contemporánea, pasando pola Italia do século XVII. Así, Laura Castro Álvarez analiza detalladamente o papel da expresión emocional feminina nos sonetos amorosos de Góngora e Quevedo, ofrecendo unha perspectiva innovadora e necesaria na análise dun corpus concreto destes dous grandes autores españois. Enma Rodríguez Mayán, pola súa banda, dirixe o seu ollar á dramaturxia italiana para rescatar do esquecemento a figura do comediógrafo milanés Tomaso Santagostini, estreitamente vinculado á corte virreinal e á reescritura de textos teatrais españois. Deste xeito, senta as bases que abrirán as portas a un estudo riguroso sobre a súa verdadeira contribución ao teatro da súa época. Dando un salto no tempo e no espazo, Laura Paz Fentanes céntrase na figura de José Ángel Valente. A través da súa correspondencia con Camilo José Cela ao eido de varias revistas, ponse de manifesto a riqueza do seu diálogo intelectual e literario, permitindo tamén reconstruír o contexto creativo de algunhas das contribucións do poeta ourensán.

Nun terceiro bloque abórdase como a tradición clásica continúa sendo un referente esencial na literatura contemporánea, pero a súa recepción e reinterpretación están marcadas polas novas coordenadas cada época. A través da ficción, autores e autoras volven sobre figuras e mitos da Antigüidade para ofrecer novas lecturas que dialogan co contexto no que son producidas, xa sexa para establecer paralelismos históricos ou para dar voz a personaxes antes silenciados. Baixo a epígrafe «Tradición clásica no mundo contemporáneo» preséntanse dúas aproximacións á reescritura da tradición clásica na narrativa contemporánea. Por unha banda, Christos Argyropoulos analiza a representación de Livia Drusila en *I, Claudius* (1934), de Robert Graves, unha novela que reinterpreta as fontes historiográficas e biográficas sobre a emperatriz para construír unha figura intrigante, cuxa caracterización alude aos fenómenos históricos do período de entreguerras en Europa. Por outra, Aitana Argibay Ares explora a recente proliferación de novelas que revisitan o mito grego desde unha perspectiva feminina e feminista, destacando obras

como *The Penelopiad* (2005) de Margaret Atwood ou *Stone Blind* (2022) de Natalie Haynes. Estas relecturas non só reivindicán a axencia dos personaxes femininos, senón que tamén introducen cuestións ausentes na tradición clásica, como as relacións homosexuais, de maneira que propoñen o cuestionar os discursos dominantes na transmisión do mito. Así, ámbolos dous estudos exemplifican como a tradición clásica se reinsire no mundo contemporáneo, adaptándose a novos códigos e necesidades narrativas sen perder a súa relevancia como instrumento para reflexionar sobre o presente.

Na sección «crítica literaria» partimos de como a análise literaria nos permite comprender como os textos dialogan co seu contexto histórico e cultural, pero tamén como certas estruturas, motivos e recursos narrativos poden sobrevivir ao longo do tempo, adoptando novas formas e significados. Neste capítulo, preséntanse dúas aproximacións críticas que exploran a relación entre a literatura e os seus mecanismos de construción do sentido. Por unha banda, Antoni Nivea examina a *Vita Constantini* de Eusebio de Cesarea dende o concepto de prefiguración, de Erich Auerbach. Este recurso literario, que conecta o pasado co presente a través dun plan divino, xoga un papel fundamental na obra de Eusebio ao contribuír á lexitimación do cristianismo como relixión oficial do mundo occidental. A análise permite entender como a literatura pode servir como ferramenta de interpretación e reconfiguración da historia. Por outra banda, Casandra Artacho Rodríguez estuda a continuidade dos conceptos de *triuwe* (fidelidade) e *leit* (sufrimento) na tradición literaria alemá, dende a poesía medieval de Walther von der Vogelweide ata a lírica contemporánea de Julia Engelmann. A través da comparación entre os poemas *Mir tuot einer slahte wille* e *Mein Herz*, ponse de manifesto como estas emocións, codificadas segundo os valores da súa época, seguen sendo elementos centrais na expresión da experiencia humana, adaptándose aos cambios culturais e estéticos ao longo dos séculos. Así, este capítulo ilustra o valor da crítica literaria non só para desentrañar as estratexias que configuran un texto, senón tamén para comprender as súas conexións históricas e o seu impacto na evolución das ideas e das emocións ao longo do tempo.

Baixo a denominación «literatura, teatro, cinema e sociedade» recóllense unha serie de contribucións que se centran na análise da memoria, da identidade e da representación cultural en diversas manifestacións artísticas, pasando por diversas culturas mundiais. Deste modo, Celia Cores Antepazo detense nas narrativas da memoria e da resiliencia en Estados Unidos e Canadá a través dunha aproximación comparativa baseada no concepto de



*counterstorytelling*, que lle permite analizar a representación da resiliencia e o seu impacto na construción da memoria colectiva, con particular atención ás voces historicamente marxizadas. Ademais, Carla Vilariño Viaño examina a recuperación do feito trágico no teatro contemporáneo a partir da obra de Sarah Kane chegando a interesantes conclusións que exploran as posibilidades expresivas do teatro no século XXI. Péchase esta sección cunha interesante aportación de David Lea que reflexiona sobre a transposición do real no cinema a través do estudo da evolución do documental cinematográfico e da súa relación co *biopic* no cinema contemporáneo, reflexión que tomará como punto de partida o filme *Blonde*.

No bloque «Cultura e sociedade» procedeuse a unificar estudos que ofrecen aproximacións a distintas problemáticas filosóficas, estéticas e pedagóxicas dende una perspectiva crítica. Así, Xavier Sirés estuda o concepto de dandismo segundo Eugeni D'Ors, explorando a súa concepción de elegancia non só como un aspecto externo, senón como unha auténtica categoría estética para poñer de manifesto a importancia do estilo e da actitude na construción da identidade individual e cultural. Pola súa parte, Beatriz Alonso Cal propón establecer un diálogo entre a teoría de recepción de Iser e a comunicación indirecta de Kieckegard para reconsiderar o papel do lector na construción do significado literario e subliñando a necesidade dunha lectura activa que complementa e transforma a obra literaria. Conclúese este volume coa contribución de Jéssica Daiane Levandovski Thewes, que presenta unha investigación etnográfica que examina a relación dos adolescentes coa lectura no contexto do ensino medio do Brasil que pon de relevo os desafíos que os docentes enfrontan na promoción do hábito lector e na incorporación da literatura como ferramenta pedagóxica.

Complétase así este volume no que atopan un lugar de encontro moi diversas perspectivas de estudo que evidencia a complexidade e a transversalidade da literatura como campo de análise. Desde a exploración do espazo como elemento narrativo e simbólico ata a revisión da tradición clásica na contemporaneidade, pasando polo exame da crítica literaria, do teatro, do cinema e da súa relación coa sociedade, cada contribución amosa a capacidade da literatura para interrogar, reinterpretar e transformar a realidade. Ao longo das distintas seccións, ponse de manifesto como os textos literarios non son entidades illadas, senón que dialogan co seu contexto histórico, político e cultural, incidindo na construción da memoria, da identidade e do pensamento crítico. Así mesmo, reflíctese a importancia da intertextualidade e da

recepción das obras, evidenciando como a literatura é un proceso dinámico que se nutre da súa propia tradición e das novas interpretacións que xorden co paso do tempo.

# LITERATURA E ESPAZO



# As sete portas á traxedia: a invención de Tebas como anti-Atenas no teatro clásico

ALBA RODRÍGUEZ CID  
*Universidade de Santiago de Compostela*

Data de envío 31/05/2024

Data de aceptación 30/01/2025

**Resumo:** A cidade tebana, como un dos espazos predilectos dos ciclos épicos arcaicos e do teatro clásico, erixiuse na literatura grega como o fogar do tráxico por excelencia. Mais a súa desgraza endémica e a imposibilidade da súa expiación funcionaron para o discurso ateniense como un lugar-outro no que proxectar as súas propias preocupacións e conflitos morais, políticos e individuais. Así, ao que a autora Froma Zeitlin denomina como anti-Atenas pode aplicárselle un concepto tan elocuente como paradoxico, principal para entender o espazo discursivo posmoderno: o de heterotopía. A aplicación desta noción será abordada a partir da análise do corpus espectacular clásico que localiza a súa acción en Tebas, coa fin de entender tanto o peso deste espazo na literatura como a súa utilidade ideolóxica e simbólica dentro do aparato democrático do Imperio Ateniense.

**Palabras chave:** traxedia, espazo dramático, heterotopía, materia tebana

**Abstract:** *The Theban city, as one of the favored settings of archaic epic cycles and classical theatre, emerged in Greek literature as the home of tragedy par excellence. However, its endemic misfortune and the impossibility of its expiation functioned for Athenian discourse as a place-another onto which moral, political, and individual concerns could be projected. Thus, we can apply an eloquent and paradoxical concept to what Froma Zeitlin calls anti-Athens, the main one for understanding the postmodern discursive space: that of heterotopia. This notion will be explored through an analysis of the classical dramatic corpus set in Thebes, aiming to understand both the weight of this space in literature and its ideological and symbolic function within the democratic apparatus of the Athenian Empire.*

**Keywords:** *tragedy, dramatic space, heterotopia, Theban material*

O ciclo tebano arcaico supuxo para os traxediógrafos clásicos un lugar incansable de temas a problematizar e dramatizar nos seus certames teatrais na honra do deus Dioniso. Mais nesta retorcida fascinación por localizar a desgraza en Tebas, a das sete portas, a literatura grega construíu un *topos* que resulta especialmente elocuente á hora de entender as preocupacións políticas da Atenas de Pericles, o seu concepto da Outredade ou as súas reflexións respecto de asuntos como a xustiza, a familia ou o poder.

Así, para autoras como Froma Zeitlin, a patria dos cadmeos funciona sempre como modelo negativo da cidade ateniense, chegando a poder ser denominada como *anti-Atenas* e constituíndose no espazo trágico por excelencia. É Tebas, entón, un espello distorsionado colocado fronte ao público do teatro para instruír ao espectador heleno respecto de como non debe funcionar unha *polis*, así como para desatar un proceso de catarse mediante o cal a comunidade poida purificar os seus medos e inseguridades políticas.

Se ben a tese da autora estadounidense foi obxecto de numerosas críticas e matizacións dende a súa formulación no 1992 e esta cuestión, nun sentido xeral, foi abordada dende múltiples puntos de vista e disciplinas ao longo da traxectoria histórica dos estudos clásicos<sup>1</sup>, as investigacións a este respecto víronse considerablemente enriquecidas coa popularización de conceptos xurdidos no contexto do que comunmente denominamos *xiro espacial*. Así, nos últimos anos incrementouse o número de análises que tratan de ler a autores antigos a partir destes preceptos teóricos. Este proceso conta cun amplo sílabo de autores cuxas achegas aos seus respectivos campos resultaron de notable utilidade para a análise da literatura e da cultura dende un punto de vista espacial. Un exemplo preclaro e especialmente produtivo desta lista-xe sería o de Michel Foucault.

O autor francés non chega a elaborar ningún traballo sistemático e extenso que teña o asunto do espazo como tema central, mais é un elemento que o acompaña ao longo da súa traxectoria, como un dos principais obxectos da *episteme* do século xx. Un dos conceptos máis frutíferos que elabora neste ámbito é o de *heterotopía*, sobre o cal se volverá en profundidade nesta análise para determinar en que medida é aplicable a produtos culturais moi lonxe da modernidade para a cal parece estar pensado, como é o caso da cidade tebana.

---

<sup>1</sup> O método máis habitual de aproximación a tales cuestións e cun protagonismo innegable no século pasado é o da semiótica teatral, que considera o espazo como categoría ampla un dos signos esenciais do fenómeno teatral, sen o cal a obra dramática non pode atopar o seu modo performático e concreto de existir (Übersfeld, 1989: 108).

## 1. O CICLO TEBANO E A TRAXEDIA GREGA

Para comezar, cómpre realizar unha breve aproximación a aquilo que precede á posta en escena da materia tebana, a fonte principal para esta análise. Así, aqueles textos da épica arcaica, tan relevantes como os atribuídos a Homero ou a Hesíodo, constitúen o material mítico que configura e impregna de xeito máis ou menos escuro as obras de Esquilo, Sófocles e Eurípides de maneiras diversas, ata o punto de poder xeneralizar que a complexa dialéctica entre pasado e presente posta en escena na traxedia pasa tamén por colocar a acción sempre nun pasado mítico ou remoto (Goldhill, 2023: 180)<sup>2</sup>.

Propios, polo tanto, da época arcaica da cultura helena, os Ciclos épicos constitúen unha tradición mítica ineludible para traballar coa meirande parte dos textos clásicos e helenísticos. Un dos conxuntos que forman parte desta categoría é o que coñecemos como Ciclo Tebano, materia cuxas pegadas poden rexistrarse xa nos autores arcaicos mencionados, mais que só conservamos de xeito indirecto e fragmentario<sup>3</sup>. As composicións que a conformaban sumarían na súa orixe máis de 20,000 versos e cada unha poría o foco nunha xeración diferente da linaxe dos labdácidas.

Por unha banda, a *Edipodea* é considerada o poema que abre o conxunto e un dos máis escuros da serie, polo que, alén da certeza de que eran Edipo e a súa historia os elementos centrais do relato, non é moito o que con seguridade absoluta se pode afirmar acerca dos eventos específicos narrados nel. O que é seguro é a exposición do seu nacemento e o abandono no monte Citerón, así como os sucesos básicos presentados en *Edipo Rei*; porén, a súa historia despois da desgraza parece xa un terreo unicamente de conxecturas (Cingano, 2015a: 213-218). Por outro lado, a *Tebaida* centraríase nas tensións polo poder entre Eteocles e Polinicies e na consecuenta guerra fratricida famosa pola dramatización de Esquilo en *Os Sete contra Tebas*, mentres que os *Epigonoí* parecen facer referencia á segunda expedición contra esta cidade dez anos despois. Respecto da primeira do par, Torres-Guerra alude á posible (aínda que xa desestimada) autoría homérica da composición, formulada presuntamente por Calino, segundo o testemuño de Pausanias no s. II d. C., teoría que implica a seguranza por parte da crítica da antigüidade e fama da composición (Torres-Guerra, 2015: 228) e que puido influír tamén

<sup>2</sup> Para afondar na cuestión da relación entre épica e traxedia e, sobre todo, na influencia da primeira e das súas características formais xenéricas no nacemento da segunda, véxase Wiese (2004, 6: 39-47).

<sup>3</sup> Para este tema, véxase West (2003: 4-11).

na atribución dos *Epigonoí* ao autor (Cingano, 2015b: 244). Finalmente, a *Alcmeonida* fecha a serie non sen debate por parte das investigadoras: se ben toma como protagonista a Alcmeón, unha figura máis que relevante da materia tebana, algunhas aseguran que este poema é equivalente ao anterior que se mencionou, funcionando só como un título alternativo ou como unha sección específica do mesmo. Con todo, outras características como a súa aparente complexidade estrutural parecen apuntar a que se trata dunha composición independente que narra a expedición contra Tebas, o asasinato da nai de Alcmeón executado polo mesmo e o seu errar por territorio heleno (Debiasi, 2015: 261).

Mais a traxectoria e transmisión dos relatos presentados é moito máis complexa. Todas estas fontes, á súa vez, fan referencia a historias que xa formaban parte dunha materia mítica que era, ademais, inestable e variable por definición. Polo tanto, diversas versións dos mitos existían simultaneamente e seguirían existindo para cando os traxediógrafos os levasen ao teatro. É probable mesmo que sexa esta multiplicidade xerárquica de relatos a que conquiste aos autores para ignorar feitos, incluír algúns e retorcer outros, e encaixalos así nunha mensaxe xeral que funcionase nunha Atenas xa Clásica. Con todo, o estudo das cuestións relativas á transmisión textual e á tradición oral mítica precedente parece en boa medida desatendido pola crítica contemporánea, o cal contrasta enormemente coa tendencia xeral dos estudos literarios (Goldhill, 2023: 181).

Así, de igual xeito que os acontecementos e personaxes da Guerra de Troia foron explotados de xeito destacable polos tráxicos atenienses, se os acontecementos do Ciclo Tebano son coñecidos ou intuídos hoxe alén do fragmentario é a través das obras de época clásica que volveron sobre a cidade dos cadmeos e a súa desgraza endémica: calculamos dos tres autores do xénero unha cantidade considerable de material dramático a este respecto, do cal conservamos de xeito completo tres obras de Sófocles (*Edipo Rei*, *Edipo en Colono* e *Antígona*), unha de Esquilo (*Os Sete contra Tebas*) e dúas de Eurípides (*Fenicias* e *Suplicantes*)<sup>4</sup>.

Por outra banda, tamén é importante entender o momento no que emerxen estas disposicións teatrais e o seu contexto de representación, cunha

---

<sup>4</sup> Téñense en conta aquí aquelas máis vencelladas a Tebas como fogar de Edipo e da súa desafortunada linaxe. Con todo, tamén son relevantes para este traballo outras dúas que non teñen unha correlación tan directa con estes sucesos, mais que tamén colocan a esta cidade como fogar por excelencia do tráxico: *Bacantes* e *Heracles*, ambas de Eurípides.



consciencia de que o que se denomina *espazo extraliterario* xoga un papel esencial para entender as composicións. Ao falarmos así de obras xurdidas no que informalmente se dá en chamar *Século de Ouro* ateniense, resulta inevitable mencionar que a Atenas de Pericles se converteu, no século v a. C., no epicentro político e artístico do mundo heleno. Este posicionamento pode ser atribuído a unha serie de sucesos históricos que supuxeron o seu alzamento como capital dunha estrutura política e económica que se coñece como Imperio Ateniense. Como consecuencia, «Athens was not just a laboratory for the arts, but also for ideas about human life, society and the gods» (Hose, 2016: 330), o cal tivo un correlato notable na súa reformulación dos festivais relixiosos e das prácticas culturais inseridas nos mesmos.

Xa se anticipa con isto o sentido político do fenómeno tráxico ateniense. Este aspecto está amplamente estudado e ten un vínculo estreito cos mitos de autoctonía e relatos derivados, sobre os que se volverá máis adiante para entender a súa utilización como formas de autodefinición e como xustificación de hexemonía político-ideolóxica por parte do aparato cultural ateniense. Deste xeito, os festivais relixiosos dependían enormemente da estrutura institucional da cidade e estaban orientados a satisfacer as expectativas do público e a expoñer as tensións e mudanzas que trouxera consigo o réxime democrático. En consecuencia, todas as celebracións que conformaban o Festival das Grandes Dionisiacas, o contexto de produción teatral por excelencia da Grecia Clásica, respondían en boa medida a isto mesmo: á exaltación da comunidade ateniense e a posta en escena de discursos e ideas producidas dentro da mesma, para consolidar a súa autopercepción e explicar a súa relación co Outro.

## 2. TEBAS COMO ANTI-ATENAS

Poñendo o foco agora xa no espazo dramático tebano, cómpre aclarar que a cidade de Tebas existiu como lugar real, xeográfica e politicamente, cunha notable importancia histórica dentro do contexto heleno. Aínda que se podería abordar a cuestión da relación entre a amentada cidade e Atenas en termos factuais, o correlato que atopamos na literatura e como esta constrúe espazos resulta moi elocuente. Mais non se debe tratar a literatura grega sen matizacións, xa que neste caso entra en xogo dunha maneira moi relevante o suxeito colectivo que produce e para quen se producen tales discursos; á hora

de falar dos tráxicos debe entenderse que se está a ter en conta unha realidade cultural, como xa se anticipou, paradigmaticamente ateniense.

Pártese da base, polo tanto, de que a traxedia como xénero institucionalizado en Atenas constrúe ou produce o espazo tebano impoñéndolle os seus paradigmas conceptuais acerca da Outredade e da súa propia realidade. Unha das teóricas máis referenciadas a este respecto é precisamente a estadounidense Froma Zeitlin, quen dá pé a esta análise denominando a recorrencia case formular a Tebas como *commonplace*:

We look at Thebes as a topos in both senses of the word: as a designated place, a geographical locale, and figuratively, as a recurrent concept or formula, or what we call a 'commonplace'. That is, through the specific myths associated with Thebes on the Athenian stage, certain clusters of ideas, themes, and problems recur which can be identified as proper to Thebes – or rather to Athenian's tragedy's representation of Thebes as a *mise-en-scène* (Zeitlin, 1992: 131).

Desta maneira, o fenómeno teatral inventa un espazo imaxinario en constante contraposición ao espazo que contextualiza como propio para unha fin ideolóxica; «Athenian theater [...] portrays a city onstage that is meant to be dramatically *other* than itself. Thebes [...] provides the negative model to Athens' manifest image of itself» (1992: 131).

Como consecuencia, a imposibilidade de expiación que Tebas presenta nos relatos é pragmática. Condenada a repetir continuamente o seu pasado, non hai cambio ou reconciliación posible, senón que o decorrer da súa historia se produce sempre de maneira circular, como a muralla que a illa (1992: 153). Para Zeitlin, que analiza con atención varios casos no corpus, a figura de Edipo funciona como personificación das características tráxicas da súa propia patria, motivo polo cal marca un punto importante e radical na saga dos labdácidas e na configuración discursiva de tódolos elementos que os rodean: como a súa identidade confusa<sup>5</sup>, Tebas é o lugar no que toda relación de identificación-diferenza se fai problemática (1992: 134). Esta é a condena que herda a descendencia de Edipo e que parece configurativa da cidade: do mesmo xeito que Polinices é, a un tempo, amigo e inimigo da cidade, Antígona continúa o legado da non-definición complexizando a relación entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Que se materializa na súa ocupación constante de lugares de liminalidade que negan a súa identificación fixa e canónica: en Tebas, non é forasteiro nin paisano e, dentro da súa familia, complica a orde natural das relacións xenealóxicas sendo o esposo da súa propia nai e, polo tanto, o irmán das súas fillas.

<sup>6</sup> Isto faise explícito en varios puntos da obra de Sófocles, entre os cales destacan os versos seguintes: «ἰὼ δύστανος, βροτοῖς οὕτε νεκροῖς κυροῦσα / μέτοικος οὐ ζῶσιν, οὐ θανοῦσιν» (S. Ant.

Como xa se anticipou, se ben a tese de Zeitlin é debatida e matizada con relativa asiduidade, esta entra dentro dunha marcada tendencia contemporánea que analiza o obxecto literario antigo tendo moi en conta os axentes culturais que interferiron na súa produción e nos discursos que manifesta. Así, parece seguro e pertinente pensar que a traxedia e, en extensión, o aparato cultural da democracia ateniense xogaron un papel importante na cohesión identitaria da comunidade e na xustificación da súa superioridade dentro do mundo heleno. Un dos mecanismos que contribuíron a esta fin é, precisamente, a creación de espazos imaxinarios, chámense estes Tebas ou chámense Atenas.

Un dos casos analizados no capítulo da autora en *Nothing to do with Dionysos: Athenian Drama in its social context* é o relativo aos mitos de autoctonía, asunto que ocupou tamén a outras investigadoras e no que parece facerse claro e evidente o peso da cuestión ideolóxico-identitaria na elaboración de mitos na Antigüidade Grega. Estes, en termos xerais, xustifican o asentamento e dominio dunha comunidade nun espazo concreto mediante relatos sobre o nacemento a partires da propia terra de reis míticos.

Dende o punto de vista de Rosivach, o mito de Erecteo (o relato fundacional e de autoctonía ateniense) non sufriu ese proceso de resignificación patriótica ata o século v a. C., moito despois da súa orixe. O que isto supón, polo tanto, é que tras esa formulación simbólica non hai unha expresión de crenzas socio-relixiosas, senón que é o vehículo para a expresión de ideas políticas e ideolóxicas moi ligadas ao aparato democrático ateniense e á súa situación de centralidade no mundo heleno (Rosivach, 1987, 37: 301).

Este tipo de relato tamén funciona para o caso tebano, mediante o nacemento dos Espartos directamente a partires da terra<sup>7</sup>, dos cales descenden as principais familias tebanas xunto co fundador heroico, Cadmo. Mais este é precisamente o condemnatorio punto de partida das traxedias tebanas, xa que é mesmo dende o seu momento fundacional que Tebas está destinada ás guerras fratricidas, ó antinatural e á desgraza. Así, pode interpretarse un modelo de autoctonía esencialmente oposto ao que o pobo ateniense produce para si mesmo, xa que ambos están mediados por intereses radicalmente diferentes.

---

850-851). En tradución: «Ai, miserable! Non estou entre os mortais nin entre os defuntos. / Son unha forasteira; nin cos vivos, nin cos mortos».

<sup>7</sup> En grego, o termo Σπαρτοί co que se refiren aos varóns guerreiros dos que se está a falar, significa de maneira literal *homes sementados*.

O marcado contraste garda, a súa vez, unha relación moi estreita co pasado máis ou menos glorioso que caracterizou ás devanditas *polis*. Para o caso ateniense parece reveladora a caracterización realizada por Tucídides do seu pasado: como parafrasea Marcel Detienne (2003, 10: 37), «a stone without a past, a land good for fugitives and exiles». Por outra banda, a cidade tebana gozaba de relativa fama xa no século VIII a. C., á altura de Troia e cun importante ciclo épico vinculado ás súas sete portas, así como cunha marcada presenza divina, tal e como testemuñan himnos e xacementos arqueolóxicos.

Así, a adulteración dos mitos de autoctonía parece funcionar dun xeito moi semellante ao que expón Zeitlin no volume de 1992 para o caso da invención de Tebas na traxedia ateniense. Ambos procesos culturais serven á comunidade que os produce como método de afirmación patriótica e de cohesión comunitaria, ben por identificación, ben por contraste:

If, as Pericles famously states (Thuc. 2.41), the Athenians saw themselves as a school for all of Greece by their example, and if they saw Sparta as their main competitor as schoolmaster of Greece, it can be said that the Athenians saw Thebes as their worst student, failing in ways that are regularly contrasted with Athenian success (Nimis, 2017, 25: 152).

### 3. A TEBAS TRÁXICA E O SEU CARÁCTER HETEROTÓPICO

Mais para entender este caso dende unha óptica contemporánea, a aplicación de conceptos como os formulados por Michel Foucault parece especialmente reveladora. Cómpre introducir, polo tanto, a propia noción de heterotopía foucaultiana, tendo en consideración a complexidade do asunto, que escapa ao que se pode ilustrar no presente exercicio, e a rede de relacións que garda con outros paradigmas teóricos.

Así, onde máis claramente explora Foucault este concepto é no artigo do ano 1967, *Des espaces autres*, que ten o seu xerme nunha conferencia radiofónica para a cadea France-Culture chamada *Utopies et hétérotopies* (1966), aínda que xa empregara o termo en obras como *Les Mots et les choses* (1966). Se ben a intención desta análise non é avaliar a disonancia entre as descrições que fai o autor francés das heterotopías nos diferentes traballos que as mencionan, é oportuno trazar minimamente un mapa deste paradoxo antes de pasar á aplicación do concepto para o caso de Tebas.

Este problema xorde da aparente incompatibilidade entre o que expón na obra do 1966 e o que pronuncia ante o *Cercle d'études architecturales* que

dará lugar ao primeiro artigo mencionado: mentres nun caso se describen espazos dentro do mundo da linguaxe, o segundo coloca esta idea na dimensión físico-material, establecendo un conxunto de características para entender a natureza e funcionamento deste tipoloxía espacial. Por outra banda, a conferencia radiofónica en decembro do 66 pon o foco no papel que a imaxinación e o discurso humano xogan na creación deste tipo de lugares, considerando que xorden «in the heads of men or, more precisely, in the interstices of their words, in the weft of the tales they tell» (Foucault, 2014: 20).

A conciliación desta ambigüidade conceptual que establecen autores como Kelvin Knight, para quen o ton decididamente literario de *Les Hétérotopies*, en suma coas circunstancias condicionantes da subsecuente adaptación para un auditorio de arquitectos, parece sinalar que esta noción non está pensada, nun inicio, para o estudo do espazo urbano real (Knight, 2014: 21). Enténdese así que se refire á representación ficticia de espazos reais e á simultaneidade das súas dimensións física e mítica. Esta noción de heterotopía como unha alternativa de configuración do espazo elaborada a través de motivos literarios é a que ten certo grao de aplicabilidade ao caso tebano no discurso tráxico ateniense.

Por outra banda, as características específicas que converten un espazo en heterotópico son exploradas en profundidade no artigo do 1967, texto no cal subdivide a tipoloxía en dúas categorías diferenciadas (as heterotopías de crise e as heterotopías de desviación) e establece cinco principios esenciais e xerais do concepto, que constitúen o punto máis sólido para definir esta noción que, ás veces, o autor deixa escapar na vaguidade e na abstracción. O primeiro é a súa mutabilidade funcional ao longo da historia dunha comunidade (nun sentido diacrónico) e tamén entre medios culturais (nun sentido sincrónico)<sup>8</sup>. O segundo principio ten que ver coa xustaposición de elementos incompatibles nun mesmo espazo físico, mentres que o terceiro se refire a unha relación coa dimensión temporal, no que se denomina *heterocronía*, en tanto en canto nun só espazo se condensa o tempo ou diferentes tempos. En cuarto lugar, destaca o acceso pechado ás heterotopías, que a un tempo as illa e as fai penetrables. Por outra banda, a última das características establecidas por Foucault define ás heterotopías en relación cos demais espazos:

---

<sup>8</sup> No texto de Foucault a división en subcategorías é tratada como o primeiro principio, seguido doutros cinco. Aquí, por razóns prácticas, decidiuse separar a categorización interna das características, polo que esta análise se refire como 'primeiro principio' a aquel que é o segundo para o autor francés e así consecutivamente.

Either their role is to create a space of illusion that exposes every real space, all the sites inside of which human life is partitioned, as still more illusory [...]. Or else, on the contraruy, their role is to create a space that is other, another real space, as perfect, as meticulous, as well arranged as ours is messy, ill constructed, and jumbled (Foucault, 1986, 16: 27).

Este último elemento, tan complexo na multiplicidade de perspectivas dende as cales é abordable, quizais sexa o máis efectivo ao falar de construción de espazos en termos simbólicos, para referirnos aos produtos artísticos e culturais. Mais este tipo de tarefas non son novidosas no campo dos estudos literarios e mesmo ten sido obxecto de análise no contexto do fenómeno teatral ateniense. Paul van Umm explora precisamente esta cuestión aplicando as características mencionadas ao lugar teatral que, como heterotopía de desviación, permite unha impugnación ou diverxencia respecto da norma social vixente e supón, en moitas ocasións, un cuestionamento sobre a escena dos valores da comunidade (2013: 72). Tamén se poden rastrexar características da heterotopía como o de ser un espazo no que se xustapoñen outros que son incompatibles en esencia, o cal é unha característica básica do lugar teatral que resignifica todos os seus elementos ao dar comezo á representación, incluíndo dentro de si mesmo todo un microcosmos ficcional. Ademais disto, o espazo do mito é sempre unha heterocronía, en tanto en canto condensa varias formulacións temporais discursivas dentro das súas propias fronteiras reais.

Alén disto, o argumento das traxedias representadas usualmente está localizado nun espazo diferente a Atenas, a cidade na que ocorre a representación, construíndo así espazos virtuais cun claro referente real, pois tanto Argos, como Troia, como Tebas teñen unha localización no mapa da que os atenienses son conscientes, mais que deciden ignorar para imaxinar un espazo-outro no que depositan as súas preocupacións e discursos, como unha visión especular que é real e irreal ao mesmo tempo. Quizais o espazo tráxico no que isto se fai máis evidente sexa Tebas. A cidade dos cadmeos resulta así unha formulación interpretable tanto como heterotopía de crise como de desviación.

No primeiro dos sentidos, este espazo discursivo acolle unicamente a individuos que se atopan nun intenso estado de crise que serve como catalizador da acción tráxica, vedado así ao común da sociedade que, para os atenienses, son eles mesmos; Tebas constitúese como o espazo da traxedia por excelencia, como un Outro constante e contedor de identidades de Outredade como son Edipo, Antígona ou Polinices. Non só funciona como espazo

exclusivo para estas identidades problemáticas, senón que segundo o que parece unha sorte de maldición divina, as crea. Ademais, o comportamento de todas as personaxes, mais especialmente a cuestión do incesto que ocupa un lugar protagónico na súa saga familiar, é bo exemplo da desviación da norma social característica das heterotopías de desviación.

Engadido a isto, pódense localizar outros trazos máis específicos trazados por Foucault. En relación á noción de heterocronía destaca en Tebas unha absoluta subversión do tempo natural e unha acumulación de temporalidades incompatibles, novamente no que respecta á familia de Laio. Edipo é fillo e marido da mesma muller, Antígona é filla e irmá de Edipo, o cadáver de Polinices ocupa o mundo dos vivos mentres que a aínda en vida Antígona é levada ao dos mortos, etc. É precisamente esta norma temporal xenealóxica subvertida a que, mediante a distorsión do *antes* e o *despois* impide un curso progresivo do tempo, como nunha retorcida heterotopía do tempo acumulado. Este é un dos elementos que destaca Zeitlin como característicos da cidade dos cadmeos:

Thebes is opposed to time as it passes through subsequent phases which ordinarily would lead to change, reconciliation, development, and transformation, whether through a genetic model or through the formation of new institutions in the city. In Thebes, the linear advance of the narrative events turns out in the end to be circular [...] Time in Thebes returns always and again to its point of departure (Zeitlin, 1992: 152-153).

Igualmente circulares son as súas murallas, cuxa recorrencia referencial afonda na idea dun acceso nunca aberto, que a illa pero que a fai penetrable ao mesmo tempo. Tebas representa o paradigma, entón, dun sistema fechado incapaz de permitir aos seus suxeitos cruzar a fronteira dentro-fóra como ocorre no caso de Penteo ou Eteocles, máis que atopa a súa maior debilidade na súa penetrabilidade, como se problematiza en *Os sete contra Tebas*.

Así, o ciclo tráxico tebano dramatiza constantemente este illamento, esta liminalidade: en síntese, esta Outredade. A convención teatral ateniense constrúe así a identidade de Tebas de xeito especular coa súa propia, como un medio de problematizar e reflexionar sobre o seu propio sistema sociopolítico. Así, a reveladora metáfora de Foucault en *Des espaces autres* encaixa perfectamente con este caso:

In the mirror, I see myself there where I am not, in an unreal, virtual space that opens up behind the surface; I am over there, there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to myself, that enables me to see myself there

where I am absent: such is the utopia of the mirror. But it is also a heterotopia in so far as the mirror does exist in reality, where it exerts a sort of counteraction on the position that I occupy. From the standpoint of the mirror I discover my absence from the place where I am since I see myself over there (Foucault, 1986, 16: 24).

## CONCLUSIÓNS

Como se vén de comprobar, se ben os conceptos sobre os que se estrutura a reflexión espacial de Michel Foucault parecen formulados para os espazos reais posmodernos, cabe a posibilidade de que nacesen como estruturas para explicar o espazo virtual na literatura ou as artes en xeral. Sexa isto así ou non, o certo é que estas nocións resultan realmente reveladoras á hora de entender como as comunidades constrúen identidades espaciais en función da súa propia cosmovisión no discurso ficcional, de xeito máis ou menos consciente. Así, as brillantes orixes da traxedia e mesmo do mito parecen responder tamén a esta dinámica de invención de espazos.

Tebas resulta o exemplo máis evidente na literatura grega se cadra pola amplísima exploración que se fai da súa natureza nos testemuños textuais que chegaron aos nosos días, mais non se debe esquecer que estes conceptos e prácticas discursivas afectan, en xeral, a como funciona a literatura e a imaxinación humana. Así, en calquera xénero literario e calquera contexto cultural, o discurso ficcional xoga un papel importantísimo na configuración do noso discurso sobre o Outro e, en definitiva, sobre nós mesmas.

## BIBLIOGRAFÍA

- CINGANO, Ettore (2015a): «Oedipodea», *The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception*, ed. Marco Fantuzzi e Christos Tsagalis, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 213-226.
- CINGANO, Ettore (2015b): «Epigonoí», *The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception*, ed. Marco Fantuzzi e Christos Tsagalis, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 244-261.
- DEBIASI, Andrea (2015): «Alcmeonis», *The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception*, ed. Marco Fantuzzi e Christos Tsagalis, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 261-281.
- DETIENNE, Marcel (2003): «Being Born Impure in the City of Cadmus and Oedipus», *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 10, 3, pp. 35-47.
- FOUCAULT, Michel (1986): «Of Other Spaces», *Diacritics*, trad. Jay Miskowicz, 16, 1, pp. 22-27.



- FOUCAULT, Michel (2014): «Heterotopias», *AA Files*, trad. Pamela Johnston, 69, pp. 20-22.
- GOLDHILL, Simon (2023): «Text and Tradition», *Reading Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 180-212.
- HOSE, Martin (2016): «Places of Production», *A Companion to Greek Literature*, ed. Martin Hose e David Schenker, Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 325-344.
- KNIGHT, Kelvin (2014): *Real Places and Impossible Spaces Foucault's Heterotopia in the Fiction of James Joyce, Vladimir Nabokov, and W.G. Sebald* [Tese de Doutoramento. University of East Anglia], Repositorio dixital: University of East Anglia.
- KNIGHT, Kelvin (2016): «Placeless places: resolving the paradox of Foucault's heterotopia», *Textual Practice*, 31, 1, pp. 141-158.
- NIMIS, Stephen (2017): «Theban Autochthony and Athenian Ideology in the Phoenissae of Euripides», *Mediterranean Studies*, 25, 2, pp. 147-163.
- ROSIVACH, Vincent J. (1987): «Autochthony and the Athenians», *The Classical Quarterly*, 37, 2, pp. 294-306.
- TORRES-GUERRA, José B. (2015): «Thebaid», *The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception*, ed. Marco Fantuzzi e Christos Tsagalis, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 226-244.
- UBERSFELD, Anne (1989): *Semiótica teatral*, trad. Francisco Torres, Madrid: Cátedra.
- VAN UMM, Paul (2013): «The theatre as Heterotopia. The Questioning of Ideology in Euripides' Trojan Women», *The Ideologies of Lived Space in Literary Texts, Ancient and Modern*, ed. Jo Heirman e Jacqueline Klooster, New Hampshire: Academia Press, pp. 71-83.
- WEST, Martin L. (2003): *Greek Epic Fragments: From the Seventh to the Fifth Centuries BC*, Cambridge: Harvard University Press.
- WIESE, Marsha D. (2004): «What's All the Drama About?: The Development of Tragedy in Ancient Greece», *Fairmount Folio*, 6, pp. 39-49.
- ZEITLIN, Froma (1992): «Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama», *Nothing to do with Dionysos?: Athenian drama in its social context*, ed. John Winkler e Froma Zeitlin, Princeton: Princeton University Press, pp. 130-167.



# La retórica de la guía de viajes en *El señor de Bembibre*

BRAIS FERNÁNDEZ PRIETO  
*Universidade de Santiago de Compostela*

Data de envío 22/05/2024

Data de aceptación 30/01/2025

**Resumen:** El presente artículo examina parcialmente la construcción espacial de la novela *El señor de Bembibre* partiendo de dos premisas básicas: que nos encontramos ante una narración de carácter autoetnográfico y que el espacio puede ser estudiado según la retórica de la guía de viajes. De esta manera, en lugar de una reivindicación regionalista del espacio local, podemos sustentar que estamos ante una incorporación de la periferia al centro a través de la puesta en valor del patrimonio incluido en la narración.

**Palabras clave:** autoetnografía, guía de viajes disfrazada, geografía literaria, Enrique Gil y Carrasco, *El señor de Bembibre*.

**Abstract:** This article partially examines the spatial construction of the novel *El señor de Bembibre* based on two basic premises: that we are dealing with an autoethnographic narrative, and that space can be studied according to the rhetoric of the travel guide. By doing this, instead of a regionalist vindication of the local space, we can argue that we are dealing with an incorporation of the periphery into the centre through the enhancement of the heritage included in the narrative.

**Keywords:** autoethnography, disguised travel guide, literary geography, Enrique Gil y Carrasco, *El señor de Bembibre*.

## 1. INTRODUCCIÓN

En el marco de la literatura española del siglo XIX, la autoetnografía se presenta como uno de los recursos más interesantes para poder estudiar las tensiones existentes entre lo local, lo nacional y lo europeo. Siguiendo la amplia

explicación que Buzard ofrece del término en *Desorientig fiction* (2005)<sup>1</sup>, afirmar que una obra literaria posee un marcado componente autoetnográfico tiene una serie de connotaciones que afectan a la circulación de esta en los circuitos mencionados. Este matiz puede resumirse en dos cuestiones básicas, que permiten comprender la productividad de este tipo de análisis.

1. Sostener que son novelas, en nuestro caso, elaboradas por autoridades culturales situadas entre lo local y lo nacional, que transitan estos polos y, por lo tanto, producen imágenes identificables y reconocibles hacia ambos extremos.
2. Entender la literatura dentro del marco de las dinámicas de la economía capitalista, transformándose en un bien listo para ser exportado a un circuito que necesariamente lo excede.

Dichas características, como apuntan tanto los estudios del autor británico como de Cabo Aseguinolaza, señalan una concomitancia entre la literatura y las guías de viaje. De hecho, el crítico indica que «surge, en suma, la evidencia de un entrecruzamiento de prácticas discursivas muy significativo, que seguramente va más allá de unas apropiaciones ocasionales y sugiere la existencia de un territorio común necesitado de indagación pormenorizada» (2017: 973). En consecuencia, en este artículo buscaremos analizar cómo *El señor de Bembibre* (1844), novela histórica de Enrique Gil y Carrasco, es susceptible de ser interpretada como una guía de viajes «disfrazada»<sup>2</sup>, en la que se presentarían los elementos más importantes de la cultura berciana como una forma de corregir la visión que tanto los españoles como los europeos tenían de la propia región.

## 2. *EL SEÑOR DE BEMBIBRE*, ¿RELATO DE VIAJES?

La categoría de literatura de viajes entraña una gran dificultad a la hora de ofrecer una definición clara y concisa, pues está ligada a una determinada percepción tanto del individuo como de su propio entorno. Por ello, es

---

<sup>1</sup> Hemos de destacar un aspecto que consideramos crucial respecto a este estudio. Hablamos de la diferencia sustancial que el autor propone con respecto a la primera teorización del término, realizada por Pratt en *Ojos imperiales* (1992). Esta última se refiere a la autoetnografía como un método para estudiar la apropiación de los mecanismos de expresión de las metrópolis por parte las comunidades colonizadas. En cambio, Buzard propone emplear esta metodología de una manera conciliadora e integradora, en lugar de contestataria, con el objetivo de corregir las visiones existentes acerca de un determinado grupo.

<sup>2</sup> Para una definición del género, véase Pestaño y Viñas (2004), «Entre guía turística, relato de viaje y ficción: las guías disfrazadas».

necesario advertir cómo se entiende dicha etiqueta en este trabajo. Nos distanciamos de los enfoques clásicos que proponen situar el origen de este género en Homero, partiendo del principio de que dicha literatura busca exclusivamente presentar un personaje itinerante, que transita varios espacios, y que no necesariamente ha de centrarse en ellos. En su lugar, consideramos más adecuada la tesis de Comellas (2013), quien hace hincapié en el cambio que esta literatura experimenta a partir del siglo XVIII con el auge del individualismo al adoptar una actitud que enfatiza las diferencias entre el Yo y el Otro (2013: 83-84)<sup>3</sup>.

Tomamos también en consideración las aportaciones del giro espacial —la geografía humanística en concreto— y de los estudios de memoria, gracias a los cuales se ha podido entender cómo España se constituyó, a lo largo del siglo XIX, y sobre todo gracias al Romanticismo alemán, en un referente para los viajeros de Europa<sup>4</sup>. Al igual que Italia en el Renacimiento, la península ibérica ofrecía a los exploradores las maravillas de una cultura medieval que creían conocer, pero de la que en realidad solo quedaban unos pocos vestigios materiales (Comellas, 2022). Será este el motivo por el cual las guías de viaje, en un intento por alcanzar un público más amplio, se transformarán en historias noveladas, en las que el itinerario trazado y omitido por los personajes cobrará una gran relevancia.

Asimismo, hemos de tener en cuenta las aportaciones de Mathieson (2015) con respecto a la movilidad en la novela victoriana. La autora expone que el hecho de caminar, en una época en la que los paseos empezaban a constituirse como un pasatiempo de la burguesía, supuso una suerte de «rebeldía» frente a la homogeneización impuesta por la llegada del ferrocarril<sup>5</sup>. Estos temas son tratados por Enrique Gil pormenorizadamente en sus novelas breves y artículos de costumbre previos a *El señor de Bembibre*. En

---

<sup>3</sup> En esta línea, la autora parece continuar la argumentación ofrecida por Anderson (1993) con respecto a la creación de las *comunidades imaginadas*. En concreto, destacamos sus reflexiones en torno a la aparición de la novela y el periodismo, que cambian el horizonte de expectativas del mundo a la nación, y la aparición de fronteras no porosas, que obligaría a los habitantes a establecer quiénes son miembros de la comunidad.

<sup>4</sup> Ejemplo de esto es el gran número de guías que surgieron en Reino Unido y en Francia, como *A handbook for travellers in Spain* (1845) de Richard Ford. Se debe señalar, además, que para cierto sector de la crítica las guías de viajes extranjeras supusieron, más que una puesta en valor de los monumentos de España, una ruta para el saqueo de edificios afectados por las desamortizaciones liberales.

<sup>5</sup> Con respecto a la llegada de la red ferroviaria en España, los estudios son muy abundantes. No obstante, se ha de tener en cuenta, como sucedía en otros países europeos, que el objetivo de este entramado no era conectar puntos poblacionales, sino grupos urbanos industrializados.

ellos, normalmente de manera velada, se reivindica la necesidad de incluir dentro del imagotipo nacional la comunidad berciana<sup>6</sup>. El *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior* (1843) no supone una excepción. Además, siguiendo las anotaciones de Picoche (1975), dicho conjunto de artículos puede considerarse ya no solo el estudio previo para la redacción de la novela histórica —tesis igualmente defendida por Gullón (1989) en la biografía del autor—, sino también una proto guía de viajes. En consecuencia, si el estudio previo y necesario para la elaboración espacial de la obra tiene un claro objetivo de guiar al lector por un espacio determinado, el producto derivado de este, en mayor o menor medida, tendrá asimismo dicha finalidad.

### 3. EL ESPACIO DE LA NOVELA

Para poder determinar, en primera instancia, la constitución del espacio literario de la novela histórica, hemos utilizado las categorías de Lynch (1998) con respecto al desplazamiento de los sujetos por la ciudad. El resultado, aunque simplificado y adaptado a una edición divulgativa del texto, se puede comprobar tanto en la traducción francesa como alemanas preparadas por la editorial Paradiso-Gutenberg en el año 2021, a las que remitimos.

Los puntos señalados en dicho mapa se corresponden con nodos o mojonos. El espacio de la novela se sustenta a partir de menciones a lugares concretos, pero de los que no tenemos constancia de cómo llegar, aunque en algunos casos sí sabemos cómo se abandonan<sup>7</sup>. Por lo tanto, el lector no sabe cómo un personaje llega a un destino concreto: simplemente se indica que realiza un trayecto, durante el cual la acción se suspende y tiene lugar el desarrollo de los pensamientos de los personajes. Uno de los primeros casos lo encontramos en el capítulo vi, en el que Beatriz es trasladada desde su hogar, en Arganza, hasta el convento de San Bernardo, donde la encierra su padre. Pese a ello, el régimen toponímico detalla con precisión los lugares del espacio literario (con correlato en el espacio real) que rodean al personaje, pudiendo localizarlos con exactitud, aunque esto no sea lo habitual. En estas situaciones siempre asistimos a la presentación de espacios culturalmente relevantes para la identidad berciana y que curiosamente resultaron ser los

---

<sup>6</sup> Dicha actitud queda manifiesta en artículos previos como «El pastor trashumante» o «El Maragato», publicados en el *Semanario Pintoresco Español*.

<sup>7</sup> Véase al comienzo de la novela cómo se narra la salida de don Álvaro de Ponferrada presentando al lector los elementos presentes en los cuatro puntos cardinales, por poner un ejemplo.

más afectados por la desamortización de Mendizábal del año 1837, siguiendo los datos proporcionados por García González (1992). Cabe señalar que la historia de dichos puntos está lo suficientemente marcada como para poder desligar la comarca de la senda más importante que la atraviesa: el camino de Santiago.

Cabo Aseguinolaza (2017) y Fuentes Ríos (2018) han apuntado que en estas mismas fechas —segundo tercio del siglo XIX— la capital gallega comienza a conformarse como un espacio literario a través de su inclusión en un abundante número de guías, por lo que la decisión del escritor berciano de omitir los caminos trazados por los personajes puede deberse a un deseo de alejarse de una tradición de peregrinaje que se estaba recuperando y que volvía a definir su comarca como un espacio liminal respecto de Galicia. Si leemos pormenorizadamente las publicaciones del berciano, nos daremos cuenta de que esto es una constante temática.

La ausencia de Villafranca del Bierzo en su obra, en este sentido, ha tendido a interpretarse desde un punto de vista biografista como un rechazo a su villa natal. Los especialistas que han intentado responder la pregunta han aducido siempre cuestiones personales, como el recuerdo de las deudas contraídas por su padre con el propio marqués<sup>8</sup> o las calamidades que sufrió su tío tras el intento de desamortización del Trienio Liberal. Sin embargo, creemos que resulta más sencillo y plausible entender que dado que el cenobio se encontraba abandonado desde el siglo anterior (García González, 1992: 41), no representó en ningún momento la lucha entre la tradición rural y el liberalismo que en los años 40 empezaba a surgir en este tipo de literatura.

Por otra parte, en la primera entrega del *Bosquejo*, el autor apunta lo siguiente con respecto a este enclave: «Villafranca [...] se había ido formando poco a poco al calor que le daba el tránsito extraordinario de peregrinos extranjeros que por el camino francés iban a adorar las reliquias del Apóstol Santiago» (1999: 87). De esta forma, se liga dicho topónimo a una comunidad religiosa concreta, negándole cualquier tipo de identidad propia y reiterando su liminalidad. Será en la cuarta entrega cuando deje más claro el motivo de la ausencia de su villa: «Ya hemos dicho que la actual Villafranca se formó poco a poco a la sombra de una iglesia levantada por los monjes de Cluny que

---

<sup>8</sup> De nuevo, los procesos de desamortización fueron cruciales en este episodio de la vida del autor. El marqués de Villafranca obtuvo durante el Trienio Liberal una serie de bienes que el padre del escritor habría de administrar. No obstante, se presentaría una denuncia por malversación de fondos en el año 1821, que lo haría renunciar a su puesto y desplazar su residencia a Ponferrada. Para un desarrollo más amplio de este episodio, véase Picoche (1978: 18-19).

administraban los sacramentos a los franceses pobladores del tiempo del rey Alonso VI y a los peregrinos de Santiago» (1999: 112). En estas líneas el autor señala explícitamente la conexión entre la ruta jacobea y su gestión en manos de la orden de Cluny, su principal promotora. Este será el único edificio de la comunidad al que haga referencia, pues los demás pertenecen a los bernardinos, una subrama de la orden de los Cister que surge como respuesta a la organización mencionada.

Tampoco debemos obviar la capacidad de la novela como género discursivo para presentar un lugar concreto como respuesta a una mirada externa, rasgo prototípicamente autoetnográfico. En *El señor de Bembibre*, la clave para entender con éxito la dimensión espacial se encuentra en la «Conclusión», que responde a la pulsión de presentar al foráneo la cultura propia<sup>9</sup>. Aunque podría parecer que Enrique Gil está imitando el recurso del manuscrito encontrado, propio de la literatura medieval y consagrado por Cervantes en las letras hispánicas, en realidad muestra lo que ha originado la propia creación literaria. A partir de aquí hay muchas concomitancias con el *Bosquejo*, de manera que podría sostenerse provisionalmente que nos encontramos ante la misma lectura del espacio real. Esta serie de artículos comienza con dos personajes que se retiran a la montaña berciana y realizan una ruta para conocer los tesoros de esta tierra con ayuda de un monje de la zona. Por su parte, la novela, para introducir dicho manuscrito, apunta lo siguiente: «pero en el año pasado de 1842, visitando en compañía de un amigo las montañas meridionales del Bierzo, hicimos en el archivo del monasterio de San Pedro de Montes un hallazgo de grandísimo precio sobre el particular que nos aclaró todas las dudas» (2016: 438).

La crónica que el narrador descubre compromete a Enrique Gil a escribir una novela histórica, pues tiene que situar los eventos en el pasado. Asistimos, por decirlo en términos de Buzard, a una traducción, dando a la novela la posibilidad de presentar personajes marginales del Estado para que hablen por sí mismos y con capacidad para aceptar tanto su independencia cultural como el poder central (2005: 66). Esta traducción es necesaria cuando nos encontramos con algún tipo de frontera, bien sea lingüística o cultural, siendo este factor el que Moretti determina fundamental para la definición

---

<sup>9</sup> Resulta sugestivo preguntarse en este punto si la localización del manuscrito y la mención de determinados topónimos está relacionada con la experiencia del lector y el autor implícito. De esta manera, se justificaría parcialmente la omisión del camino de Santiago, en tanto que constituye un espacio conocido, del que no se necesitan especificaciones.



del género, que no solo dependerá de su relación con la temporalidad, sino también con la espacialidad, pues «parece alcanzar su mejor expresión lejos del centro» (2001: 32). En definitiva, Moretti señala la función de la novela histórica de tal forma que puede ser conectada con la ficción autoetnográfica: «Estas novelas, en efecto, no son solamente historias «de la» frontera, sino sobre todo de su destrucción y de la anexión de la periferia interna al área central del Estado-nación: proceso en el que se mezclan coerción y consenso» (2001: 38).

#### 4. LA RETÓRICA DE LA GUÍA DE VIAJES EN *EL SEÑOR DE BEMBIBRE*

Todo este complejo entramado lleva a que en el nivel narrativo se configure un personaje masculino que representa al etnógrafo y un narrador en el que reside la capacidad de desplazarse a lo largo del Estado. Este último es el encargado de la traducción de los textos en un sentido más estricto, pues como «foráneo» tiene la capacidad de presentarlos al resto de España de manera que se puedan entender a través de la traducción; por lo tanto, resulta imprescindible entender su postura. Suponemos que procede de Madrid, lo que enfatiza todavía más la idea de transitoriedad asociada a las ficciones autoetnográficas. Además, la historia se ve interrumpida por comentarios vertidos desde el presente del autor implícito. Por ello, la temporalidad oscila entre la trama y la actualidad, representando también un diálogo entre pasado y presente, y entre centro y periferia. Dicha relación está mediada por el protagonista, don Álvaro, que se presenta dentro de una cultura heterogénea, cerrada y lista para el consumo.

No obstante, la oscilación en el plano temporal es más profusa hacia el comienzo de la obra, coincidiendo con la presentación de los diferentes espacios, hecho que nos permite afirmar que la primera parte de *El señor de Bembibre* tiene una concepción más cercana a la guía de viajes, cuyo objetivo es presentar al extranjero la comarca, al poner en valor su capital monumental e histórico. Por ello, es posible analizar la novela desde la óptica de la retórica de las guías de viaje enunciada por Cabo Aseguinolaza (2017).

El primer elemento que encontramos es el lector implícito, «un viajero o un estudioso futuro de la ciudad» (2017: 978). Este aparece en la novela de forma muy explícita en varias ocasiones, de las que destacamos la siguiente:

Difícilmente se puede imaginar mudanza más repentina que la que experimenta el viajero en esta profunda garganta: la naturaleza de este sitio es áspera y montaraz, y el castillo mismo cuyas murallas se recortan sobre el fondo del cielo parece una estrecha atalaya entre los enormes peñascos que lo cercan y al lado de los cerros que le dominan (2016: 155).

El discurso, que tiene como objetivo presentar el paisaje arisco que rodea el castillo de Cornatel, se dirige de forma directa al lector de la novela, a este «viajero» que debe contemplar las diferencias entre la nueva orografía ponferradina y la áspera geografía de las montañas circundantes. Recordemos, además, que la presencia de este actante responde a un estímulo exógeno que se refuerza a través de la idea de transitoriedad, esto es, que procede del exterior de la cultura y se sumergirá en ella durante un período de tiempo determinado.

El segundo de los elementos es la presencia de información para facilitarle la estancia al viajero. En este caso, la clave se encuentra en el capítulo final, cuando, en vez de contar cómo los personajes anónimos (el narrador y su compañero) han llegado al Bierzo, se introduce una digresión sobre el edificio religioso más importante en la historia berciana (el monasterio de San Pedro de Montes) y la montaña más alta (el pico de la Aguiana). El primero de ellos es el centro intelectual y religioso al que el viajero acude para solicitar información, mientras que el segundo es el accidente geográfico desde el que se ubica todo en el terreno<sup>10</sup>.

Cabe reparar, asimismo, acerca de la accesibilidad de dichos puntos de información. Ya en artículos previos, el escritor apuntaba a la dificultad de llegar al centro religioso, un lugar también caracterizado por la heterogeneidad de culturas que lo habían habitado: desde los cristianos devotos de San Fructuoso pasando por los árabes hasta la posterior reconquista. El autor sentencia lo siguiente:

El camino que conduce de Ponferrada a San Pedro de Montes está adornado de todas las bellezas y accidentes graves, terribles y risueños propios de un país montañoso. El Valdezuela o valle de Oza, por cuyo fondo corre este río, presenta desde San Esteban una faja de frondosidad y frescura infinita, pero sumamente estrecha, flanqueada en ambas orillas por dos cordilleras que le aprisionan hasta su fin (1999: 102).

---

<sup>10</sup> Resulta curioso que este sea, a su vez, el lugar en el que muere el protagonista. Sin duda, la ermita que preside la montaña dota al espacio de un aura digna de representación como lugar relevante de la cultura berciana. A pesar de ello, el autor entra en una contradicción al sostener que desde este pico es posible contemplar toda la comarca, como se puede comprobar con una sencilla búsqueda en cualquier callejero *online*.

En tercer lugar, Cabo Aseguinolaza refiere la presencia de ostensibilidad en este tipo de textos, «la articulación de una relación con el referente en función de lo visible, de lo que puede ser señalado o mostrado» (2017: 979). Este es uno de los rasgos más importantes de este tipo de textos, estando latente en todo momento desde el segundo capítulo de la novela, en el cual, desde un alto, se sitúa por primera vez la comarca berciana con respecto a otros referentes geopolíticos, principalmente Galicia y León. Para esta característica es de interés reflexionar sobre el carácter itinerante de la pareja protagonista en la primera parte de la novela, lo que nos lleva a hablar del cuarto elemento de la retórica de la guía de viaje: la estructuración del espacio según la lógica del itinerario. No obstante, *El señor de Bembibre* no sigue estrictamente este criterio, pues al conceder relevancia a los puntos resulta más difícil trazar las sendas de manera concreta<sup>11</sup>. A pesar de esto, sí sería posible hablar de una cierta itinerancia en relación con dos personajes concretos, ambos siervos de los protagonistas: Martina y Mendo. Como se ha mencionado previamente, estaríamos ante una distinción de clase, a través de la cual podríamos suponer que todos los nobles realizan viajes a caballo, mientras que los criados han de desplazarse a pie y mantenido, por lo tanto, un mayor contacto con el espacio<sup>12</sup>. En este sentido, la novela de Enrique Gil se adecúa más a un relato tipo mapa, presentando lugares fácilmente localizables gracias a diversos recursos de focalización. De esta manera se enlaza con otro elemento crucial de las guías: la circunstancialidad. Para ello son imprescindibles las actualizaciones de los datos en ediciones sucesivas con el propósito de evitar su obsolescencia. Esta característica se puede apreciar en el conjunto de la producción literaria del autor, que con el paso de los años va modificando las descripciones de los elementos arquitectónicos con el propósito de mantenerlos actualizados para el lector coetáneo, al tiempo que ofrece una guía del pasado.

El último elemento es la presencia de eslóganes, que tendrían la función de identificador:

---

<sup>11</sup> Un ejemplo de esta característica, a nuestro juicio, son los mapas que acompañan tanto a la edición francesa como a la alemana de la obra, elaboradas por la editorial Paradiso Gutenberg. En ellas se facilita al lector un mapa para poder localizar los puntos a los que acuden los personajes, aunque la única ruta que se traza es el camino de Santiago.

<sup>12</sup> No se olvide una de las tesis fundamentales de la obra de Ahmed (2004, 2010) con respecto a los afectos, que surgirían de la conexión del propio cuerpo con otras entidades.

Al llegar al puente levadizo volvió de repente su caballo, y mirando el escudo a través de las lágrimas que empañaban sus cansados ojos, exclamó con una voz que parecía salir de un sepulcro leyendo la sagrada inscripción, *Nissi dominus custodierit civitatem, frustra vigilat qui custodit eam* (2016: 336)<sup>13</sup>.

La frase en latín pertenece a uno de los Salmos (Sal 127). Tras múltiples referencias a Palestina y Jerusalén como el único lugar comparable al Bierzo, la sentencia condena a la comarca al mismo destino que sus habitantes templarios, trazando una analogía con la situación de la Orden. Además, Enrique Gil realiza, a nuestro parecer, un claro ejercicio de intertextualidad en estas líneas, pues el fragmento recuerda ciertamente al inicio del *Cantar del Mio Cid*, obra que en esta época se empezó a considerar como fundacional de la literatura española: «De los sos ojos tan fuertemiente llorando,/ tornava la cabeça e estávalos catando» (2011: 5).

Asimismo, *El señor de Bembibre* también cuenta con menciones al escritor predilecto de los románticos, Calderón de la Barca, y mediante la inserción de algunos de sus versos se produce una puesta en valor del Siglo de Oro. Los fragmentos que se han encontrado en la obra, no señalados hasta hora por la crítica, son los siguientes: «Desdicha tremenda que no aciertan a sobrellevar las almas bien nacidas, y que uno de nuestros grandes poetas expresó con imponderable felicidad cuando expresó: “¡Oh honor!, fiero basilisco, / Que si a ti mismo te miras/ ¡Te das la muerte a ti mismo!”» (2016: 334) y «Cuando se abalanzaron ardientemente a la fuente del bien y la alegría, para templar su hidrópica sed» (2016: 392). La primera de las citas toma literalmente parte de un monólogo de la obra *Las tres justicias en una* (vv. 328-330), mientras que la segunda remite al inicio de *La vida es sueño* (v. 227). Con estas menciones consigue reivindicar los valores ya defendidos por Nicolás Böhl de Faber y los románticos del círculo de Jena, que veían al dramaturgo como la esencia de lo nacional, conciliando este espacio con el local.

## CONCLUSIONES

A través de esta aproximación, hemos podido comprobar cómo la novela histórica es susceptible de ser leída como una guía de viajes, sobre todo si tenemos en cuenta la dimensión autoetnográfica que rodea a este tipo de relatos, en los que la cultura local se presenta como un bien listo para ser

<sup>13</sup> «Si el Señor no custodia la ciudad en vano vigila el que la guarda», sentencia que previamente Enrique Gil había plasmado en la sección quinta del *Bosquejo* (1999: 123).

consumido por la comunidad nacional. En consecuencia, Enrique Gil puede ser considerado un mediador cultural, en tanto que actúa como autoridad en el contexto local, nacional e internacional.

Podemos concluir diciendo que no resulta productivo hablar de la comarca berciana como una región literaria al estilo de Santiago de Compostela, sino que parece haber mantenido su carácter liminal en la literatura posterior a 1844 a pesar de algunas menciones en obras de autores importantes como Carmen Laforet (*La mujer nueva*, 1955) o Camilo José Cela (*Marzuca para dos muertos*, 1983). Desde el siglo xx se ha intentado dejar atrás este carácter transitorio de la zona a través de la turistificación a partir de rutas literarias basadas en *El señor de Bembibre*, cumpliendo con el objetivo de convertir este espacio en un bien exportable al estilo de lo ofrecidos en las guías de viaje. Alguna prueba de ello la encontramos en el vídeo de presentación que la página *Turismo del Bierzo* ofrece de la zona, específicamente en el minuto 5:32, en el que se muestra una imagen de una escultura formada por la pareja protagonista de la novela.

Por ello, podemos entender el libro como un itinerario por el patrimonio berciano, por lo que resulta necesario analizar los mecanismos retóricos de este tipo de modelos discursivos, que coinciden en tener como objetivo la presentación de un espacio a partir de la llegada de una figura exógena. De ellos inferimos que la novela no solo refleja tensiones geográficas entre centro y periferia, sino también que actúa como término medio entre la identidad local, ligada al pasado, y la nacional, ubicada en el presente de Madrid. Esto explica las diferencias en el espacio a la hora de ser presentado por el narrador (el personaje externo) o por los protagonistas (los personajes internos), dentro de los cuales es posible establecer una jerarquía a través del sentimiento topofílico.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Benedict (1993): *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BUZARD, James (2005): *Desorienting Fiction. The autoethnographic work of nineteenth-century british novels*, Estados Unidos: Princeton University Press.
- CABO ASEGUINOLA, Fernando (2017): «Guías de viaje y novela en la construcción literaria de Santiago de Compostela: las estudiantinas como ficciones autoetnográficas», *Bulletin of Hispanic Studies*, 94, 9, pp. 971-986.
- Cantar de Mio Cid* (2011), ed. Alberto Montaner, Madrid/Barcelona: Real Academia Española.

- CARRERA, Valentín (2015): *Ensayos sobre Enrique Gil*. A Coruña: Paradiso Gutenberg.
- CARRO CELADA, José Antonio (1983): «Un viajero llamado Enrique», *Tierras de León: Revista de la Diputación provincial*, 23, 50, pp. 113-128.
- COMELLAS, Mercedes (2013): «Viajes y aprendizaje. Del Grand Tour dieciochesco al viaje romántico», *Imagen del mundo: seis estudios sobre literatura de viajes*, ed. Eloy Navarro Domínguez, Huelva: Universidad de Huelva, pp. 80-140.
- COMELLAS, Mercedes (2022): «La invención romántica de la Edad Media, o los orígenes medievales de romanticismo», *La invención romántica de la Edad Media. Representaciones del Medievo en el siglo XIX*, ed. Mercedes Comellas, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, pp. 11-46.
- CONSEJO COMARCAL DE EL BIERZO. *Turismo de El Bierzo* (página web), <https://www.turismodelbierzo.es/que-hacer/> [Fecha de consulta: 01/06/2023].
- FUENTES RÍOS, Arantxa (2018): «Victoriano García Martí et les origines du tourisme littéraire à Saint-Jacques-de-Compostelle. Un enjeu de idéologique et ethnographie», *Téoros. Revue de recherche en tourisme* [online], 37, URL: <http://journals.openedition.org/teoros/3204>.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Miguel Jesús (2004): «Liberalismo y estancamiento económico», *Historia del Bierzo*, ed. Alfredo Rodríguez Rodríguez, Ponferrada: Diario de León.
- GIL Y CARRASCO, Enrique (2016): *El señor de Bembibre*, ed. Enrique Rubio, Madrid: Cátedra.
- GIL Y CARRASCO, Enrique (1999): *Artículos de viajes y de costumbres*, ed. Ramón Alba, Hermosilla: Miraguano Ediciones.
- GIL Y CARRASCO, Enrique (2014): *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior*, ed. Valentín Carrera, A Coruña: Paradiso-Gutenberg.
- GIL Y CARRASCO, Enrique (2021): *Der Herr von Bembibre*, trad. Florian Weber, A Coruña: Paradiso-Gutenberg.
- GULLÓN, Ricardo (1989): *Cisne sin lago*, Madrid: Ediciones Lancia.
- MORETTI, Franco (2001): *Atlas de la novela europea. 1800-1900*, Madrid: Trama Editorial.
- MATHIESON, Charlotte (2015): *Mobility in the Victorian Novel*, Reino Unido: Plagrove Macmillan.
- PICOCHÉ, Jean-Louise (1978): *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*, Madrid: Editorial Gredos.
- THIESSE, Anne-Marie (2010): *La creación de las identidades nacionales. Europa: siglos XVIII-XIX*, Madrid: Ézaro.
- TUAN, Y-Fi (2007): *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, Santa Cruz de Tenerife: Melusina.

# **Campos lejanos: Utopías pastoriles finiseculares en Reino Unido**

FERNANDO APOLINAR-RODRÍGUEZ  
*Universidade de Santiago de Compostela*

Data de envío 27/05/2024

Data de aceptación 30/01/2025

**Resumen:** Con la consolidación de la Revolución industrial en Reino Unido, diversos autores denunciaron sus efectos perniciosos a través de la literatura, imaginando mundos nuevos ajenos a la destrucción industrial. El presente artículo aborda la aparición de las «utopías pastoriles» a finales del siglo XIX y la subdivisión del subgénero, según sus inclinaciones ideológicas, en: «utopías pastoriles tradicionales» y «utopías pastoriles socialistas». Se abarca también la influencia del subgénero en otros ámbitos geográficos, como Estados Unidos, y su influencia en movimientos posteriores durante el siglo XX, como el «cli-fi».

**Palabras clave:** Utopía pastoril, William Henry Hudson, William Morris, Utopía, literatura de fin de siglo.

**Abstract:** Following the consolidation of the Industrial Revolution in Great Britain, several authors attacked its pernicious effects through literature, imagining new worlds diverging from the industrial destruction. This paper will cover the apparition of "pastoral utopias" at the end of the nineteenth century and the division of this subgenre, according to ideological tendencies, into: "traditional pastoral utopias" and "socialist pastoral utopias". This paper will also explore the influence of this subgenre in other geographical settings, such as the United States, and its influence in later literary movements of the twentieth century, such as "cli-fi".

**Keywords:** Pastoral utopia, William Henry Hudson, William Morris, Utopia, fin-de-siècle literature

## 1. INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIX surgen en el mundo anglófono, especialmente en Reino Unido, una serie de obras que alaban la vida campestre y critican la expansión industrial que alcanzaba su apogeo durante la última mitad de ese siglo. Estas obras se pueden englobar dentro del auge de la narrativa utópica y distópica, en la que destaca la producción del escritor británico H. G. Wells, y dentro de la expansión de ideas socialistas tras la consolidación de la Revolución Industrial. Estas novelas presentan unos temas y preocupaciones comunes, compartiendo unos rasgos estilísticos similares, lo que dio pie a que los críticos agrupasen estas obras bajo el término de «pastoral utopías» (Pfaelzer, 1984: 7). Según su grado de implicación política y la naturaleza de sus sociedades idealizadas, propongo una clasificación en: «utopías pastoriles tradicionales» y «utopías pastoriles socialistas»<sup>1</sup>.

## 2. DELIMITACIÓN TEÓRICA

Para una primera aproximación al término y a sus subdivisiones es necesario delimitar la definición de «utopía pastoril». Este término fue acuñado por primera vez por la académica Jean Pfaelzer en 1984 en un análisis de las utopías finiseculares en Estados Unidos. La propia autora no proporciona una definición concreta de este subgénero de utopías, sino que las define en contraposición a otros subgéneros similares, tales como las arcadias renacentistas. Mientras que las arcadias se caracterizarían por ser «islands of repose and sensuality», las utopías pastoriles presentan «societies with highly circumscribed moral codes» (Pfaelzer, 1984: 21). Estas sociedades pastoriles utópicas se emplazan en asentamientos rurales, estructurados socialmente en comunas que se rigen por un interés general hacia sus elementos naturales más inmediatos y que están habitadas por individuos con una fuerte conciencia ecológica.

Desde la perspectiva del narrador, en estas utopías pastoriles ocurren dos grandes translocaciones: la primera en términos temporales, puesto que el narrador viaja desde un presente industrial a un futuro utópico (Pfaelzer,

---

<sup>1</sup> El término «utopía pastoril socialista» no ha de ser confundido con el término «utopía socialista», ya que este último se encuadra dentro de las «utopías tecnológicas», que abogan por espacios urbanos industriales y se interesan por los avances tecnológicos (Wagner, 2002: 1). Dentro de esta vertiente destaca la novela *Looking Backward* (1888) del escritor estadounidense Edward Bellamy.



1984: 73), es decir, el narrador experimenta un salto temporal hacia el futuro de la sociedad contemporánea en la que reside. Este salto temporal intenta dotar a la narración de cierta verosimilitud, abriendo la posibilidad de que los cambios drásticos que se presentan son posibles de implementar en un futuro. La segunda translocación ocurre en términos espaciales, ya que, el narrador cambia de lugar geográfico, ya sea, por ejemplo, adentrándose en una cueva o viajando a otro país; o la sociedad utópica se encuentra en otro punto del planeta. Mediante este distanciamiento geográfico, se intenta dotar a la narración de ciertos elementos ficcionales, ya que al no ubicarse la sociedad utópica en las inmediaciones del público lector es imposible verificar su existencia. Este juego entre elementos ficcionales y verosímiles ayudan a difundir el contenido político de estas utopías, puesto que la veracidad de las ideas presentadas nunca se afirma o se niega explícitamente.

En cuanto a su finalidad, las «utopías pastoriles» tienden hacia la crítica social y política de las sociedades del momento, ya que, desde principios del siglo XIX las utopías se conciben como herramientas de difusión ideológica y como vehículos para la enseñanza de masas (Davis, 2003: 579). Esta crítica puede estar presente de una forma más o menos explícita, pero, frecuentemente, está centrada en la denuncia de las sociedades urbanas decimonónicas y en la protesta contra los efectos perniciosos de la Revolución Industrial, por ejemplo, la contaminación, la explotación de los recursos naturales, la degradación del paisaje o la rápida expansión urbana en las áreas metropolitanas de las grandes ciudades, como en Londres.

### 3. CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO

El surgimiento de las utopías pastoriles coincide con la consolidación de la industrialización en Reino Unido (Claeys, 2017: 274). Durante este periodo se crean y expanden los grandes polos industriales del país: Manchester, Liverpool y Birmingham; y se urbaniza rápidamente el área metropolitana londinense. Esta rápida urbanización transformará lugares, anteriormente, rurales en espacios urbanos, pequeñas aldeas que se transforman en barrios periféricos de la metrópolis londinense. Tal es el caso del barrio de Hammer-smith, lugar de residencia del escritor William Morris y donde ambientará su utopía pastoril *News From Nowhere* (1890). Durante estas últimas décadas del siglo XIX, debido a esta rápida urbanización, aumenta la población proletaria en las ciudades, lo que implica un incremento en la popularidad y

difusión de ideas socialistas, destacando la figura de Robert Owen y el surgimiento de partidos políticos marxistas como la *Socialist League* (1884).

Estos procesos históricos contribuyeron al desarrollo de las utopías pastoriles, ya que estas obras se concibieron como posibles respuestas a problemas resultantes de la rápida industrialización y urbanización de Inglaterra, como fueron la pobreza generalizada o la concentración de capital (Claeys, 2017: 274). Durante estas décadas, hubo una gran necesidad de contrarrestar los efectos de la Revolución Industrial, puesto que estos avances tecnológicos fueron vistos más como un problema que como una solución (Claeys, 2017: 274).

Desde el punto de vista de la Historia de la Literatura, las «utopías pastoriles» fueron influenciadas por dos importantes movimientos. En primer lugar, la utopía pastoril se encuadra en el interés del público británico por temas rurales y ambientaciones campestres, reflejados en el éxito de obras como *Under The Greenwood Tree* (1872) o *Far From the Madding Crowd*<sup>2</sup> (1874), ambas del escritor Thomas Hardy. En segundo lugar, este tipo de utopías fueron escritas en respuesta al auge de «utopías y distopías tecnológicas» (Wagner, 2002: 1); ofreciendo una alternativa más cercana a la naturaleza que la que proporcionaban novelas como *Looking Backward* (1888) del escritor estadounidense Edward Bellamy o, posteriormente, *When the Sleeper Wakes* (1899) del escritor británico H. G. Wells. Esta alternativa sería inculcada a las masas para la transformación social y económica del país, puesto que, el subgénero utópico era concebido en la época como vehículo ideológico y de enseñanza (Davis, 2003: 579).

#### 4. VERTIENTES DEL SUBGÉNERO

A pesar de que toda «utopía pastoril» presenta unas características comunes, como son la presencia de mundos idealizados, la existencia de sociedades agrícolas organizadas en comunas, la vigencia de normas morales estrictas o la voluntad de crítica social; existen ciertas divergencias temáticas e ideológicas que conducen a mi propuesta de subdivisión del subgénero en: «utopías pastoriles tradicionales» y «utopías pastoriles socialistas».

---

<sup>2</sup> La perspectiva pastoril en *Under the Greenwood Tree* y otras obras de Hardy se ha analizado en relación con la tradición pastoril victoriana (Jones, 1989), con la historia de la tradición pastoril (Draper, 1998) e influida por la tradición greco-romana (Harrison, 2012).

#### 4.1 Vertiente tradicional: A Crystal Age (1887)

El principal exponente de esta vertiente tradicional será el escritor anglo-argentino William Henry Hudson. Su interés por temáticas rurales y por la descripción de la naturaleza viene dado por sus viajes de juventud por el Amazonas y la Patagonia y por su apasionado interés por la ornitología (Harvey, 1967: 402-3). Durante su vida, publicó obras de diversa índole: obras de temática suramericana como *Green Mansions* (1904), una autobiografía bajo el título de *Far Away and Long Ago* (1918) y obras de temática rural inglesa, como *A Sheperd's Life* (1910). La obra que nos interesa analizar en este artículo es la novela utópica *A Crystal Age* (1887), que puede ser tomada como modelo de «utopía pastoril tradicional», ya que reúne todas las características principales de esta vertiente.

A pesar de que el tema predominante de esta novela es el romance entre el capitán Smith y la indígena Yoletta, la narración aborda un amplio abanico de temas, entre ellos destacan la teología o la filosofía. La sociedad descrita en esta narración permite asociar esta utopía pastoril a la vertiente de «utopía pastoril tradicional», debido a que dicha sociedad es preeminentemente agraria y rural, comparada explícitamente con el jardín del Edén bíblico, como se refleja en la siguiente cita: «mundane region inhabited by beings of an angelic order, [...] no elysium or starry abode could compare with this green earth for a dwelling place» (Hudson, 1919: 132-133). A mayores, esta sociedad rural está estructurada en pequeñas comunas agrícolas, cumpliendo así una de las características principales de las utopías pastoriles.

La tecnología que poseen estas pequeñas comunas es rudimentaria, cuyo mayor avance técnico sería «a plough which appeared to be a simple, primitive thing» (Hudson, 1919: 112). Este hecho permite etiquetar a esta sociedad como preindustrial, es decir, ajena a los efectos perniciosos de la Revolución Industrial del siglo XIX. Esta ausencia de tecnología avanzada permite clasificar esta novela como utopía pastoril, ya que, se rechazan la importancia de los avances tecnológicos que se reivindican en las utopías tecnológicas (Wagner, 2002: 1) de la misma época.

La sociedad idealizada que se presenta está regida por unos determinados códigos éticos y morales, que en perspectiva del narrador, son bastante estrictos, puesto que, finalmente, lo llevarán al suicidio al no conseguir conquistar a Yoletta. En este nuevo mundo no existen los sentimientos románticos, ya que, como se indica en la cita: «there is only one kind of love» (Hudson, 1919: 156), que corresponde al amor fraternal y no al amor romántico.

Esta presencia de códigos morales estrictos es una característica esencial para clasificar esta obra en el subgénero de las utopías pastoriles (Pfaelzer, 1984: 21). Las reglas morales se articulan entorno a una base religiosa en la que existe un sistema de creencias basado en dos principios básicos: «worship the Father of the world and bless the august Mother of the House» (Hudson, 1919: 88). El papel del Padre celestial como creador de la naturaleza para «delight of all his children» (Hudson, 1919: 208), y el papel de la Madre terrenal como creadora de vida «from whose sacred womb ever comes life and love and joy» (Hudson, 1919: 88) son los principios entorno a los cuales se articula toda consideración moral, práctica religiosa o interacción social que ocurre en el día a día de los ciudadanos de esta sociedad. Por lo tanto, existe una conexión intrínseca entre la devoción religiosa, el orden social y la naturaleza, concebidos como un todo simbiótico que articula el funcionamiento social de este mundo.

Este marco moral se complementa con la articulación de una nueva relación entre el ser humano y la naturaleza, basada en la interconexión entre las esferas humana y natural, eliminando las fronteras entre humano y naturaleza. De acuerdo con esta filosofía, la naturaleza se beneficia de la acción humana y el ser humano encuentra en la naturaleza inspiración, grandeza y belleza para la realización de sus actividades cotidianas y artísticas (Hudson, 1919: 84). Esta profunda concienciación ecológica, propia de las utopías pastoriles, da pie a una crítica por parte del autor hacia las sociedades industriales de su momento. Hudson considera que la Revolución Industrial solo ha traído muerte (Hudson, 1919: 79), puesto que el ser humano separó la esfera humana de la natural. En este caso, el ser humano se apropió del poder divino, en palabras del autor: «taking from the Father of the world his Prerogative» (Hudson, 1919: 79), de controlar la naturaleza, lo que finalmente le condujo a su destrucción. Esta crítica hunde sus raíces en la cosmología cristiana de la expulsión de Adán y Eva del jardín del Edén.

En conclusión, *A Crystal Age* (1887) satisface todos los criterios de una «utopía pastoril tradicional»: presenta una sociedad rural idealizada, organizada en comunas y sin grandes avances tecnológicos, regulada por estrictos códigos morales y una profunda concienciación ecológica, lo que lleva a la existencia de críticas explícitas contra la sociedad industrial decimonónica. Además, hay transposiciones espaciales, ya que el capitán Smith se pierde en un desfiladero en medio de la selva y es transportado a este nuevo mundo.

## 4.2 Vertiente socialista: *News From Nowhere* (1890)

La crítica política hacia la sociedad decimonónica en *A Crystal Age* (1887) está presente en breves comentarios a lo largo de toda la novela, esto no es así en las utopías pastoriles socialistas, como es el caso de *News from Nowhere* (1890) del escritor William Morris, en las que las críticas políticas acaparan la mayor parte de la obra. Esta abundancia de comentarios políticos es debido al carácter pedagógico de estas utopías y a su función como herramientas de difusión ideológica (Davis, 2003: 579), en este caso, se pretende difundir ideas marxistas entre sus lectores. Esta difusión se ve incrementada debido a que estas obras fueron publicadas por capítulos en los periódicos de sindicatos y partidos socialistas, llegando así a un mayor número de potenciales lectores. En el caso de *News From Nowhere*, esta novela fue publicada semanalmente en *The Commonweal* (Woody, 2017: 140), periódico oficial del partido socialista *Socialist League*, ambas instituciones fundadas por el propio autor de la novela, William Morris.

Esta novela fue escrita como contestación ideológica a la utopía tecnológica *Looking Backward* (1888) del escritor estadounidense Edward Bellamy (Lutchmansingh, 1991:1). En contraposición al marcado socialismo científico de Bellamy, la nueva propuesta de Morris bebe de ideas anteriores del socialismo utópico, especialmente de la propuesta del *falanstère* de Charles Fourier, del que dirá que: «Fourier, whom all men laughed at, understood the matter better» (Morris, 2002: 95). Esta alabanza a la idea de las comunas autogestionadas en espacios rurales se mezcla con las ideas estéticas de John Ruskin y el gusto por el arte gótico<sup>3</sup> y los temas medievales<sup>4</sup> (Harvey, 1967: 561), acercan al autor a unas posiciones propicias para la escritura de «utopía pastoril».

La novela narra la hipotética evolución de la sociedad británica tras el triunfo del socialismo hasta el año 2117. Esta evolución social se divide en tres grandes períodos: el primero, durante la Edad Media, que se caracteriza por la abundancia natural y el predominio de sociedades agrícolas,

---

<sup>3</sup> Su interés por el arte gótico lleva a Morris a fundar en 1877 la SPAB (*Society for the Protection of Ancient Buildings*) que tendrá como objetivo velar por la integridad y por la protección de edificios medievales en las Islas Británicas (Donovan, 2015: 1). Esta asociación defenderá también las buenas prácticas en la reconstrucción de estos edificios, escapando de las re-imaginaciones victorianas del movimiento neogótico (Donovan, 2015: 1).

<sup>4</sup> Este interés por temas medievales viene influenciado por la pertenencia de William Morris al grupo artístico *Arts & Crafts*, al que pertenecían otros artistas como John Everett Millais o Dante Gabriel Rossetti (Gardiner, 2000: 582). Estos artistas abogaban por una recuperación de temas medievales para su arte, por ejemplo, las leyendas del ciclo artúrico.

descrito como: «England was once a country of clearings amongst the woods and wastes, with a few towns interspersed» (Morris, 2002: 75); el segundo periodo, que se relaciona con la sociedad de finales del siglo XIX contemporánea a William Morris, que se caracteriza por la consolidación de la Revolución Industrial y el empobrecimiento de las áreas rurales, que se describe como «a country of huge and foul workshops surrounded by an ill-kept, poverty-stricken farm» (Morris, 2002: 75). En tercer y último lugar, se presenta la sociedad idealizada que visita el protagonista de la novela William Guest, *alter ego* del propio Morris. Esta sociedad se caracteriza por retornar a la idílica primera fase, en la que el ser humano y la naturaleza se relacionan simbióticamente, como explica la siguiente cita: «It is now a garden, with the necessary dwellings, sheds, and workshops scattered up and down the country, all trim and neat and pretty» (Morris, 2002: 75). Por lo tanto, a lo largo de la novela el narrador experimenta una translocación temporal (Pfaelzer, 1984: 73) desde su presente industrial en la Londres de finales del siglo XIX hacia el futuro utópico del siglo XXII. En el caso de *News From Nowhere*, no ocurre una translocación de índole espacial, puesto que toda la acción narrativa ocurre en Londres, en el curso del río Támesis. En relación a este ámbito es necesario resaltar la fuerte translocación de perspectiva presente en la obra. William Guest, es transportado a esta nueva sociedad tras haber dormido en su casa en Hammersmith y regresa al Londres decimonónico tras haberse desmayado. Esto da pie a que el lector quede con la duda sobre si la sociedad utópica que se presenta es real o meramente una ilusión: «it may be called a vision rather than a dream» (Morris, 2002: 220). Esta brecha en la fiabilidad del narrador tiene, a mi parecer, fuertes connotaciones pedagógicas e ideológicas, ya que el autor expresa que las ideas planteadas en la novela son factibles y, al dejar abierta la posibilidad de que tal sociedad fuese real, anima a sus lectores a seguir la ideología socialista para poder implementar ese modelo organizativo en el Londres real de finales del siglo XIX.

Esta utópica tercera fase se caracteriza también por la reconciliación entre la esfera humana y la natural, como abogaba también William Henry Hudson en *A Crystal Age*. Esta nueva sociedad elimina el ideal decimonónico del ser humano, representante de la civilización y el progreso, que se establece en oposición al mundo natural, símbolo de lo salvaje y lo primitivo, tal y como se relata en la novela: «mankind [...] try to make nature their slave, since they thought nature was something outside them» (Morris, 2002: 187). Esta nueva sociedad utópica aboga por la idea de que la esfera humana

y la esfera natural pertenezcan de nuevo al mismo ámbito, sin que una domine a la otra.

Este cambio de paradigma se manifiesta en la constante crítica hacia las sociedades urbanas e industriales decimonónicas. En el caso de la vertiente socialista del subgénero, tales críticas aparecen más frecuentemente, de maneras más explícitas y a menudo enfocadas desde una óptica marxista. Un ejemplo de dichas críticas es la denuncia de la vertiginosa expansión de los barrios periféricos del área metropolitana de Londres que el autor achaca a la expansión del modelo capitalista al afirmar que los nuevos barrios son un «sprawling mess with which commercialism has littered the Banks of the wide stream» (Morris, 2002: 169). Estas críticas se vierten también contra los nuevos grandes polos industriales, como Mánchester, que desaparecieron en esta nueva sociedad utópica (Morris, 2002: 116), reemplazados por falansterios en los que todos los ciudadanos comparten la misma carga laboral. En contraposición a esta vida urbana e industrial, se alaba la vida rural concebida como espacio de mejora para la sociedad y de perfeccionamiento de los ánimos y habilidades de sus ciudadanos (Morris, 2002: 76).

En definitiva, la vertiente socialista de la «utopía pastoril» cumple con los preceptos básicos del subgénero: presenta sociedades idealizadas en las que imperan códigos morales estrictos, en este caso códigos económicos marxistas, en los que se prima el reparto de la carga laboral y la no existencia de clases sociales. En el caso de Morris, a pesar de que la sociedad está estructurada comunalmente, no es una sociedad agrícola. A pesar de esto hay una fuerte vinculación con el mundo rural y la artesanía, que se reivindica a través de una férrea y frecuente crítica desde posiciones marxistas a la expansión urbana y a la contaminación de espacios naturales. En último lugar, como el resto de narrativas utópicas, el narrador experimenta translocaciones, en este caso de tipo temporal y de perspectiva, alternando entre el mundo de la realidad y el de la ilusión.

## **5. INFLUENCIAS**

A pesar de que las «utopías pastoriles» estén intrínsecamente ligadas a un contexto espaciotemporal muy restringido, el mundo anglófono, especialmente Inglaterra, durante las últimas décadas del siglo XIX; su influencia se dejó notar en otros ámbitos geográficos y en movimientos literarios posteriores durante el siglo XX.

## 5.1 Más allá de los límites geográficos

No hay que obviar el hecho de que la primera formulación del término de «utopía pastoril» viene dada por un análisis de las utopías estadounidenses entre 1886 y 1896 (Pfaelzer, 1984). Dicho análisis examinó la figura del escritor estadounidense William Dean Howells (1837-1920) y su novela *A Traveller From Altruria* (1894). Esta obra, escrita en la estela de las *Lettres Persanes* (1721) de Montesquieu, presenta a un viajero del país ficticio de Altruria que llega a Estados Unidos para estudiar su sociedad. A lo largo de la narrativa se establecen diversas diferencias entre la sociedad utópica de Altruria y los aspectos negativos de la sociedad estadounidense de finales del siglo XIX.

Dean Howells hace hincapié en diversos pasajes críticos con la industrialización del continente norteamericano, como aquellos relacionados con la expansión del ferrocarril, afirmando que en Altruria «nature recovered them [the landscapes] [...] of their [rails'] former abuse» (Howells, 1894: 164). En esta obra se destaca también la unión entre la esfera humana y el mundo natural, principio que articula el funcionamiento de la sociedad de Altruria. Esta conexión entre ambas esferas adquiere un estatus cuasi-divino, ya que los trabajos manuales, repartidos entre toda la sociedad, acercan a los seres humanos con Dios (Howells, 1894: 167).

Esta reconciliación entre la esfera humana y la esfera natural permiten relacionar esta novela con las utopías pastoriles explicadas previamente, puesto que se cumplen las características anteriormente mencionadas. Es importante destacar que *A Traveller From Altruria* es la primera parte de una trilogía, cuyas secuelas no fueron analizadas en el trabajo de Pfaelzer. Las secuelas a esta novela son: *Letters of an Altrurian Traveller* (1904) y *Through the Eye of the Needle* (1907), que, a falta de un estudio más pormenorizado, se pueden adscribir al subgénero de utopías pastoriles porque continúan en la estela de la primera novela, contrastando la sociedad utópica de Altruria y la sociedad industrial decimonónica estadounidense.

En cuanto a otros ámbitos geográficos, la base de datos del profesor Lyman Tower Sargent, que recopila la publicación de utopías desde la aparición de *Utopía* de Thomas More en 1516, menciona ejemplos de «utopía pastoril» únicamente en otros países anglófonos, como Australia, destacando *Hortense: A Study of the Future* (1906), publicada bajo el pseudónimo de Lancelot Lance. Por lo tanto, de acuerdo a estos parámetros, nos encontraríamos ante un subgénero literario puramente anglófono, con ejemplos tanto en Estados Unidos como en Inglaterra y sus colonias, Australia o Canadá.



## 5.2 Más allá de los límites temporales

A pesar de que el origen y popularidad del subgénero se circunscribe a las últimas décadas del siglo XIX, la tradición de la «utopía pastoril» pervive a lo largo de la primera mitad del siglo XX, como se refleja en obras tales como *Park* (1932) del escritor británico John Gray o *City* (1952) del estadounidense Clifford Donald Simak (Sargent, s/f.). Se perciben ciertos elementos de la tradición de la utopía pastoril en obras de escritores distópicos y de ciencia ficción, como es el caso de Aldous Huxley en su novela *Island* (1962); o Richard Cowper en su obra *The Road to Corlay* (1978) (Sargent, s/f.).

Paradójicamente, a pesar de que las «utopías pastoriles» presentan una visión positiva del futuro, estas ejercen una influencia en las distopías del subgénero denominado «cli-fi» (Goodbody, 2019: 136), en las que se vierte una perspectiva pesimista sobre el futuro. Este subgénero se caracteriza por imaginar cómo sería la sociedad humana en un mundo alterado por el cambio climático, concienciando sobre los peligros del calentamiento global o la contaminación (Goodbody, 2019: 132).

La principal característica que está tomada de las utopías pastoriles es su finalidad pedagógica, ya que se intenta cultivar una concienciación ecológica sobre lo que se está perdiendo (Goodbody, 2019: 136). Esto se puede ver en obras tales como *The Carhullan Army* (2007) de Sarah Hall o *The Lamentations of Zeno* (2011) de Ilija Trojanow. Unida a esta finalidad pedagógica, la crítica social siempre está presente. Mientras que las utopías pastoriles criticaban la sociedad industrial decimonónica, el cli-fi critica la sociedad industrial consumista y las causas del cambio climático. Estas críticas se pueden observar en obras clásicas del subgénero como *The Drowned World* (1962) de J. G. Ballard o *State of Fear* (2004) de Michael Crichton.

## CONCLUSIONES

Como se ha podido comprobar el subgénero de las «utopías pastoriles» constituye una interesante área de estudio debido a las temáticas de las novelas, a sus repercusiones en otros ámbitos como la ideología, la filosofía o la política y a la vigencia de las ideas que presentan. A pesar de que todas estas obras compartan una serie de características comunes, como la existencia de reglas morales estrictas, la estructuración social o las translocaciones experimentadas por el protagonista, la frecuencia y el contenido de las críticas permiten hablar dos grandes divisiones: «utopías pastoriles tradicionales» y «utopías pastoriles socialistas».

Sería interesante para futuras investigaciónes el estudio de la existencia del subgénero de la «utopía pastoril» en literaturas no anglófonas, teorizando sobre si el fenómeno fue exclusivamente anglófono o si se extendió también al resto del continente europeo. Este hecho puede ser posible, ya que se cumplen las mismas circunstancias históricas, como la expansión de la Revolución Industrial, en las mismas décadas en las que la ciencia ficción moderna, por ejemplo las novelas de Jules Verne, y las utopías tecnológicas están en auge. Otro ámbito interesante para futuras investigaciones sería examinar la persistencia de las utopías pastoriles a lo largo del siglo xx, su auge y decadencia o su transformación en otros subgéneros como la «cli-fi».

## BIBLIOGRAFÍA

- CLAEYS, Gregory (2017): *Dystopia : a Natural History : A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*, Oxford: Oxford University Press.
- DAVIS, Robert (2003): «Education, Utopia and the Limits of Enlightenment», *Policy Futures in Education*, 1, 3, pp. 565-585.
- DONOVAN, Andrea (2015): *William Morris and the Society for the Protection of Ancient Buildings*, London: Routledge.
- DRAPER, Ronald (1998): «Hardy and the Pastoral», *The Thomas Hardy Journal*, 14, 3, pp. 44-53.
- GARDINER, Juliet (2000): *The History Today Who's Who in British History*, London: Collins & Brown
- GOODBODY, Axel (2019): «Cli-Fi—Genre of the Twenty-First Century? Narrative Strategies in Contemporary Climate Fiction and Film », *Green Matters*, eds Maria Löschnigg, Melanie Braunecker, Leiden: Brill, pp. 131-153.
- HARRISON, Stephen (2012): «Graeco-Roman Pastoral and Social Class in Arthur Hugh Clough's Bothie and Thomas Hardy's Under The Greenwood Tree», *Ecology and the Literature of the British Left*, eds John Rignall, Gustav Klaus Valentine Cunningham, London: Routledge, pp. 89-100.
- HARVEY, Paul, Dorothy EAGLE (eds.) (1967): *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford: Clarendon Press.
- HOWELLS, William Dean (1894): *A Traveller from Altruria*, Nueva York: Harper & Brothers.
- HUDSON, William Henry (1919): *A Crystal Age*, Londres: Duckworth & Co.
- JONES, Lawrence (1989): «Under the Greenwood Tree and the Victorian Pastoral», *Art and Society in the Victorian Novel*, ed. Colin Gibson, London: Palgrave Macmillan, pp. 149-167.
- LUTCHMANSINGH, Larry (1991): «William Morris' Review of Bellamy's Looking Backward», *Utopian Studies*, 4, pp. 1-5.

- MORRIS, William (2002): *News from Nowhere*, ed. Krishan Kumar, Cambridge: Cambridge University Press.
- PFAELZER, Jean (1984): *The Utopian Novel in America, 1886-1896: The Politics of Form*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- SARGENT, Tower Lyman (s/f): *Utopian literature in English: An Annotated Bibliography From 1516 to the Present*, [en línea: <https://openpublishing.psu.edu/utopia/>]. Fecha de consulta: 25/05/2024].
- WAGNER, Tamara (2002): «Subversive Nostalgia and Pastoral Utopia: William Morris», *Homesick in Utopia: State Capitalism and Pathology in Novels of the 1880s and 1890s*, [en línea: <http://www.victorianweb.org/genre/wagner/6.html>]. Fecha de consulta: 22/05/2024].
- WOODY, Christine (2017): «The Newspaper and the Novel: William Morris's News from Nowhere in Commonweal», *Victorian Periodicals Review*, 50, 1, pp. 139- 156, 268.



# **As coordenadas do monstro: conxunción de monstrosidade e espazo a través de «Autovía», de Paco Martín**

IAGO CASAS NEO  
*Universidade de Santiago de Compostela*

Data de envío 31/05/2024

Data de aceptación 05/02/2025

**Resumo:** O cultivo da noción de liminalidade deu cabida a unha potencial análise conxunta das teorías da monstrosidade e do espazo, entendendo este último a partir do xiro. Cando esta muda é analizada nas ficcións fantásticas de terror, onde historicamente o espazo serviu unha función subordinada ó monstruoso na construción da narrativa, apréciase unha evolución significativa. O relato «Autovía» de Paco Martín serve como exemplo dentro do campo literario galego dunha espacialidade que, en consonancia co aumento do seu desenvolvemento teórico, perde o seu carácter secundario e pasa a colocarse no foco do relato como elemento asimilador das características monstruosas. Mediante a súa análise, mostrarase a potencialidade que estas dúas nocións teñen para xuntar as súas funcións e servir un propósito unificado.

**Palabras chave:** liminalidade, monstrosidade, espazo, terror, autovía

**Abstract:** *The development of the notion of liminality has allowed for a potential joint analysis of theories of monstrosity and space, the latter understood through the lens of the spatial turn. When this shift is examined in fantastic horror fiction, where space has historically played a subordinate role to the monstrous in narrative construction, a significant evolution becomes evident. Paco Martín's short story Autovía serves as an example within Galician literature of a spatiality that, in line with its increasing theoretical development, loses its secondary status and becomes the focus of the story as an element that assimilates the monstrous characteristics. Through its analysis, this study will demonstrate the potential of these two notions to merge their functions and serve a unified purpose.*

**Keywords:** *liminality, monstrosity, space, horror, highway*

## 1. INTRODUCCIÓN

Os estudos en torno á monstruosidade e ó espazo presentan, a partir da segunda metade do século xx, unha serie de concordancias ligadas á introdución do factor social como elemento fundamental de análise. O desenvolvemento do denominado xiro espacial por unha banda permite unha nova concepción do espazo, obviada ata o momento polos principais estudos teóricos, na que o carácter material do lugar perde o protagonismo. Deste xeito, priorízase a análise desta fisicidade en consonancia (que non subordinación) con elementos de carácter social e relacional. Enténdese así esta nova espacialidade como un construto, unha produción que, alén da perceptibilidade do significativo, conta cun importante valor simbólico que apela a unha comunidade ou identidade determinadas. Da mesma maneira, algo moi semellante comeza a ocorrer cos estudos que analizan a figura do monstro e do monstruoso coa entrada deste mesmo século.

Neste caso, as teorías medievalistas e modernas que estudaron ó monstro dende unha perspectiva maioritariamente física son desprazadas en favor dunha aproximación que pon o foco nunha dimensión de carácter máis antropológico. As primeiras achegas veñen de estudos etnolóxicos que atenden ás mostras comunitarias máis «primitivas» e ós ritos de paso que permiten a definición da liminalidade, unha antiestrutura que serve como elemento ontoxénico do monstro. A estas van sumándose aportacións doutras disciplinas, destacando entre outros o desenvolvemento da noción do sinistro freudiano, ou os estudos foucaultianos sobre o anormal. A partir deste punto o vencello entre monstro e feito social fíxose irrompible, e toda aproximación actual ó monstruoso, veña dende a psicoloxía, a literatura, a antropoloxía ou a filosofía, parte del.

En aras de poder ilustrar a operatividade na interacción destes dous marcos conceptuais, acudirase o relato do autor Paco Martín «Autovía»<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> O autor lucense goza dunha ampla produción dentro do eido literario, con obras ó seu nome que se encadran nunha gran variedade de modalidades xenéricas. *Historias para Ler á Noite* supón a súa principal incursión no campo do terror fantástico, presentando relatos que mesturan unha formulación tradicional con modelos máis contemporáneos e universais. A adopción e adaptación de elementos do Cosmicismo no relato a atender, así como en «Lume Novo» (relato pertencente ó mesmo volume), serve como exemplo paradigmático desta vontade renovadora. Silvia Gaspar sinala varias das súas obras como representativas do período polo que pasou a narrativa autóctona entre os anos 1985 e 1995. Concretamente, *Historias para Ler á Noite* (daquela aínda denominado *Tres Historias para Ler á Noite*) exemplifica a intencionalidade deses anos de crear «unha liña de produción que, conservando a dignidade estética, fose aceptada por un meirande sector do público (1995, 33: 323)».

pertencente ó volume *Historias para ler á noite* (2002)<sup>2</sup>. Nel, as propiedades monstruosas maniféstanse nunhas coordenadas que suxiren unha actualización, análoga á evolución desta serie de teorías, dun dos cronotopos paradigmáticos das narrativas fantásticas de terror do campo literario galego: o camiño na Galiza pre-industrial. Así mesmo, a centralidade do feito espacial e o seu trato como elemento hostil motiva a lectura da trama dende unha óptica que pretenda avaliar a ligazón máis directa entre a representación da monstruosidade e do espazo. Buscarase ver ata que punto o espazo pode, alén de funcionar como o medio no que opera o monstro, assimilar as súas propiedades e exercer como tal: en definitiva, chegar a definir a maneira na que o espazo pode, dentro destas teorías, acabar funcionando como monstro e os diferentes mecanismos empregados para manifestalo.

## 2. CONSTRUCCIÓN E CARACTERIZACIÓN DA AUTOVÍA: LIMINALIDADE COMO CONDICIÓN DA EXISTENCIA

No ano 1909 o etnólogo, folclorista e antropólogo francés Arnold Van Gennep introduce a noción de liminalidade. O seu estudo xerminal sobre os ritos de paso *Les Rites de Passage: Étude Systématique des Rites* tenta explicar o papel que estes teñen no desenvolvemento individual e comunitario. Intentando definir do xeito máis preciso posible as formas nas que se poden secuenciar estas cerimoniais, o autor diferencia tres etapas nas que se descompoñen: a separación, a marxe (o limen) e a agregación:

Les rites de séparation le sont davantage dans les cérémonies des funérailles, les rites d'agrégation dans celles du mariage ; quant aux rites de marge, ils peuvent constituer une section importante, par exemple dans la grossesse, les fiançailles, l'initiation, ou se réduire à un minimum dans l'adoption, le second accouchement, le remariage, le passage de la 2e à la 3e classe d'âge, etc. Si donc le schéma complet des rites de passage comporte en théorie des rites préliminaires (séparation), liminaires (marge) et postiliminaires (agrégation), il s'en faut que dans la pratique il y ait une équivalence des trois groupes, soit pour leur importance, soit pour leur degré d'élaboration (Van Gennep, 1981: 20).

---

<sup>2</sup> De xeito previo á introdución deste relato na edición do ano 2002, a breve antoloxía coñecía-se como *Tres Historias para Ler á Noite*, orixinalmente publicada no ano 1992. O relato «Autovía» por outra banda foi publicado independentemente na colección *Relatos dunha hora* da editorial Nigra Imaxe no ano 1994.

Esta clasificación en tres dimensións permite a comprensión de todos os ritos de paso como un proceso transitivo, momentos críticos que implican avance e desenvolvemento cuxa importancia é sacralizada e ritualizada polas comunidades, permitindo a evolución do individuo que vive estas tres fases e do grupo que nel está proxectado. Tomando como base esta diferenciación que propón Van Gennep, aparece medio século despois a figura de Victor Turner, tamén antropólogo, quen tomará o relevo como a máxima autoridade de referencia no que compete ós estudos rituais.

Turner basea a súa interpretación en que a segunda fase, o período de marxe ou liminalidade, supón unha situación interestrutural. En «*Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*» (1964), considerable como a obra fundacional dos estudos da liminalidade. Define as entidades liminais como algo que non está nin no aquí nin no aló, senón que se atopan no medio (*betwixt and between*) das posicións asignadas por lei, costume, convención ou cerimonia, partindo da base de que os ritos funcionan como eventos que permiten e favorecen a estruturación social. En *The Forest of Symbols* (1970) matiza a consideración que ten dos ritos como un proceso tripartito onde o individuo, por razóns diversas, é separado das estruturas sociais que definían o seu ser de xeito previo. Unha vez producida esta demarcación, o suxeito atópase nun estado de paso, onde non está definido nin polos atributos que o compoñían antes do paso, nin polos que o compoñerán pasado o proceso liminal.

Nesta separación da estrutura, neste terreo intermedio entre o social e o outro é onde se consolida o monstro. Como indica Jeffrey Jerome Cohen (1996), o monstro existe fóra do sistema, mais sempre dependente del e da súa arbitrariedade. A súa posición marxinal, fóra de aplacar a súa función, colócao como un axente que traballa nese espazo transitivo, un limitador da realidade e do que está permitido que incorre na meirande ameaza posible ó corpo do ser humano: máis alá da morte, a transformación no propio monstro. Esta consideración como unha especie de conto instrutivo é a que dota a figura da súa máxima ambivalencia: ó ser protector e delimitador convértese realmente no que ten o poder absoluto sobre a orde social, permite o cambio a través de todos os axentes que o grupo decide desbotar e condenar ó ostracismo, instrumentalizando ós suxeitos disidentes como motores para a subversión do establecido.

Co tecido conceptual delimitado, resta observar os mecanismos empregados para a súa materialización dentro do texto escollido para poder



comprender as formas nas que se estrutura esta conxunción. A premisa que arrinca o relato a tratar é a dunha viaxe grupal na que participan un grupo de persoas de avanzada idade, as cales son guiadas e entretidas polo protagonista Milucho. O que semella unha inofensiva avaría no medio do traxecto remata por converterse nun catastrófico evento que deriva no apartado fantástico e terrorífico da historia. Esta estrutúrase arredor dun elemento focal que é o que lle dá título: a autovía. O lugar, que nun momento semella normal, vai amosando unha serie de cambios ós ollos dos personaxes que transforman as súas propiedades. Así, para comprender o xeito no que funciona esta autovía no que respecta á construción da narrativa é preciso partir da liminalidade enfocando o seu estudo na dimensión especial en troques da perspectiva procesal que enmarca a teorización orixinal. Deste xeito, instrumentalizando a noción do liminal como punto de xuntanza, é posible comprender as posibilidades e implicacións que ten o feito espacial na elaboración do monstro.

Para iniciar esta aproximación á liminalidade espacial cómpre atender ó concepto de lugar en contraposición ó espazo. O primeiro opera nunha dimensión física e material, consistindo nunha serie de coordenadas precisas que conteñen un número de elementos definidos polo seu valor posicional e coexistencial. Michel de Certeau (2000) en *La Invención de lo Cotidiano*, define o lugar como unha configuración instantánea de posicións que implica unha indicación de estabilidade. En contraste o espazo parte do lugar co engadido do movemento e as dinámicas que operan nel, outorgándolle así unha dimensión funcional sobre a puramente material do anterior, concluíndo que o espazo é o lugar unha vez este é practicado pola actividade humana. Introduce aquí o factor social como algo inherente á construción e deconstrución espacial, de xeito que a acción e a expectativa permiten o tránsito de lugar a espazo e viceversa. Isto incide na importancia do discurso na creación e destrución do espazo, colocándoo como algo que pode variar aínda que a súa parte material se manteña estable: «O bien al contrario, el despertar de los objetos inertes (una mesa, un bosque, un personaje del entorno) que, al salir de su estabilidad, transforman el lugar donde yacen en la extrañeza de su propio espacio» (Certeau, 2000: 130).

Esta dinámica é a que se presenta no feito espacial que determina o relato a atender. Cando a crise rompe a familiaridade que supón a viaxe, esta convértese nun evento completamente estraño. Prodúcese unha creba na concepción establecida do que significa algo tan banal como un desprazamento e xérase unha situación de descoñecemento ante unha serie de atribucións

espaciais non codificadas no imaxinario grupal. Non se anticipa no pensamento a posibilidade de que cando se fai unha ruta  $A \rightarrow B$ , non se chegue a ningún lugar que non sexa B seguindo o percorrido establecido. A aparición dunha nova ruta descoñecida que aparentemente realiza esta mesma función (mais que rapidamente se ve que non é así atrapando á xente que o transita), crea unha modificación no paradigma sobre o que se entende o movemento entre lugares e a relación co espazo. Baixo esta premisa ábrese a posibilidade da consideración do fenómeno espacial como o que David Roas (2019) caracteriza como o monstro fantástico, que resulta transgresor polo desafío a unha preconcepción estable e compartida da realidade.

Marc Augé presenta en *Los «No Lugares» Espacios del Anonimato: Una Antropología de la Sobremodernidad* (2000) a noción de non-lugar, un concepto que permite unha delimitación máis precisa do caso concreto da autovía presente no relato homónimo. Dialogando coas achegas que Certeau fixo ó concepto de lugar, Augé matiza esta definición dende unha posición cun un maior foco no compoñente social, determinando que dende o seu estatismo este serve como un repositorio que permite a identificación das identidades e relacións que o conforman dende unha retórica compartida. Define de xeito negativo os non-lugares, como espazos nos que non se poden ler este tipo de vencellos: lugares de paso, vías de comunicación, lugares con funcións prácticas e inmediatas como supermercados ou lavanderías. Entre estes identifica certos emprazamentos que foron creados (ou mudaron a súa funcionalidade e concepción) con fins non-socias, de beneficio propio, que non permiten, favorecen ou invitan á interacción. Lugares deste tipo están vencellados ó auxe do suxeito neoliberal e da sociedade acelerada e individualista, lugares ideados para a funcionalidade e a produción a costa da conexión. Son espazos liminais no senso de que aínda aportando un valor social, a súa existencia con respecto á estrutura e transitiva e allea.

Unha autovía opera a priori como un lugar deste tipo, unha vía que, fronte ó resto de estradas tradicionais, permite a chegada a un lugar (habitualmente urbano) percorrendo o menor espazo posible. Isto implica por unha banda a destrución e modificación do medio, mais tamén unha aproximación distinta ó tránsito que supón unha interacción mínima con este. Alfredo González-Ruibal (2019) fala deste tipo de lugares como produtores do que denomina *supermodern flattening*. Mediante a simplificación da horizontalidade que producen construcións como as autovías, a experiencia espacial vese empobrecida. Porén, non hai que obviar o feito de que, como o propio

Augé explica nun artigo posterior que retoma esta liña de estudo (1998), a oposición entre lugar e non-lugar relativízase ante a influencia de factores externos como poden ser o tempo ou a perspectiva (individual ou social), retomando a proposta de Certeau dos discursos e as historias como estruturadores espaciais.

Tendo isto en conta para o exemplo a atender, antes de existiren as autovías a súa función desempeñábase os camiños de paso entre grandes poboacións. O que a día de hoxe está pensado como algo práctico, que busca permitir o paso entre dous puntos coa maior velocidade posible; era unha faceta da experiencia humana máis significativa. Unha viaxe que hoxe pode levar horas levaba días antes da invención do coche, o camiño na antigüidade era unha fonte de historias vitais, construcións de identidades e de relacións. O que antes era unha valiosa fonte de discursos a día de hoxe está totalmente despersonalizada. Porén, retóricas deste estilo comezan a recuperarse con tropos e modelos culturais como o da *Road Movie*. Xoga o relato con esa posible dobre concepción da autovía no senso de que, como se afondará a seguir, é percorrida por un grupo de persoas que opera como unha comunidade que vai evolucionado en función das circunstancias; pero que por outra banda funciona como un axente hostil e alleo que dinamita todo intento de desenvolvemento grupal positivo.

Esta ambivalencia e relatividade na dimensión social do espazo permite a súa subversión na formación de narrativas que se escapan do status actual. Na liña da teoría espacial que desenvolveu os non-lugares, é importante ter en conta tamén as heterotopías, noción de complexa delimitación que Michel Foucault vai desenvolvendo ó longo dos anos 60<sup>3</sup>. Parte dunha concepción do espazo semellante ó visto, unha serie de relacións delimitadas pola súa propia existencia. Na dimensión social prodúcese unha sacralización dos elementos construtivos do espazo vencellada ás imposicións que delimitan que espazo está concibido para que función. A liminalidade que as define, en contraposición ó non-lugar de Augé, está vencellada á inversión: representa a vertente material e perceptible da súa utopía: o marco do espello fronte á imaxe proxectada no outro lado. No derradeiro dos textos nos que fala destas espacialidades anómalas, defíneas do seguinte modo:

---

<sup>3</sup> O autor introduce a noción no seu libro *Las Palabras y las Cosas* (1968) no ano 1966. En decembro dese mesmo ano leva a cabo dúas conferencias na radio *France-Culture*, que serían transcritas baixo o nome «Topologías» (2000), onde matizaría afondaría e actualizaría a noción. A partir destas conferencias, remataría por producir (tamén con modificacións) no 1967 o que sería o seu texto final prestándolle atención a esta noción: «Of other spaces» (1986).

something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality (Foucault, 1986, 1: 24).

Sen afondar nos distintos principios que caracterizan a heterotopía, pode comprobarse dende a súa definición xeral que unha autovía non é considerable como tal. Porén, atendendo ó caso concreto que se presenta neste relato, poden atoparse máis semellanzas. Funciona como un espazo co seu propósito subvertido, un ambiente estraño e transitorio que forza ós viaxantes a manterse estáticos nel, un lugar baleiro que debería estar concorrido. Ó non ter cabida fóra da ficción, é complexo encadrar esta particular autovía dentro dos parámetros que dá o autor<sup>4</sup>, mais aproximándoa dende un nivel temático pode ser interpretada como unha heterotopía de desviación. Esta defínese como o espazo no que son colocados os individuos cuxo comportamento se desvía da norma esperable, lugares como hospitais psiquiátricos, cárceres ou, o exemplo máis interesante para este caso, centros de maiores. O relato presenta unha comunidade formada por individuos que, sen chegar a ser rexeitados totalmente pola sociedade, entran na consideración de membros periféricos. Anciáns con problemas, eivados, personaxes avergoñados e marcados polo seu pasado ou, sen ir máis aló do protagonista, individuos que non atopan o seu lugar no mundo; todos atrapados nunha autovía deserta que ben pode adquirir as propiedades do limbo, un lugar no que o seu estado será sometido a xuízo para ver se poden ser reincorporados á sociedade ou non. A proposta funciona especialmente tendo en conta o quinto principio que presenta Foucault, onde se expresa de xeito máis explícito o vencello destas nocións coas ideas da liminalidade que propuña Victor Turner:

Heterotopias always presuppose a system of opening and closing that both isolates them and makes them penetrable. In general, the heterotopic site is not freely accessible like a public place. Either the entry is compulsory, as in the case of entering a bar- racks or a prison, or else the individual has to submit to rites and purifications (Foucault, 1986, 1: 26).

---

<sup>4</sup> Unha das principais diferenzas que evidencia o grao de desenvolvemento que sufriu a noción de heterotopía preséntase dentro do seu marco de aplicación. Mentres que no prefacio de *Las Palabras y las Cosas* (1968) apréciase que está apelando ó estudo do fenómeno dende un plano puramente discursivo, nas comunicacións posteriores apuntase cara unha translación ó plano material.

É esta presentación case bíblica, anómala e subversiva dun espazo que en condicións normais é común e cotián para a meirande parte da sociedade a que permite desenvolver o compoñente terrorífico do relato. A autovía consolídase así como unha entidade perigosa e cambiante que reflicte unha realidade permeable e en transición, aberta ó cambio por axentes externos capaces, pero pechada para os internos. Amosa características monstruosas máis alá do fantástico e misterioso da súa realidade física: está conceptualmente presentada como tal, un axente que arrinca a autonomía das persoas das que se apropia, para amosar a importancia dos símbolos e idiosincrasias outorgadas ós distintos lugares e as consecuencias que poden implicar os cambios nesta orde.

### **3. MECANISMOS DE EXPRESIÓN DO ESPAZO SUBVERTIDO. ILLAMENTO, BALEIRO E SUPERVIVENCIA NO RELATO APOCALÍPTICO**

Após a explicación desta espacialidade anómala que actúa como motor da historia, é preciso observar como se constrúe a modalidade de terror que opera de xeito principal nesta obra para poder entender como dialoga coa transformación do espazo. Identifícanse principalmente unha serie de características que remiten ó relato de supervivencia, modalidade xenérica moi produtiva que xira arredor da colocación dunha serie de personaxes nun contexto hostil e alleo para xerar tensión e inquietude. A autovía convértese nun espazo apocalíptico unha vez a acción da historia avanza o suficiente para amosar que a vía non representa o que nun comezo se asumía. Neste proceso, as características físicas intrínsecas desta non mudaron en ningún momento alén da paulatina desaparición dos poucos coches que a ían transitando. É entón a percepción social do lugar, coa función simbólica e as expectativas que este posúe, a que o transforma en espazo.

Ó invertérense as calidades que determinan a funcionalidade da estrada, o simbolismo ligado a esta muda tamén converténdoa nunha entidade liminal; pois é algo que non se comprende nin existe baixo as estruturas coñecidas pola comunidade. Para a creación desta sensación a subversión non só opera na súa dimensión funcional (un lugar pensado para ser transitado pasa a ser un lugar estático no momento no que unha avaría no autobús impide o movemento do grupo), senón tamén dende un punto de vista constitucional: ó ser a autovía un lugar de tránsito espérase certa afluencia de vida por ela, ó deixar de aparecer vehículos dáse un cambio na significación da propia

autovía. É de feito este último factor o que máis afecta á normalidade da situación, o que desfamiliariza o lugar converténdoo nalgo estraño e hostil, pasando dunha situación aparentemente reparable a unha incógnita.

Martin Walter (2019) tenta explicar como opera esta ruptura da familiaridade a través do baleirado e despoboamento de lugares que socialmente están concibidos para ser habitados ou transitados dentro das obras pos-apocalípticas. Para isto apóiase na noción do cidadán neurótico desenvolvida por Engin Isin (2004), quen considera que o individuo contemporáneo existe baixo un modelo social que o forza a vivir nun estado constante de alerta, unha ansiedade permanente que racha coa racionalidade en pos da busca de seguridade ante todo. O espazo baleiro atenta contra esta doutrina á que están sometidos os membros dunha sociedade tardocapitalista e neoliberal: a busca da seguridade extrema queda imposibilitada cando os perigos potenciais que condicionan a existencia en comunidade son eliminados coa inexplicable desaparición do resto de vida humana. O restante é un folio en branco, unha infinidade de posibilidades que devolven ó individuo á vida primitiva pre-social, onde a estabilidade non está garantida en ningún momento. Ante isto Walter sinala:

Through their reconstruction of meaning, spaces work as reminders that a reverse process, that is, a return to a previous or a more hostile relationship between people and their environment, is already inscribed upon contemporary society through the use of familiar iconography (Walter, 2019: 137).

Campbell, Giovine e Keating (2019) amplían esta visión, afirmando que o baleiro existe como un testemuño do illamento social e das dinámicas apropiativas e dominantes do capitalismo e do neoliberalismo. A ausencia de contido pasa a ser unha importante ferramenta no discurso que permite alumear a realidade do pasado e as posibilidades do presente e futuro nunha complexa construción social como é o espazo. Deste xeito a importancia que aporta o baleiro para a construción espacial é igual de valiosa que a que aporta o contido, neste caso sendo un dos eixos principais que conforman a subversión que xera a sensación de desfamiliarización que impregna o relato.

A través deste distanciamento do familiar a obra comeza a estruturarse como un relato de supervivencia onde os personaxes adquieren a función representativa dunha comunidade pechada, reflectindo como funciona o comportamento grupal nunha situación de crise dende unha óptica micro. Nesta mostra social reducida o protagonista Milucho ten un papel de intermediario.

O seu traballo no autobús é o de guía e animador, funciona como un mediador, un axente que regula as relacións ocorrentes dentro deste microcosmos. Nun comezo colócase socialmente por enriba (ou cando menos de xeito paralelo) do resto de pasaxeiros, mais cando a crise ataca pronto se ven desfeitas as estruturas de poder. Incídese case dende o comezo neste potencial poder destrutor de relacións que ten o caos entre os membros: «Nesta clase de xente dáse algo semellante ó contaxio, unha especie de estraña reacción en serie, de xeito que se a cousa comeza con problemas o máis normal é que estes sigan durante todo o tempo» (Martín, 2002: 128-129).

Esta exemplificación das dinámicas sociais dende unha óptica microscópica conforma unha ferramenta narrativa que emprega unha sociedade illada coa suficiente diverxencia entre os individuos para representar a complexidade relacional que existe nas comunidades a grande escala. Exemplos deste mecanismo son moi abundantes na literatura de terror: *The Mist* de Stepehn King é un dos casos máis populares deste modelo. Paco Martín propón unha configuración moi semellante, cambiando o supermercado de King polo autobús e reducindo significativamente o elenco de personaxes protagonistas dada a obvia diferenza de extensión entre obras. Fóra do eido do terror máis canónico segue a haber exemplos que operan do mesmo xeito, sendo *Lord of the flies* de William Golding outro caso paradigmático. Atendendo a este exemplo, practicamente toda manifestación cultural, anterior ou posterior, que estivese estruturada arredor do motivo do grupo de superviventes nunha illa deserta amosa esta dinámica, cun hábitat de pertenza da comunidade (a praia da illa, o supermercado e, por suposto, o autobús) e un espazo exterior que conforma o descoñecido, o salvaxe e o potencialmente perigoso. Arredor desta dicotomía espacial operan unha serie de personaxes deliberadamente contrastivos e opositivos para motivar o desenvolvemento dramático das obras.

É especialmente interesante a escolla dun autobús como o hábitat de pertenza da comunidade en crise. Volvendo a Walter (2019), os vehículos supoñen en situacións extremas ou pos-apocalípticas un medio para manter o corpo fóra do perigo físico do exterior. Funcionan como conectores con nocións previas de seguridade, así como un medio que facilita a superación das dificultades que propón o ambiente. Ademais, nun contexto no que a comunicación a distancia se dificulta dado que as estruturas de difusión de información son eliminadas, ofrecen unha posibilidade de recuperación. Neste caso o autobús serve un dobre propósito, pois todos estes elementos que

acaban de ser amentados vólvense inútiles cando este se ve expropiado da súa función esencial. A subversión do espazo funciona así de xeito ambivalente, a autovía é subvertida porque xa non se pode circular por ela e o autobús porque non pode ser o que circule. A comunicación non só está imposibilitada polo estatismo forzado que produce a avaría, senón tamén pola falta de cobertura nos teléfonos móbiles, producíndose así un corte físico absoluto coa sociedade, illando a un grupo que idealmente contaba cunha serie de medios propicios para o mantemento das relacións co exterior en caso de crise. Esta anulación das estruturas comunicativas é empregada para incidir na gravidade da situación e aumentar o sentimento de desesperación, e por ende de terror, no lector.

Cómpre logo preguntarse en que momento a situación pasa de ser algo esperable a ollos do colectivo dentro da súa improbabilidade a algo considerado perigoso, terrorífico ou un incidente apocalíptico; o momento que leva ó paso dun espazo regular a un espazo partido entre hábitat e descoñecido. Prodúcese unha primeira ruptura do colectivo no momento no que o primeiro grupo de 7 persoas que estaban agardando fóra do autobús marchan nunha furgoneta descoñecida que aparece de repente. Isto provoca unha revolta dentro do último bastión seguro de comunidade que representa o autobús, saíndo del a totalidade dos pasaxeiros a excepción dos 6 personaxes principais. Ante o ocorrido un dos membros restantes do autobús afirma:

Queren marchar...É algo natural esa ansia de fuxir do que non entendemos. ¿Quen pode te-la forza de ánimo para facerlle cara ó descoñecido? Eu levo fuxindo toda a vida diso e ben sei que non se pode. Calquera camiño que collas leva sempre ó que non sabes. Fan mal e non se decatan. Non comprende, pobre xente, onde agarda o verdadeiro perigo (Martín, 2002: 141).

Ata este punto a narración non presentou ningún evento especialmente disruptivo ou sobrenatural, pero o comportamento social xa foi roto. Apunta este comentario por unha banda á febleza estrutural que ten a comunidade humana ante situacións minimamente hostís, mais tamén avanza por outra banda a verdadeira natureza do exterior do autobús. É a partir deste momento no que se destapan os principais puntos de xiro que trocan este conto de supervivencia realista nunha historia fantástica: a ausencia de representación cartográfica da autovía e o estraño e ritualístico comportamento dos que saíron ó exterior. Este último factor delimita definitivamente a separación ambiental dentro/fóra co autobús como marca referencial. Dentro segue a existir esta microsociedade, agora reducida e eivada, pero que segue



en actitude de supervivencia enfrontándose ó exterior, ó descoñecido. Os individuos que quedan fóra deixan de ser unha escisión desta comunidade e quedan absorbidos pola estrañeza do externo. A través desta serie de mecanismos visibilízase moi ben como o factor social, permanentemente transitivo e subordinado ós caprichos do medio, é o punto chave que determina esta construción monstruosa e estraña dunha espacialidade cotiá.

## CONCLUSIÓNS

«Autovía» consolídase como un relato que permite a apreciación de como dúas dimensións teóricas aparentemente alleas poden manifestarse de forma conxunta no discurso a través de concomitancias nas súas partes, neste caso sendo a noción do liminal o punto de encontro. Compróbase así a versatilidade que ten a súa representación: non só existe no relato como un proceso mediante o cal se pode concibir o monstro, senón que é o propio espazo transitorio, grazas ós valores que lle son outorgados, sobre o que se van establecendo todas as características que conforman a monstruosidade. Se o monstro nace a partir dun estancamento nun proceso liminal, o que se presenta aquí é autonomización do propio proceso: a totalidade da narración é levada a cabo durante este estado, polo que a principal fonte de terror aquí non é o gran monstro que aparece ó incumprir a norma, senón a contemplación das posibilidades que permite a súa rotura. A subversión da espacialidade presente neste relato crea un escenario onde se pon luz ó rixidamente establecidas que están as cargas simbólicas atribuídas ó espazo dentro da comunidade, pois é o propio desdebuxado das nocións que temos da función e valor que ten unha vía de transporte o que outorga características monstruosas a un elemento que a priori non pode funcionar como tal dada a ausencia dun corpo que as acompañe. Aмоса tamén, mediante un ritmo narrativo lento no que se incide en como a partir de certo punto todo cambio por menor que sexa é percibido como un ataque á integridade, a profundidade e a forza coa que se establecen as construcións sociais dentro dos individuos.

## BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, Marc (1998): «Lugares y no lugares de la ciudad», *III Congreso Chileno de Antropología*, Temuco: Colegio de Antropólogos de Chile A. G. [En liña: <https://www.aacademica.org/iii.congreso.chileno.de.antropologia/26>. Data de consulta: 29/05/2024].

- AUGÉ, Marc (2000): «De los lugares a los no lugares», *Los «No Lugares» Espacios del Anonimato: Una Antropología de la Sobremodernidad*, trad. Margarita Mizraji, Barcelona: Gedisa, pp. 81-118.
- CAMPBELL, Courtney J., Allegra GIOVINE, Jennifer KEATING (2019): «Introduction: Confronting emptiness in history», *Empty Spaces: perspectives on emptiness in modern history*, ed. Courtney J. Campbell, Allegra Giovine e Jennifer Keating, Londres: London University Press, pp. 1-13.
- CERTEAU, Michel de (2000): «Relatos del espacio», *La Invención de lo Cotidiano I: Artes de Hacer*, ed. Alejandro Pescador, México: Universidad Iberoamericana/Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, pp. 127-142.
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996): «Monster Culture (Seven Theses)», *Monster Theory: Reading Culture* ed. Jeffrey Jerome Cohen, Minnesota: University of Minnesota Press, pp. 3-25.
- FOUCAULT, Michel (1968): «Prefacio», *Las Palabras y las Cosas: una Arqueología de las Ciencias Humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost, Buenos Aires: Siglo XXI, pp.1-10.
- FOUCAULT, Michel (1986): «Of other spaces», *Diacritics*, trad. Jay Miskowiec, 16, 1, pp. 22-27.
- FOUCAULT, Michel (2008): «Topologías», *Fractal*, 48, pp. 39-62.
- GASPAR, Silvia (1995): «A Narrativa Excêntrica (1985-1995)», *Grial*, 33, 127, pp. 317-332.
- GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo (2019): «Space», *An Archeology of the Contemporary Era*, ed. Alfredo González-Ruibal, Londres: Routledge, pp.138-163.
- ISIN, Engin (2004): «The neurotic citizen», *Citizenship Studies*, 8, 3, pp. 217-235.
- MARTÍN, Paco (2002): *Historias para ler á noite*, Vigo: Editorial Galaxia.
- ROAS, David (2019): «El Monstruo fantástico Posmoderno: Entre La anomalía Y La domesticación», *Revista de literatura*, 81, 161, pp. 29-56.
- TURNER, Victor (1964): «Betwix and Between: The Liminal Period in Rites de Passage», *Symposium on New Approaches to the Study of Religion: Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society*, ed. June Helm, Washington: Washington University Press, pp. 4-20.
- TURNER, Victor (1970): *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Nova York: Cornell University Press.
- VAN GENNEP, Arnold (1981): «Le passage matériel», *Les Rites de Passage: Étude Systématique des Rites*, ed. Émile Nourry, Paris: Picard, pp. 19-34.
- WALTER, Martin (2019): «Landscapes of Loss: The Semantics of Empty Spaces in Contemporary Post-Apocalyptic Fiction», *Empty Spaces: perspectives on emptiness in modern history*, ed. Courtney J. Campbell, Allegra Giovine e Jennifer Keating, Londres: London University Press, pp. 133-150.

ESTUDOS  
HISTÓRICO-FILOLÓXICOS



# Risa y llanto femeninos en los sonetos amorosos de Góngora y Quevedo<sup>1</sup>

LAURA CASTRO ÁLVAREZ  
*Universidade de Santiago de Compostela*

Data de envío 29/04/2024

Data de aceptación 30/01/2025

**Resumen:** En el presente trabajo se propone un análisis comparativo de los sonetos amorosos de dos de los autores más destacados del Siglo de Oro: Luis de Góngora y Francisco de Quevedo. El estudio se centrará en la descripción de la risa y el llanto femeninos. El objetivo es señalar las similitudes y diferencias entre la representación de la amada en ambos *corpus*. Aunque la *descriptio puellae* de estos versos ha sido analizada por diversos autores, la risa y el llanto no han recibido tanta atención por parte de la crítica.

**Palabras clave:** Góngora, Quevedo, risa, llanto.

**Abstract:** *In this paper I propose a comparative analysis of love sonnets written by two of the most distinguished authors of the Spanish Golden Age: Luis de Góngora and Francisco de Quevedo. The focus will be on the description of women's laughter and crying. The objective is to point out the similarities and differences between the representation of the beloved in both corpora. Although the descriptio puellae of these verses has been analysed by many authors, laughter and crying have not received as much attention from critics.*

**Keywords:** Góngora, Quevedo, laughter, crying.

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del proyecto de tesis doctoral «Góngora y Quevedo ante la poesía amorosa», dirigido por la profesora María José Alonso Veloso y financiado con una Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU21/01541) del Ministerio de Universidades. Es también resultado de los proyectos vigentes del Grupo de Investigación Francisco de Quevedo (GI-1373) de la Universidad de Santiago de Compostela: «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (PID2021-123440NB-I00), del Programa Estatal de Generación del Conocimiento, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades; y «Consolidación e estructuración 2024 GPC GI-1373-O século de Quevedo: prosa e poesía lírica. EDIQUÉ» (ED431B2024/15), del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia.

## INTRODUCCIÓN

El modelo de amada literaria del que beben los poetas auriseculares se había ido configurando a lo largo de los siglos en los textos de autores de diversas épocas y nacionalidades. La idealización femenina se consagra en el marco del amor cortés medieval<sup>2</sup>. Posteriormente, el petrarquismo consolidará una serie de metáforas para describir cada uno de los atributos femeninos<sup>3</sup>. Francesco Petrarca (1304-1374) cristaliza un modelo de *descriptio puellae* que bebe de tradiciones anteriores como la Antigüedad grecolatina o el *dolce stil novo*. Los autores italianos postpetrarquistas continuarán cultivando estas metáforas e introduciendo sus propias aportaciones<sup>4</sup>.

La representación femenina en los textos del Siglo de Oro ha sido ampliamente estudiada, especialmente en los versos de dos de los poetas más destacados del período: Luis de Góngora (1561-1627) y Francisco de Quevedo (1580-1645)<sup>5</sup>. En el presente trabajo se propone un análisis comparativo de los sonetos amorosos de estos autores, poniendo el foco en dos aspectos que han recibido menor atención crítica: la risa y el llanto femeninos<sup>6</sup>.

### 1. LA RISA

La boca femenina es uno de los atributos con menor presencia tanto en las descripciones de los sonetos gongorinos como en las de los quevedescos<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> La representación de la mujer en la tradición del amor cortés ha sido estudiada por Santonja (1999) y Crosas (2013).

<sup>3</sup> Sobre la *descriptio puellae* de raigambre petrarquista véanse Manero (1992 y 2005), González (2001), Muñiz (2014) y Torres (2019).

<sup>4</sup> Por ejemplo, Torquato Tasso (1544-1595) describe los ojos femeninos como dos negras estrellas, en su soneto «Sovra d'un carro di rossore tinto» (v. 7; Tasso, 1898, 2: 327). El autor italiano toma la comparación con los astros de Petrarca, pero añade la alusión cromática. Véase Gherardi (2013) sobre la influencia de esta metáfora en la obra quevedesca.

<sup>5</sup> Sobre el papel de la mujer en la poesía gongorina han teorizado Ribó (2006), Bonilla (2007), Elvira-Ramírez (2007), Waissbein (2016), Castillo (2018) y Matas (2020), entre otros. La descripción de la amada en los versos quevedescos ha sido analizada por autores como Mas (1957), Arellano (1997), Cacho (2005), González (2005), Marhall (2007), Suárez (2012) y Roig (2012a y 2012b).

<sup>6</sup> Se citarán los sonetos por las ediciones más recientes: la de *Sonetos*, de J. Matas, en el caso de Góngora; y la de *Poesía completa*, de A. Rey y M. J. Alonso, en el de Quevedo.

<sup>7</sup> La representación de la risa femenina en el Siglo de Oro ha sido analizada por autores como Muñiz (2014: 179-183).

Los dientes son habitualmente descritos como perlas<sup>8</sup>. Las metáforas que aluden a los labios son más variadas: rosas, rubíes, claveles y corales<sup>9</sup>.

Góngora incluye estas metáforas en «La dulce boca que a gustar convida» («perlas», v. 2), «¿Cuál del Ganges marfil o cuál de Paro» («rubí ardiente», v. 6), «Ya besando unas manos cristalinas» («perlas finas», v. 5; y «purpúreas rosas», v. 8), «Al tronco Filis de un laurel sagrado» («clavel», v. 5) y «De pura honestidad templo sagrado» («coralpreciado», v. 5). En este último se combina la metáfora del coral con una segunda de raigambre petrarquista. La boca es representada como una «pequeña puerta de coralpreciado» (v. 5)<sup>10</sup>. Góngora también hace uso de la adjetivación para describir este atributo en «La dulce boca que a gustar convida»: «Un labio y otro colorado» (v. 6).

Quevedo cultiva alguna de estas metáforas en «Bastábale al clavel verse vencido» («rubí», v. 4; y «blancas perlas», v. 6), «Al oro de tu frente unos claveles» («rubíes», v. 10), «Tú, que la paz del mar, ¡oh navegante!» («perlas», v. 9), «En breve cárcel traigo aprisionado» («perlas [...] rubíes», v. 10), «Invidia, Antandra, fue del sol y el día» («clavel flagrante», v. 13), «Crespas hebras sin ley desenlazadas» («clavel», v. 8) y «En este incendio hermoso que, partido» («coral», v. 8). Los labios femeninos son descritos a través de estas y/u otras metáforas en sonetos quevedescos como «Amarili, en tu boca soberana» («carmín», v. 2; «coral», v. 3; «grana», v. 4; «clavel», v. 5; y «rubí», v. 6) y «Tú, que la paz del mar, ¡oh navegante!» («grana», v. 11).

La referencia al rojo de los labios es más elaborada en el soneto quevedesco «Lisis, por duplicado ardiente Sirio». Se alude al «veneno tirio» (v. 5), es decir, al color importado de Tiro: la púrpura más preciada<sup>11</sup>. El sustantivo «veneno» podría tener un uso dilógico: como color y como elemento nocivo. Esta segunda interpretación se reforzaría con la alusión mitológica a las sirenas, que engañaban a los navegantes con sus cantos: «[...] donde están

<sup>8</sup> Petrarca describe los dientes como perlas en «Quel sempre acerbo et honorato giorno» (v. 12; Petrarca, 1989, 2: 545).

<sup>9</sup> Los labios femeninos son descritos como rosas en el poema petrarquesco «Quel sempre acerbo et honorato giorno» (v. 12; Petrarca, 1989, 2: 545); y como rubíes, en «Arbor victoriosa triumphale» (v. 10; Petrarca, 1989, 2: 773).

<sup>10</sup> La boca de la amada es representada como una puerta en la canción petrarquesca «Tacer non posso, et temo non adopre»: «Marfil la puerta» (v. 17; Petrarca, 1989, 2: 921). En el poema del aretino esta puerta es de marfil, en alusión al color blanco de los dientes o de la tez de la protagonista.

<sup>11</sup> *Veneno*: «Se llama también el color, de que usan los tintoreros, y pintores, por componerse las más veces de minerales venenosos» (*Autoridades*). *Púrpura*: «Pescado de concha retorcida como la del caracol, dentro de cuya garganta se halla aquel precioso licor rojo, con que antiguamente se teñían las ropas de los reyes y emperadores, siendo el más estimado el de Tiro, que era perfectamente rojo, porque el de otras partes tiraba a violado» (*Autoridades*).

hablando / por coral las sirenas del sentido» (vv. 7-8). De forma similar, los dientes son descritos metonímicamente como Oriente, en lugar de perlas, en «Si en Francia, tan preciada de sus Pares» (v. 10) y «En este incendio hermoso que, partido» (v. 7)<sup>12</sup>.

En otros casos, Quevedo emplea metáforas en las que se combinan el blanco y el rojo de la boca femenina. La de la aurora es típica en la tradición italiana para describir esta combinación cromática: el rojo de los labios y el blanco de los dientes. El poeta alude a la risa femenina explícitamente como aurora en los sonetos «Si en Francia, tan preciada de sus Pares» («vuestra boca, riéndose, es aurora», v. 9), «Crespas hebras sin ley desenlazadas» («auroras en la risa amanecidas», v. 7) y «En breve cárcel traigo aprisionado» («auroras», v. 14).

Otra metáfora empleada en estos poemas es la del relámpago, que hunde sus raíces en los versos de un poeta adscrito al *dolce stil novo*: Dante Alighieri (1265-1321)<sup>13</sup>. Quevedo describe la risa de la dama como relámpago, junto a alusiones explícitas al rojo de los labios, en los sonetos «Al oro de tu frente unos claveles» («cuando con relámpagos te ríes / de púrpura [...]», vv. 12-13) y «En breve cárcel traigo aprisionado» («relámpagos de risa carmesíes», v. 13). En el segundo se combinan las metáforas de la aurora y el relámpago:

Traigo todas las Indias en mi mano,  
perlas que, en un diamante, por rubíes  
pronuncian con desdén sonoro hiel  
  
y razonan tal vez fuego tirano,  
relámpagos de risa carmesíes,  
auroras, gala y presunción del cielo (vv. 9-14).

En el primer terceto se incluyen metáforas ya señaladas para describir los dientes («perlas», v. 10) y los labios («rubíes», v. 10). La boca es caracterizada como un «diamante» (v. 10), metáfora también petrarquista<sup>14</sup>. Las pa-

<sup>12</sup> *Oriente*: «En las perlas se llama aquel color blanco y brillante que tienen, lo que las hace más estimadas y ricas» (*Autoridades*).

<sup>13</sup> Dante describe la sonrisa como relámpago en el canto XXI del «Purgatorio» de la *Divina Comedia*: «“Así coronas tu obra —interpelóme—, / ¿por qué hace unos momentos tu semblante / de sonrisa un relámpago mostróme”» (vv. 112-114; Alighieri, 2004, 2: 147). Véase Manero (1982) sobre la metáfora del relámpago.

<sup>14</sup> La canción petrarquesca «Tacer non posso, et temo non adopre» contiene también una alusión a la boca femenina como un diamante: «De un cuadrado diamante, todo entero, / se veía en el medio un trono altivo» (vv. 24-25; Petrarca, 1989, 2: 923).



labras de la protagonista son «sonoro hielo» (v. 11) y «fuego tirano» (v. 12), antítesis típicamente petrarquista. Son quizás hielo por sus fríos desdenes. Pueden ser al mismo tiempo fuego porque hacen arder en incendio amoroso al amante. En los dos últimos versos se alude explícitamente a la risa femenina, incidiendo en su cromatismo: los relámpagos son carmesíes porque los labios son rojos. La risa es también aurora porque mezcla ese color con el blanco de los dientes.

## 2. EL LLANTO

La descripción de la mirada femenina tiene una presencia notable tanto en el *corpus* de sonetos gongorinos como en el de quevedescos. Se encuentra en siete de los primeros y en veinticuatro de los segundos<sup>15</sup>. Entre las metáforas que cultivan estos autores destacan las relacionadas con los astros, de corte petrarquista, con abundantes alusiones a la luz que emanan los ojos de la dama, en la línea neoplatónica<sup>16</sup>.

Las lágrimas se representan también en un número reducido de estas composiciones. En la tradición italiana, «efecto de los sentimientos y emociones, los ojos de la dama petrarquista, multiforme en sus estados psíquicos, se llenarán también de lágrimas, sin llegar al llanto, a lo extremadamente expresivo» (Manero, 1982: 28).

Góngora y Quevedo representan de forma explícita el llanto femenino en sendos sonetos amorosos: «Cual parece al romper de la mañana» y «Ya, Laura, que descansa tu ventana», correspondientemente. El poema gongorino está protagonizado por una dama idealizada, caracterizada como «pastora» (v. 5), siguiendo la tradición bucólica. En cambio, en la composición quevedesca la protagonista no está idealizada, como se verá. La voz poética se dirige a ella directamente con un antropónimo: «Laura» (v. 1)<sup>17</sup>. Se trata del nombre de la amada literaria a la que Petrarca dedica sus versos<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Sobre el papel de la mirada femenina en la tradición véanse Ruiz-Domènec (1990) y Fernández (2019).

<sup>16</sup> Petrarca describe los ojos como estrellas en la ya citada composición «Quel sempre acerbo et honorato giorno»: «Cejas y ojos, ébano y estrellas» (v. 10; Petrarca, 1989, 2: 545).

<sup>17</sup> En el soneto gongorino «Cual parece al romper de la mañana» también se encuentra una apelación: «Mirad qué habrá con un corazón hecho» (v. 13). No se especifican los destinatarios, que podrían ser los lectores.

<sup>18</sup> De acuerdo con Rey y Alonso (2011: 54), el antropónimo Laura «guarda semejanza fonética con el personaje de Lais de Corinto, que protagoniza el epigrama griego que pudo servir de modelo». Se trataría del epigrama de la *Anthologia graeca*, 3, 6, 8 («A mulieribus»), 1 (1 *Platonis, Laidis nomine*).

La extensión y concreción de la *descriptio puellae* son desiguales en estos poemas. En el gongorino se consagran los dos cuartetos únicamente a la descripción de las lágrimas de la protagonista cayendo sobre su rostro. Ambos atributos son caracterizados positivamente, como demuestran los adjetivos con los que se describen: «lágrimas hermosas» (v. 6) y «mejillas milagrosas» (v. 7)<sup>19</sup>.

Las distintas metáforas que emplea Góngora inciden en una misma combinación cromática: el blanco, de las lágrimas y la tez; y el rojo, del rubor de sus mejillas<sup>20</sup>. Algunas de estas comparaciones ya han sido señaladas en la descripción de la boca femenina, en la que se combinan estos mismos colores. Por ejemplo, «rosas» (v. 2) y «bordadura de perlas sobre grana» (v. 4). Las dos primeras están presentes en ambos *corpus*, mientras que solo en el quevedesco se comparan los labios femeninos con la grana.

En la composición gongorina se incluyen dos metáforas no presentes en los versos quevedescos: «aljófar blanco» (v. 2), para describir las lágrimas; y «leche» (v. 8), para aludir a la tez de la protagonista. La metáfora de la leche es tomada de la Antigüedad clásica<sup>21</sup>. La del aljófar es empleada en un segundo soneto gongorino: «¿Cuál del Ganges marfil o cuál de Paro». La ausencia del término real en esta composición dificulta su interpretación<sup>22</sup>. El «menudo aljófar» (v. 5) podría aludir tanto a los dientes como a las lágrimas de la protagonista, ya que no se incluye el término real. La segunda hipótesis podría verse reforzada por el orden de las metáforas en la composición: «Cuál tan menudo aljófar, cuál tan caro / oriental safir, cuál rubí ardiente» (vv. 5-6). Después del aljófar, se incluye el «oriental safir» (v. 6), que representaría los ojos. El «rubí ardiente» (v. 6), que aludiría a los labios, se coloca a continuación de esta segunda.

<sup>19</sup> Matas (2019: 299) ha señalado concomitancias entre la descripción del soneto gongorino y la de la Virgen incluida en *La Cristiada* de fray Diego de Hojeda (1570-1615).

<sup>20</sup> Propertio había descrito el rostro femenino ahondando en la combinación del blanco y el rojo en la elegía II,3: «No me ha cautivado tanto su rostro, aunque es espléndido / (los lirios no son más blancos que mi dueña: / es como la nieve meótica si rivalizara con el bermellón íbero / y como los pétalos de la rosa nadan en pura leche)» (vv. 9-12; Propertio, 1989: 122).

<sup>21</sup> En el libro decimotercero de las *Metamorfosis*, Ovidio incluye la metáfora de la leche para describir a la blanca Galatea: «Más blanda que las plumas del cisne y la leche cuajada» (v. 796; Ovidio, 2019, 3: 115). De acuerdo con Ribó (2006: 15), esta metáfora «se vuelve extremadamente inusual en la tradición que se inicia con el *dolce stil novo*. Así, no hay ningún rastro de esta metáfora en la *Vita Nuova* de Dante (1293), como tampoco en el *Canzoniere* de Petrarca (1374)».

<sup>22</sup> *Aljófar*: «Se suele llamar por semejanza a las gotas de agua, o rocío: y regularmente los poetas llaman así también a las lágrimas, y a los dientes de las damas» (*Autoridades*). Matas (2019: 299) señala que el aljófar es «metáfora del rocío; cultismo del gusto de Góngora, quien lo usará con cierta frecuencia en su trayectoria poética [...] y dejará una estela importante en la literatura de su tiempo».

La *descriptio puellae* de la protagonista del soneto quevedesco es mucho más breve: ocupa solamente dos versos del segundo cuarteto. Sin embargo, los atributos a los que se alude son más numerosos: los ojos, «la luz muerta» (v. 7); la boca, «despoblada la voz» (v. 8); y el cabello, «la frente cana» (v. 8)<sup>23</sup>. Prima la adjetivación en esta recreación del retrato de una dama envejecida, cuyos atributos han perdido la belleza de antaño. Sus ojos carecen de la luz que habitualmente se asocia con la mirada de las damas jóvenes<sup>24</sup>. También se describe la decrepitud de la risa femenina, a la que el tiempo ha arrebatado los dientes; y de su cabello, ya cano.

En ambos poemas se dedica el primer terceto a la alusión directa al llanto y a los suspiros femeninos, pero también en este aspecto se observan diferencias. En la composición gongorina se incluyen estos sustantivos: «tierno llanto» (v. 9) y «ardiente suspiro de su pecho» (v. 10)<sup>25</sup>. Los adjetivos que los acompañan dibujan de nuevo una imagen positiva de la dama<sup>26</sup>. Toda la descripción enaltecedora de la protagonista justifica la confesión final: el corazón «al llanto y al suspiro fue de cera» (v. 14). La amada idealizada enternecería con sus lágrimas y suspiros, aunque se desconoce el motivo que los ha causado.

En cambio, en el soneto quevedesco se conjugan los verbos correspondientes en presente: «Y lloras la que fuiste en la que hoy eres. / Pues, suspirada entonces, hoy suspiras» (vv. 10-11). Se presenta a la dama de forma activa, en pleno lamento por la juventud perdida, incidiendo en la oposición entre el pasado y el presente. Antes era el amante el que sufría por ella y ahora es Laura la que llora y suspira al darse cuenta de que su belleza se ha ido y los umbrales de su puerta «ya no escuchan de amante queja insana» (v. 4)<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> En el soneto petrarquesco «Se la mia vita da l'aspro tormento» se alude a los efectos del tiempo en la belleza: la luz de los ojos se apaga y el cabello se vuelve gris. Véase Alonso (2012) sobre la sátira quevedesca de la dama envejecida.

<sup>24</sup> Cacho (2005) ha analizado tres sonetos en los que Quevedo desafía las convenciones neoplatónicas al privar total o parcialmente a las damas de sus ojos: «Si a una parte miraran solamente», «Para agotar sus luces la hermosura» e «Invidia, Antandra, fue del sol y el día».

<sup>25</sup> Cabe destacar la similitud entre los versos gongorinos y otros del libro segundo de las *Metamorfosis* de Ovidio: «Aún quedaba algo por profetizar; suspira desde lo más profundo de su pecho y le brotan lágrimas que se deslizan por sus mejillas» (vv. 655-656; Ovidio, 2019, 1: 72).

<sup>26</sup> *Tierno*: «Vale también afectuoso, cariñoso y amable» (*Autoridades*). *Ardiente*: «Metafóricamente vale fervoroso, activo y eficaz: lo que de ordinario se experimenta y dice de los afectos y pasiones humanas, que son vehementes y fogosos» (*Autoridades*).

<sup>27</sup> El tópico del *exclusus amator*, en el que el amante se lamenta a las puertas de la amada, tiene sus raíces en la Antigüedad grecolatina. Por ejemplo, Ovidio lo incluye en el poema I,6 de *Amores*: «Portero atado, ¡qué vergüenza!, a dura cadena, / empuja el gozne y abre la no amigable puerta. / Haz, poco es lo que pido, que la puerta entreabierta / por pequeña entrada mi cuerpo de lado acoja. / Un

El poema es, de acuerdo con su epígrafe, «Venganza, en figura de consejo, a la hermosura pasada». Se trata de una burla hacia la amada envejecida, en la que no tiene cabida la compasión.

## CONCLUSIONES

La boca femenina es uno de los atributos con menor representación en los sonetos amorosos gongorinos y quevedescos. Ambos autores coinciden en la mayoría de metáforas que emplean para describirla: las perlas, las rosas, los rubíes, los claveles y los corales.

Quevedo se distancia de ellas en algunos casos. Por ejemplo, aludiendo de forma indirecta al elemento de comparación: al veneno tirio, en lugar de a la púrpura; o a Oriente, que metonímicamente representaría las perlas. Además, el autor se refiere explícitamente a la risa de la amada con dos metáforas, tomadas también de la tradición, en las que se combina el cromatismo rojo y el blanco: la aurora y el relámpago.

El llanto femenino tiene una menor presencia en estos poemas. Se han comparado el gongorino «Cual parece al romper de la mañana» y el quevedesco «Ya, Laura, que descansa tu ventana». Las diferencias entre ambos son notables. En el primero la amada es idealizada y la descripción de sus lágrimas es mucho más extensa y rica en metáforas. Su llanto provoca compasión. La protagonista del poema quevedesco es una dama envejecida, cuyos atributos no se corresponden ya con el canon de belleza de la época. La descripción de estos es mucho más concisa y en ella prima la adjetivación. La representación de su llanto forma parte de la burla a una dama que ha desperdiciado la belleza de su juventud.

En suma, los poemas analizados muestran el tratamiento otorgado por Góngora y Quevedo a la risa y el llanto femeninos en sus poemas amorosos. Es el segundo el que más enriquece la descripción de la risa a través de las diversas técnicas ya señaladas. De forma similar, la representación del llanto de una dama envejecida supone una importante diferencia con respecto al soneto gongorino, cuya protagonista es una amada idealizada. La representación de la risa y el llanto femeninos ejemplifica cómo Góngora y Quevedo se aproximan a la tradición con enfoques y resultados distintos.

---

*largo amor adelgazó para estos casos mi cuerpo / y, para jalar mi peso me dio unos miembros aptos»* (vv. 1-6; Ovidio, 2018: 9).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante (2004): *Comedia*, ed. Ángel Crespo, Barcelona: Seix Barral, 3 vols.
- ALONSO VELOSO, María José (2012): «De amor y venganza en la poesía de Quevedo: perspectivas de la amada envejecida en la tradición del *carpe diem*», *La Perinola*, 16, pp. 17-46.
- ARELLANO, Ignacio (1997): «La amada, el amante y los modelos amorosos en la poesía de Quevedo», *La poésie amoureuse de Quevedo*, coord. Marie-Linda Ortega, París: E.N.S de Fontenay/Saint-Cloud, pp. 71-84.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2007): «Sus rubias trenzas, mi cansado acento: ciervas, cazadoras y corcillas en la poesía de Góngora», *Ángel fieramente humano*, ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba: Diputación, pp. 157-264.
- CACHO CASAL, Rodrigo (2005): «Entre alabanza y parodia: bizcas, tuertas y ciegas en la poesía amorosa de Quevedo», *La Perinola*, 9, pp. 19-31.
- CASTILLO BEJARANO, Rafael (2018): «Humanos serafines. La intercesión en la gracia regia de las damas de palacio desde Góngora a los poetas cortesanos», *Atalanta*, 6, 2, pp. 41-81.
- CROSAS, Francisco (2013): «*Fin'amors*-amor cortés: la mujer en la literatura medieval», *Revista Cálamo FASPE*, 62, pp. 88-95.
- ELVIRA-RAMÍREZ, Muriel (2007): «L'image de la femme dans la poésie de Góngora», *Crisoladas*, 2, pp. 249-275.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia (2019): *Ojos creadores, ojos creados. Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*, Kassel: Reichenberger.
- GHERARDI, Flavia (2013): «*Due nere stelle c'han virtù possente*: Tasso, Quevedo y una "evolución" petrarquista», *Italia en la obra de Quevedo: Roma antigua y moderna*, ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 71-90.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (2019): *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ QUINTAS, Elena (2001): «La metáfora neoplatónica en la poesía renacentista y barroca española», *Identidad y cultura: reflexiones desde la Filosofía*, coord. Jesús Ríos Vicente y Marcelino Agís Villaverde, Coruña: Universidade da Coruña, 2001, pp. 295-315.
- GONZÁLEZ QUINTAS, Elena (2005): «La mujer en la metáfora quevediana», *La Perinola*, 9, 55-78.
- MANERO SOROLLA, María Pilar (1982): «"Relámpagos por risas": nuevos precedentes en la lírica petrarquista italiana anterior a Quevedo», *Anuario de filología*, 8, pp. 297-310.
- MANERO SOROLLA, María Pilar (1992): «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del renacimiento. La tradición petrarquista», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 68, pp. 5-71.

- MANERO SOROLLA, María Pilar (2005): «Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*: difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento», *Cuadernos de filología italiana*, 4, pp. 247-260.
- MARHALL, Agnieszka (2007): «Quevedo y la mujer barroca», *Retos del hispanismo en la Europa central y del este*, coord. Luis F. Cercós García, Carmelo Juan Molina Rivero y Alfonso Ceballos-Escalera y Gila, Madrid: Palafox & Pezuela, pp. 619-624.
- MAS, Amédée (1957): *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'œuvre de Quevedo*, París: Ediciones Hispano-Americanas.
- MATAS CABALLERO, Juan (2020): «Hibridada galería de mujeres en los sonetos (y en las décimas) de circunstancias de Luis de Góngora», *Mujer y sociedad en la literatura del Siglo de Oro*, coord. Francisco Domínguez Matito, Juan Manuel Escudero Baztán y Rebeca Lázaro Niso, Madrid: Editorial Iberoamericana/Vervuert, pp. 191-212.
- MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves (2014): «La *descriptio puellae*: tradición y reescritura», *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, ed. Cesc Esteve i Mestre, Salamanca: SEMYR.
- OVIDIO NASÓN, Publio (2018): *Amores*, ed. José Quiñones Melgoza, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- OVIDIO NASÓN, Publio (2019): *Metamorfosis*, ed. Antonio Ruiz de Elvira y Bartolomé Segura Ramos, Madrid: CSIC, 3 vols.
- PETRARCA, Francesco (1989): *Cancionero*, ed. Jacobo Cortines, Cátedra: Madrid, 2 vols.
- PROPERCIO, Sexto (1989): *Elegías*, ed. Antonio Ramírez de Verger, Madrid: Gredos.
- QUEVEDO, Francisco de (2011): *Poesía amorosa: (Erato, sección primera)*, ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona: EUNSA.
- QUEVEDO, Francisco de (2021): *Poesía completa*, ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Barcelona: Castalia.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de autoridades (1726-1739) [en línea]. Diccionario histórico de la lengua española*, <<https://apps2.rae.es/DA.html>>.
- RIBÓ LABASTIDA, Ignasi (2006): «Galatea o la leche. La descripción de la belleza femenina en Teócrito, Ovidio y Góngora», *Lemir*, 10, pp. 1-18.
- ROIG MIRANDA, Marie (2012a): «La Lisi de Quevedo», *La Perinola*, 16, pp. 97-106.
- ROIG MIRANDA, Marie (2012b): «Portrait de Lisi en sonnets, ou comment Quevedo peint avec des mots», *Le sonnet et les arts visuels: dialogues, interactions, visibilité*, ed. Bénédicte Mathios, Frankfurt am Main/New York: Peter Lang, pp. 179-194.
- RUIZ-DOMÈNEC, José Enrique (1990): *La mujer que mira (crónicas de la cultura cortés)*, Barcelona: Sirmio.

- SANTONJA, Pedro (1999): «La mujer en la literatura provenzal. Influencia del “amor cortés” en la literatura de la Corona de Castilla y de la Corona de Aragón durante los siglos xv y xvi. El tópico literario “morir de amor”», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 75, 1-2, pp. 125-159.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (2012): «Retratos pictóricos de mujer en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 16, pp. 107-122.
- TASSO, Torquato (1898): *Le rime*, ed. Angelo Solerti, Bolonia: Romagnoli.
- TORRES SALINAS, Ginés (2019): «Sobre el canon de belleza petrarquista y la luz en la filosofía neoplatónica», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 39, pp. 307-328.
- WAISSBEIN, Daniel (2016): «Góngora y su dama. De nuevo sobre “De pura honestidad templo sagrado”», *Hipogrifo*, 4, 2, pp. 375-389.





# Un comediógrafo olvidado: los dramas de inspiración española de Sottogisnio Manasta (Tomaso Santagostini)

ENMA RODRÍGUEZ MAYÁN  
*Universidade de Santiago de Compostela*

Data de envío 24/05/2024

Data de aceptación 30/01/2025

**Resumen:** Atendiendo a los trabajos dedicados al análisis de la producción dramática italiana de inspiración ibérica, sorprende la escasez de estudios relativos a Tomaso Santagostini, comediógrafo milanés que mantuvo estrechas relaciones con la corte virreinal y cuyas piezas teatrales se inspiran, en gran parte, en el modelo aurisecular español. La presente propuesta pretende ofrecer, pues, una primera aproximación crítica a la poco conocida figura del dramaturgo, elaborando una panorámica de su obra y prestando una particular atención a sus dramas de matriz española con el objetivo de fijar las bases para una investigación posterior de más amplio espectro centrada en el comediógrafo y sus creaciones teatrales.

**Palabras clave:** Tomaso Santagostini; teatro italiano del s. XVII; teatro milanés.

**Summary:** *Despite the extensive scholarship on Italian dramatic production influenced by Iberian models, remarkably little attention has been devoted to Tomaso Santagostini. This Milanese playwright maintained close ties with the vice royal court, and his theatrical works are largely shaped by the Spanish Siglo de Oro tradition. This study aims to provide a preliminary critical examination of Santagostini's relatively obscure figure, offering a comprehensive overview of his oeuvre with a particular focus on his Spanish-inspired dramas to contribute to the development of further and more extensive studies focalised on the playwright and his works.*

**Keywords:** *Tomaso Santagostini; 17th-century Italian theater; Milanese drama.*

En la segunda mitad del s. XVII el modelo aurisecular español circula con rapidez en la escena italiana, no solo por la evidente influencia de la cultura ibérica imperante en los territorios gobernados por la monarquía hispánica,

sino también por la intensa expansión de sus esquemas teatrales a nivel europeo ya desde los inicios del *Seicento*<sup>1</sup>. En esta línea, con gran probabilidad el virreino del Milanesado constituyó un significativo centro de difusión, como señala precisamente Fausta Antonucci (2016) en la introducción del volumen *La comedia nueva e le scene italiane nel Seicento*, en cuyos párrafos alienta el desarrollo de nuevos estudios centrados en la recepción del teatro español de dicha región:

Salta agli occhi l'assenza di indagini sull'area lombarda, non perché sia l'unica meritevole di approfondimenti fra quelle che andrebbero ulteriormente esplorate, quanto piuttosto per essere stata nel Seicento governatorato spagnolo e dunque territorio potenzialmente più ricettivo di altri alla circolazione di testi teatrali spagnoli; qui c'è dunque spazio per nuove ricerche [...] (Antonucci, 2016: 2).

Dentro de los confines lombardos descuella sin duda Milán, capital del ducado, en la que se publica precisamente una traducción del *Arte nuevo* de Lope de Vega en 1611 que, con toda probabilidad, contribuyó a la difusión de los ideales barrocos del Siglo de Oro. La producción dramática de Tomaso Santagostini<sup>2</sup>, de origen precisamente milanés, ejemplifica con nitidez la huella del teatro español en el territorio lombardo, puesto que el comediógrafo forma parte de los no pocos autores italianos cuyas obras constatan una marcada influencia del modelo aurisecular. Ciertamente, como podremos constatar a lo largo de estas páginas, sus dramas resultan un interesante objeto de análisis desde una perspectiva focalizada en la presencia de la producción teatral ibérica del siglo XVII en Italia (y en particular en el suelo lombardo). A pesar de ello, su figura ha permanecido opacada en el campo literario, quizá por la escasa atención que ha recibido el teatro milanés en su conjunto durante el gobierno de la monarquía española hasta la fecha<sup>3</sup>, quizá por la relevancia

<sup>1</sup> En torno a la cuestión de la difusión del teatro áureo en Italia véanse Antonucci (1997); Antonucci, Tedesco (2016), Antonucci, Vuelta García (2020), Cattaneo, Scaramuzza (1995), Couderc, Trambaioli (2016), Profeti (1996, 2000, 2009).

<sup>2</sup> Reproducimos la grafía del nombre de nuestro autor tal y como se registra en las portadas de sus tratados científicos, dado que todas sus obras teatrales son publicadas bajo el pseudónimo de Sottogisnio Manasta.

<sup>3</sup> Annamaria Cascetta (1995: 3) hipotetizó los posibles factores que influyeron en este hecho: «Si tratta [il teatro e la teatralità nella Milano della monarchia spagnola] di un'area poco esplorata dagli studi. Essa è stata infatti penalizzata sia da precomprensioni sul suo presunto ruolo marginale o secondario a fronte di altri centri, sedi di corti o poli, comunque di una prestigiosa tradizione rappresentativa (come Venezia, Firenze, Roma, Napoli) o sul segno resistente della 'repressione' borromaica che avrebbe limitato l'energia creativa diretta all'invenzione delle forme drammatiche [...] In realtà Milano ed altre città italiane [...] conservano nei loro archivi e biblioteche tracce cospicue di un itinerario culturale milanese per tanti aspetti affascinante e originale, la cui indagine consente la ricostruzione di uno scenario [...] che ha momenti di alta densità e di evidenti connessioni intertestuali».

que alcanzaron otros dramaturgos coetáneos, siendo perfecto ejemplo el caso del conocido, y también milanés, Carlo Maria Maggi. La exigua atención recibida se refleja en la escasez de material crítico sobre la producción de Santagostini, ya que, obviando las contadas excepciones<sup>4</sup>, solo hemos podido localizar vagas alusiones a su obra. A la luz de la poca visibilidad de la que ha gozado (y goza) nuestro autor, creemos necesario un acercamiento a su obra que permita delimitar su significado y valor en el contexto cultural en el que fue concebida. Aprovecharemos además este estudio inicial para demostrar el interés de sus creaciones desde la óptica del análisis de las relaciones italo-españolas en la dramaturgia del s. XVII.

A causa de los pocos datos conocidos hasta el momento, resulta tarea compleja perfilar la figura de Santagostini. El *Ateneo dei letterati milanesi* (1670) de Filippo Picinelli y la *Biblioteca scriptorum medioalenensis* (1745) de Filippo Argelati constituyen las únicas fuentes que hemos podido identificar con información biográfica del autor, en donde se alude de manera sintética a su labor como intelectual, literato, político y científico. Aunque en ninguna de las dos obras se precisa ni su nacimiento ni su defunción, el trabajo de Picinelli sí nos permite afirmar que Santagostini debió nacer en Milán alrededor de 1640<sup>5</sup> y, si bien tampoco es posible concretar con absoluta precisión la fecha de su muerte, Argelati (1745: n.n) la sitúa en el año 1700.

El contenido paratextual de sus dramas, junto a los datos recabados en documentos de diversa naturaleza, nos sugieren que Santagostini desempeñó una intensa labor política y representó contemporáneamente una figura de cierto relieve en la esfera intelectual de Milán. A la conclusión de sus estudios universitarios en el campo del derecho, al autor se le encomendaron labores legislativas en la fortaleza de Pizzighettone (Picinelli, 1670: 506), castillo situado en las cercanías de Castelleone y punto neurálgico en la estrategia militar de la corona española. Tras una exhaustiva investigación en el Archivo de Simancas, Pierce (1991: VI-VII) sostiene que muy probablemente el autor permaneció recluido en el fuerte ejerciendo funciones políticas entre

---

<sup>4</sup> Podemos mencionar un único estudioso, ya fallecido, que dedicó parte de sus trabajos a analizar íntegramente la figura de Santagostini: Glenn Palen Pierce, quien también publicó la única edición crítica existente de un drama del autor: *Il titolo non si sa* (1993). Cabe mencionar además la jamás publicada tesis de Roberta Bosatra (1992), cuyo contenido no ha podido consultarse todavía, en la que se analiza una obra de Santagostini (*Chi ha donna, ha danno*) con relación al modelo tragicómico en Milán en el s. XVII.

<sup>5</sup> Como ya señaló Pierce (1991), en el texto de Picinelli existe una mención directa a su edad, 30 años: «Si ritrova l'autore in età di 30 anni, onde co'l progresso della sua vita giova sperarne gran cose» (Picinelli, 1670: 506).

1668 y 1675. Afortunadamente, las obligaciones en el bastión no supusieron un freno completo para sus inquietudes intelectuales logrando desarrollar una interesante labor que vio, entre otros méritos, el inicio de su producción dramática. Como estudioso, además de obtener fama paulatinamente gracias a sus múltiples textos científicos<sup>6</sup>, Santagostini formó parte de la *Accademia dei Faticosi*, que aglutinaba a «i più dotti uomini» (Tiraboschi, 1793: 58) de Milán<sup>7</sup>, entre ellos Carlo Maria Maggi<sup>8</sup>. Dicha agrupación se dedicó al debate, el perfeccionamiento de modelos literarios y la producción y declamación de composiciones, entre las que no faltarían piezas de carácter teatral, manifestación directa del especial gusto por la creación dramática de varios miembros de la academia, incluido, por supuesto, Santagostini:

Accanto all'itinerario drammaturgico di Maggi, altre tracce attestano gli interessi per la scrittura drammatica dei Faticosi e indicano nella produzione di alcuni oratori, sul finire del secolo e nei primi decenni del Settecento, l'esito più evidente del lavoro. Se, infatti, non è emersa un'attività drammaturgica e spettacolare continuativa direttamente promossa dal consesso accademico, si evidenzia, però, una diffusa pratica di scrittura per la scena tra le fila degli accademici. È il caso di una precoce traduzione del *Cid* di Corneille, che sarebbe stata pubblicata nel 1675 col titolo *Amore et honore* da Marelli [...], è il caso delle commedie spagnoleggianti di Tommaso Santagostino; ma soprattutto si tratta di alcuni oratori, vale a dire il genere drammatico musicale che [...] conobbe a Milano un successo crescente a partire dagli ultimi due decenni del Seicento (Carpani, 2008: 74-75).

<sup>6</sup> Los trabajos de Santagostini consiguieron llamar la atención de la reina de Suecia María Cristina, quien le encargó expresamente al autor milanés un estudio de índole astronómica, publicado con el título de *Epatta luni-solare perpetua*: «Una delle più Eroiche Idee della fu Christina Alessandra Regina di Svezia, fu quella d'intraprender sempre cose tali, che tendendo alla perpetuità potessero rendere Immortale il Suo Gran Nome. Nel numero di queste [...] applicò all'impresa creduta impossibile di rintracciare un Epatta Luni-Solare, Perpetua [...] V'applicò con animo veramente Regio, e dop'intesa l'opinione di diversi Letterati, mi chiamò da Milano a Roma, e vi feci sei Anni di Studio per accomodarmi al suo piacimento, che terminò in questa che depongo a' Sacri Piedi della Santità Vostra [...]» (Santagostini, 1698: n.n).

<sup>7</sup> En sintonía con el perfil habitual de los *Faticosi*, Picinelli (1670: 506) afirma que Santagostini demostró grandes dotes intelectuales ante los miembros de la academia: «Questo vivace ingegno, come di già nell'Accademia de i Faticosi diede spiritose prove del suo talento; così alle scienze Astrologiche si ritrova inclinato».

<sup>8</sup> Carpani (2008: 65-67) recoge algunos de los nombres que, junto al recordado Carlo Maria Maggi, formaron parte de los *Faticosi*: Giovanni y Vitaliano Borromeo, Filippo Archinto, Baldasar de Rosales, Ferdinando d'Adda, Gerolamo Talenti Fiorenza, Francesco Maria Casnedi, Antonio Arguis, Girolamo Meazza, Pietro Paolo Caravaggio, Giuseppe Gerolamo Semenzi, Angelo Maria y Michele Maggi (hijos de Carlo Maria), Alessandro Litta, Tommaso Ceva, Giuseppe Stampa, Francesco Pucinelli, Antonio Gatti, Pietro Antonio Crevenna, Ludovico Antonio Muratori, Giuseppe Antonio Sassi, Francesco Fabri Bremondani, Angiolo Giuseppe Vergani, Alessandro Tassi, Giovan Battista Diana Paleologo, Tomaso Santagostini, Domenico Antonio Ceresolo, Giuseppe Antonio Castiglione, Marcaurelio Questa o Francesco Isola.

Ciertamente, el autor milanés dedicó buena parte de su actividad intelectual a la creación de dramas, todos ellos (al menos de los que tenemos constancia) publicados sistemáticamente bajo el pseudónimo de Sottogisnio Manasta, resultado de una transformación anagramática del nombre del autor. Una vez más, la información disponible respecto a su actividad como literato es bastante reducida cuando no confusa. En su trabajo biográfico, Argelati (1745: 1287-1289) atribuye primeramente a Santagostini siete obras pertenecientes al género teatral: *Non v'ha mel senza mosche*, *Il Gerione amoroso*, *Chi ha donna, ha danno*, *Il titolo non si sa*, *Chi la fa l'aspetta*, *Il matrimonio nel duello*, *La sala degl'incanti* y «un gruppo di XII intermezzi giocosi in versi». El estudioso añadiría más adelante, en la sección de *Addenda, et corrigenda*, las piezas *Hipparco in Atene*, *Amore non vuol forza* y *La rinegata di Vagliadolid* (Argelati 1745: 2026), títulos ya mentados previamente por Quadrio (1744: 478) en su más notoria obra. De este grupo inicial, compuesto por diez dramas y doce *intermezzi*, la crítica consiguió localizar primeramente ediciones de *Non v'ha mel senza mosche* (1669), *Il Gerione amoroso* (1670), *Chi ha donna ha danno* (1670) e *Il titolo non si sa* (1673), las primeras creaciones teatrales del autor. De acuerdo con Pierce (1991), estos cuatro textos serían, en un principio, los únicos testimonios de la producción teatral de Santagostini que habrían conseguido sobrevivir al paso del tiempo:

L'Argelati, oltre a varie opere di astrologia e di scienze fisiche, gli attribuisce sette<sup>9</sup> opere di teatro e una serie di intermezzi, di cui ci restano solo quattro commedie: *Chi ha donna ha danno*, *Il gerione [sic] amoroso*, *Non v'ha mel senza mosca [sic]* e *Il titolo non si sa*, tutte attualmente conservate nella Raccolta Corniani della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (Pierce, 1991: v).

Por fortuna, posteriormente se ha localizado una edición de *La sala degl'incanti* (1676), *burletta* conservada en la Biblioteca de Módena,<sup>10</sup> y otra de *Hipparco in Atene* (1680), melodrama a *lieto fine*, cuyos ejemplares se custodian en la Biblioteca de la Universidad de Chicago<sup>11</sup> y en la Biblioteca

<sup>9</sup> En un estudio previo, Pierce (1986: 73) hace referencia no a siete piezas teatrales sino a ocho, entrando en contradicción no solo con lo que había afirmado en su edición, sino también con el número de obras indicado en Argelati (1745: 1287-2026), nueve en total. Además, el crítico parece desconocer la edición de *Hipparco in Atene* (Manasta, 1680: n.n), en la que se listan, como veremos en las líneas sucesivas, nueve dramas.

<sup>10</sup> La edición es catalogada, por colocación, con la signatura E 090 C 015 02.

<sup>11</sup> La signatura corresponde a PQ4627.M68H6 1680.

*Musée de l'opera* de Francia.<sup>12</sup> A pesar de no haber podido acceder aún al contenido íntegro de la *La sala degl'incanti*, sí hemos podido revisar en su totalidad la edición de *Hipparco in Atene*, cuyo paratexto contiene valiosa información sobre la producción teatral de Santagostini. El impreso concluye con una lista numerada de piezas para la escena escritas por el autor; una aportación semejante también fue incluida previamente en la última página de la impresión de *Il titolo non si sa*, en la que se ofrece, de igual modo, un listado de dramas del comediógrafo. El cotejo de ambos elencos nos permite formular conjeturas con mayor rigor acerca de la producción del autor:

### ***Il titolo non si sa (1673)***

*Sono dello stesso Autore stampate*

1. Non v'ha miel senza mosche.
2. Il Gerione amoroso.
3. Chi ha donna ha danno.
4. Il Titolo non si sa.

*Stanno in pronto per il Torchio*

5. Chi la fa l'aspetta, ricca di molti intrecci.
6. Il Matrimonio nel Duello. Drama per Musica.

*Et si vanno nell'hore disoccupate componendo*

7. Un gruppo di dodici Intermedij giocosi in versi.
8. La Sala degl'Incanti. Operetta aggiustata senza mutazione di scena, con sei personaggi, che devono da tre soli recitanti rappresentarsi.

### ***Hipparco in Atene (1680)***

1. Non v'ha Miel senza Mosche.
2. Il Gerione Amoroso.
3. Chi ha Donna ha danno.
4. Il Titolo non si sa.

5. La Sala degl'Incanti.
6. Chi la fa l'aspetta.

7. La Rinegata di Vagliadolid.
8. Amor non vuol forza.
9. Hipparco in Atene.

En el listado de *Il titolo non si sa* es señalado que, tanto *Chi la fa l'aspetta*, como *Il matrimonio nel duello* (numeradas «5» y «6» respectivamente), estarían listas para su impresión, mientras que *La sala degl'incanti* y los doce *intermezzi* («7» y «8») aún se encontrarían en proceso de 'composición'. Curiosamente, pese a lo anunciado, en el elenco de *Hipparco in Atene* se hace patente la desaparición de *Il matrimonio nel duello*, obra de la que no hemos podido encontrar ninguna otra referencia, y un cambio numérico en *Chi la fa l'aspetta*, ahora identificada con el «6» y situada a continuación de *La sala*

<sup>12</sup> Dicha biblioteca francesa alberga tres ejemplares distintos con las firmas BOB-1473, BOB-5385 y LIV IT-3507 (2) respectivamente.

*degl'incanti*, que asume el número «5» como reza, además, su frontispicio («opera quinta»). Dichos ajustes podrían constituir indicios de una alteración del orden de ‘composición’ de las piezas o, en el caso de *Il matrimonio nel duello*, del abandono previo a la conclusión del trabajo tipográfico. A juzgar por el contenido de los listados, no sería desacertado conjeturar que el *corpus* de textos dramáticos de Santagostini que vieron la luz de la imprenta se compondría, al menos, de nueve títulos, de los cuales nos faltarían tres por localizar. Así pues, de manera provisional, hemos organizado cronológicamente las obras del autor en el siguiente modo orientándonos con los listados reproducidos en precedencia: *Non v'ha mel senza mosche* (1669), *Il Gerione amoroso* (1670), *Chi ha donna, ha danno* (1670), *Il titolo non si sa* (1673), *La sala degl'incanti* (1676), *Chi la fa l'aspetta* (16??), *Amor non vuol forza* (16??), *La rinegata di Vagliadolid* (16??) e *Hipparco in Atene* (1680).

Dado lo expuesto en los párrafos precedentes, podemos realizar entonces la siguiente afirmación: la producción teatral de Santagostini parece ser más extensa de lo estimado en un principio, hecho que, por sí mismo, nos impide descartar la posibilidad de que existan más títulos aún no identificados. Ello implica, por tanto, la ineludible necesidad de desarrollar un estudio en profundidad de la producción del autor, una investigación que tenga en cuenta también aquellos aspectos susceptibles de reclamar el interés de la crítica por los textos de Santagostini con respecto a la difusión del teatro español aurisecular en Italia.

A propósito de este último aspecto, se estima necesario llamar la atención ahora sobre los primeros títulos espectaculares del autor: *Non v'ha mel senza mosche*, *Il Gerione amoroso*, *Chi ha donna ha danno* e *Il titolo non si sa*. Las cuatro obras fueron escritas entre 1668 y 1673 y publicadas por Lodovico Monza en Milán, componiendo un ramillete de dramas en prosa de inspiración española. Según las fechas, el autor creó estas piezas inmerso en el ambiente de Castelleone durante un período particularmente dinámico también en lo que a la actividad política de la fortaleza se refiere, situación que pudo, de hecho, impulsar a nuestro autor a comenzar su carrera como dramaturgo:

Fin dagli assedi del 1642-43 posti dalle truppe franco-piemontesi ad ovest di Tortona, gli spagnoli si erano accorti della necessità di progettare l'ampliamento e la manutenzione di tutte le maggiori fortificazioni di confine della Lombardia da sud-ovest a sud-est. I lavori ebbero inizio sotto la sovrintendenza del governatore dello Stato di Milano, il Marchese di Cartagena (1662-1668) ed ebbero un impulso

maggiore fra il 1670 ed il 1680, sotto i governatori di Ossuna e Ligne [...] Il conseguente aumento delle guarigioni [*sic*, ma 'guarnigioni'] ci induce a supporre una crescita parallela delle attività relative al divertimento intorno alle fortezze; ciò è anche sostenuto dalle dedicatorie delle varie opere di Santagostini, stese in quel periodo e nelle quali sono nominate varie figure militari<sup>13</sup> (Pierce, 1991: vi).

La influencia de la cultura española y la frecuente presencia de figuras procedentes de la Península Ibérica en el territorio del castillo podrían haber actuado justamente como el factor que determinaría el contenido de los primeros dramas de Santagostini: utilizando elementos afines a las tendencias del teatro español del momento sería posible ofrecer un divertimento estimulante a espectadores probablemente familiarizados con tal dramaturgia. No es de extrañar, pues, que los cuatro títulos presenten, por norma general, los siguientes aspectos temático-formales habituales en la escena ibérica: predominante ambientación palaciega; honor, amor y política como motivos recurrentes; la presencia de no pocos mecanismos de enredo como la oscuridad, las mentiras o la ocultación de personajes y la comunión de componentes trágicos y cómicos. En sus obras, Santagostini conjuga el material dramático de corte español con elementos procedentes de la *commedia dell'arte*, como demuestra por ejemplo la presencia de las *maschere* en la totalidad de las piezas, dando lugar a piezas paralelamente acordes a los gustos del público de la península de los Apeninos. Es así como el autor adopta y adapta el modelo aurisecular a los cánones italianos mediante dos procesos esenciales: la reelaboración y la experimentación dramática.

En el primer caso se englobarían *Non v'ha mel senza mosche*, *Il Gerione amoroso* y *Chi ha donna ha danno*, un conjunto de obras que, atendiendo a su contenido, apuntan a ser reformulaciones italianas de comedias españolas (objeto de análisis de un estudio aún en realización, que esperamos publicar en breve)<sup>14</sup>. La adaptación de títulos procedentes de la escena ibérica destaca,

<sup>13</sup> En el frontispicio de *Non v'ha mel senza mosche* se explicita que la obra será puesta en escena en la fortaleza castellana: «comedia del dottor Sottogisnio Manasta. Per rappresentarsi in Castelleone illustre, & antichissimo Castello separato dalla Provincia Cremonese» (Manasta, 1669: n.n). Contiene también promesas de representación la dedicatoria al príncipe Teodoro en *Chi ha donna ha danno*: «Tra la confusione delle mie cure domestiche stavo premeditando il modo di compire al mio impegno per l'Opera à V. Eccellenza promessa da recitarsi in Pizighettone [...]» (Manasta, 1670d: 3). Por último, en la portada de *Il titolo non si sa* el autor señala que los «academici percossi di Castelleone» se encargarían de interpretar el drama. Dicha referencia académica, tal y como sospecha Pierce (1991: vi), podría tratarse de una fantasía jocosa del autor para aludir a un grupo de amigos de la fortaleza que encarnarían a los personajes de la obra, hipótesis reforzada por la ausencia de datos acerca de dicho grupo intelectual en documentos de la época.

<sup>14</sup> Las dedicatorias a los lectores de las ediciones príncipe así lo aclaran; en ellas el autor confirma que tanto la trama como el orden y el espacio de sus escritos dramáticos imitan el contenido de obras



en la época, como una práctica asidua entre los autores italianos a la que no se subtrae Santagostini,<sup>15</sup> aunque la actividad del dramaturgo milanés no se limitaría a la imitación de sus fuentes, sino que también aprovecharía algunas de sus características para la creación de obras más originales. Claro ejemplo de ello es *Il titolo non si sa*, cuya trama desarrollará una afilada crítica al Duque de Mantua, Carlos III de Gonzaga-Nevers, mediante una serie de paralelismos biográficos entre el gobernador y el personaje Teodoro, «Duca della Morea» (Pierce, 1991), siendo la política el principal eje temático del drama<sup>16</sup>. El esquema del «teatro en el teatro» vertebrará el argumento de la obra que será desarrollado en una ambientación palaciega, un común escenario áureo también presente en *Il Gerione amoroso* y en *Chi ha donna ha danno*. Además del ingenio satírico, una de las particularidades de *Il titolo non si sa* radica en el uso frecuente de elementos metateatrales, componentes de fácil inclusión en el texto gracias a la susceptibilidad de la trama,<sup>17</sup> de la que el autor se vale para tejer una sutil reflexión sobre el teatro de la época. Santagostini no solo pone en tela de juicio algunos aspectos del ámbito espectacular, como los gustos del público y su rechazo a un cambio de paradigma respecto al modelo dramático predominante, sino que, además, la obra deja testimonio de la desdichada situación en la que se encuentran los cómicos del arte mediante las desventuras de Flaminia, Valerio y Coccozza, plantel de una compañía de actores condicionada por las preferencias del

---

españolas: «Nel tempo, che le mosche sogliono co' suoi noiosi stimoli fastidiare i mortali, nacque la presente mia Comedia, non per altro ben nata, che per essere originata dallo Spagnuolo, c'hà dato l'anima in Italia à simile sorte di componimenti» (Manasta, 1669: 3); «Ma se da un Re Hispano hebbe origine l'inscrizione dell'Opera, il genio mio applicato alle vivezze Spagnuole le hà voluto da quelle ricavar ancora la tessitura del soggetti in più d'un luogo, quanto all'ordine da me imitata» (Manasta, 1670: 6); «Considerando [...] che si come nelle cose d'amore non sa, ne può eccellentemente discorrere, se non chi vive inamorato, così nelle altre composizione, ove la passione si fa primo moto dell'intelletto, sogliono molto meglio spiegare i suoi sensi gl'huomini dell'humor mio, sperando di riuscirne, di buona voglia à quest'Opera io m'applicai. Quindi imitato, quanto all'ordine un bizzarrissimo soggetto Spagnuolo, come che in simil genere sia questa eruditissima nazione senza pari, nel breve spazio di otto giorni mi viddi condotto à fine di questo mio lavoro» (Manasta, 1670e: 3-4).

<sup>15</sup> Con relación a las copiosas traducciones y reescrituras de dramas españoles en la Italia barroca, se reenvía a la fundamental colección *Commedia aurea spagnola e pubblico*, conjunto de títulos entre los que cabe destacar Profetti (1996, 2000, 2009) y Antonucci (2007).

<sup>16</sup> Por añadidura, en esta ocasión no encontramos alusiones a una posible procedencia española de la materia dramática, referencias sí presentes en las dedicatorias de las tres obras anteriores.

<sup>17</sup> El argumento se centra en la pasión que profesa el duque Teodoro por Flaminia, jefa de una compañía teatral. Guiado por el caprichoso deseo de acercarse a la cómica, el Duque contrata al plantel con el fin de representar en su palacio una obra dramática con la colaboración del propio Teodoro y otros miembros de la corte para interpretar parte del plantel de personajes. El descontento provocado en Narsete, príncipe de la Morea, por la discordancia entre los roles atribuidos y la clase social de los cortesanos, constituirá el detonante principal que dará lugar a la complicación de la trama.

público, sometida a los designios de sus mecenas y vejada por figuras políticas. *Il titolo non si sa* constituye, pues, una obra profundamente metateatral y, en cierto modo, experimental que «mostra lo stato affatto ottimista in cui si trovava la commedia dell'arte del momento» (Pierce, 1991: xxiv).

En realidad, el afán de Santagostini por explorar el género dramático se extiende más allá de esta obra. La lectura de los cuatro títulos aquí expuestos deja entrever un intento por parte del autor de crear y consolidar un personaje-tipo representativo del gusto local, tentativa encarnada en el personaje de Boffettino, cuya procedencia lombarda se evidencia en sus diálogos a través de alusiones culturales y lingüísticas<sup>18</sup>. Inspirado en la figura del *secondo zanni*, Boffettino será personaje recurrente en las *dramatis personae* de los cuatro títulos junto a Rosetta, sierva permanentemente emparejada con el bufón. A pesar de que el intento de cristalizar un personaje-tipo fracasó<sup>19</sup>, este hecho proyecta, una vez más, un cierto empeño en ofrecer nuevo material al catálogo del Arte.

Las peculiaridades formales y de contenido hasta aquí expuestas posibilitan la construcción de una idea elemental de la producción de inspiración española de Santagostini. Quedaría ahora por desentrañar cuál habría sido el grado de difusión de estos títulos, es decir, investigar su contribución a la expansión del modelo aurisecular en Italia. En primera instancia, no sería desacertado pensar que las obras del autor tuvieron una circulación limitada al territorio lombardo, considerando que las cuatro habrían sido elaboradas *ex profeso* para su representación en Castelleone. Pese a ello, los datos recopilados invitan a replantearnos el verdadero alcance de los dramas, que podría haberse extendido más allá del Milanesado, al menos así lo sugieren las reimpresiones de *Non v'ha mel senza mosche* e *Il Gerione amoroso*: en el primer caso hemos localizado tres ediciones distintas publicadas en Milán (1669), Bolonia (1670) y Roma (1671), claros testimonios de que ya el

<sup>18</sup> Boffettino se expresa habitualmente en italiano. Sin embargo, en *Il titolo non si sa*, en la que no está presente como personaje, sino como rol que encarnar (evidenciando su figura como máscara), Teodoro representa el papel del *zanni* cambiando el registro y empleando el dialecto.

<sup>19</sup> El intento fallido de establecer una *maschera* del Arte lombarda recuerda inevitablemente a la creación de Meneghino por parte de Carlo Maria Maggi, quien, a diferencia de Santagostini, logró incorporar y asentar su máscara de origen milanés. Pierce (1986: 42) atribuye el fracaso de Boffettino a una torpe representación de la cultura milanesa a través del personaje: «From the references to Milan's cuisine and the approximate use of its language in but one case, Santagostino shows some inclination to relate the mask to Milan, at least haphazardly. However, the final effect is still so obviously out of touch with real Milanese culture that it is no wonder that, given the tradition we have seen building though the other Milanese figures, its impact was brief, notwithstanding the generally high quality of the plays in which the mask is established [...]».

primer drama de la colección *spanoleggiante* consiguió traspasar los confines lombardos. En la edición romana de *Non v'ha mel senza mosche* se revela llamativo el contenido de la dedicatoria firmada por el librero encargado de la venta del impreso y destinada a Girolamo Belli, un potencial mecenas:

Dedico la presente opera al merito di V.S. sapendo quanta stima fa de' virtuosi, essendo la detta opera di un Gentil uomo ad ognungo cognito, benché il nome del autore sia finto, nientedimeno essendomi ricapitatato [sic] alle mani detto componimento intitolato: *Non v'ha mel senza Mosche* [...] (Manasta, 1670b: n.n.)

De acuerdo con el texto, la selección del drama respondería a la notoriedad de su autor, quien sería bien conocido por todos. Probablemente la fama de Santagostini aludida en la dedicatoria no sea nada más que el resultado de un ornamento retórico destinado a captar la atención de un posible protector. No obstante, también podría ser síntoma de la notoriedad que obtuvo el escritor en el ámbito intelectual.

Centrándonos ahora en *Il Gerione amoroso*, contamos en este caso con cuatro ediciones distintas: la primera publicada en Milán (1670) y las otras tres en Roma (1671) y Boloña (1670 y 1689). Salta inmediatamente a la vista las casi dos décadas que separan la última edición de *Il Gerione* de la *princeps*, hecho definitivamente a favor de la difusión de la obra. Es de destacar que esta última impresión fue publicada a cargo de Gioseffo Longhi, uno de los editores más prolíficos y notorios de la región. Resulta probable que la obra encontrase una cierta fortuna en la ciudad emiliana, puesto que, además de sus reediciones, según la recopilación de representaciones de Corrado Ricci (1888: 341), *Il Gerione amoroso* sería puesto en escena en un indeterminado espacio de Boloña en el año 1670.

De los dos títulos restantes, *Chi ha donna, ha danno* e *Il titolo non si sa*, no hemos podido localizar otras ediciones además de las milanesas, aunque no podemos desechar la posibilidad de que existan reimpressiones aún no halladas. En esta misma línea, probablemente Santagostini elaboró más obras inspiradas en materia española, como sugiere el ya mencionado título *La rinegata di Vagliadolid*, imposible de no asociar con el drama homónimo de Luis Belmonte, Agustín Moreto y Antonio Martínez de Meneses.

Los datos expuestos en los párrafos precedentes nos inclinan a pensar que las obras de Santagostini han contribuido a la circulación del modelo aurisecular en el territorio italiano en un mayor grado del hasta ahora supuesto, especialmente en el área del Milanesado. Por añadidura, el contenido metateatral de *Il titolo non si sa*, así como la configuración de un nuevo per-

sonaje-tipo a lo largo de sus primeros dramas, ha llevado a Pierce a etiquetar la figura de Santagostini, junto a Carlo Torre (también autor lombardo), como una «figura de transición» dentro del panorama dramático milanés, por cuanto algunas de sus obras presentan aspectos dramáticos que se consolidarían posteriormente en la renovación teatral ejecutada por Maggi:

Surprisingly, even Tommaso Santagostino is important as a transitional figure in quite another sense. We can discern in his works, on one hand so full of purely *Commedia* and melodrammatic spirit, certain other elements which point in the direction of change, specifically, more enlightened political content and a new author/public relationship (Pierce, 1986: 91).

Y añade:

[...] both individuals [Torre and Santagostini] planted important seeds for the reform which would lead to the redefinition of the dominant theatrical format [...] and for the eventual introduction of the Milanese characteristic into that format, which will take place upon the arrival of Maggi's comedies in dialect (Pierce, 1986: 108).

Aun quedando numerosas incógnitas por despejar en torno a la figura de Santagostini, no podemos menos que señalar la producción del autor como un más que probablemente fecundo terreno de investigación, en parte debido a la posible relación del teatro santagostiniano con los cambios de paradigma que experimentó gradualmente la producción dramática milanés de la época. Adicionalmente es posible subrayar otros puntos de interés, como la identificación de las fuentes hipotextuales españolas de las que se habría valido el autor, la localización de posibles obras perdidas (como podrían serlo *La rinnegata di Vagliadolid* o *L'amor non vuol forza*), y, en estrecha relación a este último aspecto, la influencia y difusión real de los textos de Santagostini en el teatro italiano en general y en el milanés en particular; motivos todos ellos que nos permiten prometer nuevas publicaciones sobre el argumento en un futuro no muy lejano.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta (ed.) (2007): *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Firenze: Alinea editrice.
- ANTONUCCI, Fausta; Anna TEDESCO (ed.) (2016): *La comedia nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame drammaturgie, contesti a confronto*, Firenze: Olschki.
- ANTONUCCI, Fausta y Salome VUELTA GARCÍA (ed.) (2020): *El teatro español en*

- Europa (siglos XVI-XVIII)*, Firenze: Firenze University Press.
- ARELLANO, Ignacio (1995): *Historia del teatro español del siglo XVIII*. Madrid: Cátedra.
- ARGELATI, Filippo (1745): *Biblioteca scriptorum mediolanensis*, vol. 2, Milano: Palatino.
- BOSATRA, Roberta (1992): *Profilo della Tragicommedia a Milano in Età Spagnola (Dal 1600 al 1700) con un'analisi di Chi ha donna ha danno di Tommaso Santagostino*, Milano: Università Cattolica del Sacro Cuore.
- CARPANI, Roberta (2008): *Scritture in festa*, Roma: Fabrizio Editore.
- CASCETTA, Annamaria; Roberta CARPANI coords. (1995): *La scena della Gloria*. Milano: Vita e Pensiero.
- CATTANEO M. y M. SCARAMUZZA (ed.) (1995), *Intersezioni. Spagna e Italia dal Cinquecento al Settecento* (1995), Roma: Bulzoni.
- COUDERC Christophe, Marcella TRAMBAIOLI (ed.) (2016): *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*, Toulouse: Presses universitaires du Midi.
- MANASTA, Sottogisnio [= Tomaso Santagostini] (1669): *Non v'ha mel senza mosche*, Milano: Lodovico Monza.
- MANASTA, Sottogisnio (1670a): *Il Gerione amoroso*, Milano: Lodovico Monza.
- MANASTA, Sottogisnio (1670b): *Non v'ha mel senza mosche*, Bologna: Gio. Recaldini.
- MANASTA, Sottogisnio (1670c): *Il Gerione amoroso*, Bologna, Gio. Recaldini.
- MANASTA, Sottogisnio (1670d): *Chi ha donna ha danno*, Milano: Lodovico Monza.
- MANASTA, Sottogisnio (1671a): *Non v'ha mel senza mosche*, Roma: Lupardi.
- MANASTA, Sottogisnio (1671b): *Il Gerione amoroso*, Roma: Lupardi.
- MANASTA, Sottogisnio (1673): *Il titolo non si sa*, Milano: Lodovico Monza.
- MANASTA, Sottogisnio (1676): *La sala degl'incanti*, Cremona: Lorenzo Ferrari.
- MANASTA, Sottogisnio (1680): *Hipparco in Atene; o siasi, La tirannia d'amor non vuol consiglio*, Milano: Marcantonio Pandolfo Malatesta.
- MANASTA, Sottogisnio (1689): *Il Gerione amoroso*, Bologna: Gioseffo Longhi.
- MANASTA, Sottogisnio (1991): *Il titolo non si sa*, ed. Glenn Palen Pierce. Torino: Edizioni dell'Orso.
- PICINELLI, Filippo (1670): *Ateneo dei letterati milanesi, adunati dall'abbate don Filippo Picinelli milanese nei Canonici Regolari Lateranensi*, Milano: Francesco Vigone, 1670.
- PIERCE, Glenn Palen (1980): «Towards a popular theater in seventeenth century Milan: Tommaso Santagostino», *Italian Culture*, 2/1, 1980, pp. 73-90.
- PIERCE, Glenn Palen (1986). *The caratteristica and comic reform from Maggi to Goldoni*, Napoli: Società Editrice Napoletana.
- PROFETI, Maria Grazia (ed.) (1996): *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Firenze: Alinea editrice.

- PROFETI, Maria Grazia (ed.) (2000): *Spagna e dintorni*, Firenze: Alinea editrice.
- PROFETI, Maria Grazia (ed.) (2009): *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Firenze: Alinea editrice.
- SANTAGOSTINI, Tomaso (1698): *Novissima Epatta Luni-Solare perpetua*, Perugia: Costantini.
- TIRABOSCHI, Girolamo (1793): *Storia della letteratura italiana*, Modena: Società Tipografica.
- QUADRIO, Francesco Saverio (1744): *Della storia e della ragione di ogni poesia*, vol. 3 (2), Milano: Francesco Agnelli.

# **José Ángel Valente en *Papeles de Son Armadans* y *El Extramundi* y los papeles de Iria Flavia a través de su epistolario con Camilo José Cela**

LAURA PAZ FENTANES  
*Universidade de Santiago de Compostela*

Data de envío 05/04/2024

Data de aceptación 30/01/2025

**Resumen:** En este trabajo se exponen las publicaciones de José Ángel Valente en *Papeles de Son Armadans* y en *El Extramundi* y los papeles de Iria Flavia. Se prestará mayor atención a aquellas publicaciones que cobran especial relevancia en las misivas intercambiadas entre el autor y el director de ambas revistas, Camilo José Cela. En las cartas, conservadas en la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética y en la Fundación Pública Camilo José Cela, se expone el contexto creativo de algunas de las contribuciones de Valente, su génesis editorial y las decisiones que tomó Cela en las publicaciones del poeta. De igual modo, se recopilan los proyectos que no llegaron a publicarse en las revistas de Cela, así como otros en los que Valente decidió no participar.

**Palabras clave:** José Ángel Valente, Camilo José Cela, *Papeles de Son Armadans*, *El Extramundi* y los papeles de Iria Flavia, epistolario.

**Abstract:** *This work exposes the publications of José Ángel Valente in Papeles de Son Armadans and in El Extramundi and the papers of Iria Flavia. Greater attention will be paid to those publications that are especially relevant in the letters exchanged between the author and the director of both magazines, Camilo José Cela. The letters, preserved in the José Ángel Valente Chair of Poetry and Aesthetics and in the Camilo José Cela Public Foundation, expose the creative context of some of Valente's contributions, their editorial genesis, and the decisions that Cela made in the publications of the poet. Likewise, the projects that were not published in Cela's magazines are compiled, as well as others in which Valente decided not to participate.*

**Key words:** José Ángel Valente, Camilo José Cela, *Papeles de Son Armadans*, *El Extramundi* y los papeles de Iria Flavia, epistolary.

La relación entre el poeta, ensayista y traductor José Ángel Valente (Ourense, 1929-Ginebra, 2000) y el escritor y editor Camilo José Cela (Iria Flavia, 1916-Madrid, 2002) ha sido estudiada por Fuentes Ríos en «Las voces de la autoría: el epistolario entre Camilo José Cela y José Ángel Valente a la luz de *Papeles de Son Armadans*» (2021). En ese artículo, Fuentes Ríos adelanta algunos de los puntos más importantes en la relación epistolar entre los autores, aunque siempre bajo el foco de las voces autoriales en las cartas de cada uno. En dicho ensayo, centrado esencialmente en las misivas de los autores, cobran especial relevancia las publicaciones de José Ángel Valente, en particular, en la primera revista del premio nobel.

En esta ocasión, se pone el foco en las publicaciones de Valente tanto en *Papeles de Son Armadans* como en *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*. Así, se profundizan y amplían todas aquellas cuestiones que sacaba a la luz Fuentes Ríos (2021) en su artículo, pero desde un punto de vista inverso, en el que se parte de la existencia de las publicaciones y, luego, se recurre a las cartas de los autores<sup>1</sup>. Tras la presentación de las publicaciones de José Ángel Valente se recoge el testimonio epistolar de ambos autores sobre cada una de las publicaciones, gracias a lo que se descubre, por un lado, la gesta de determinados proyectos por parte de José Ángel Valente y, por el otro, la opinión que estos le suscitaron y los tiempos editoriales de Camilo José Cela. De igual modo, con cada publicación de José Ángel Valente en las revistas de Camilo José Cela se reflejan los datos relativos a las publicaciones en versión libro, siempre y cuando existan. Finalmente, se enuncian brevemente aquellos proyectos, bien fuesen propuestos por Camilo José Cela, bien por el propio José Ángel Valente, que finalmente no tuvieron lugar en las páginas de *Papeles de Son Armadans*.

## 1. JOSÉ ÁNGEL VALENTE EN LAS REVISTAS DE CAMILO JOSÉ CELA

La presencia del José Ángel Valente poeta, ensayista y traductor es la que puede hallarse en la nómina de autores que colaboraron en *Papeles de Son Armadans* y, tan solo en su faceta poética, en *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*.

---

<sup>1</sup> El epistolario entre los autores ha sido consultado en los archivos de sus respectivos legados: la Fundación Pública Gallega Camilo José Cela (citado como AFPGCJC), gracias a su coordinadora de actividades culturales, Lourdes Regueiro; y la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética (ACJÁVPE), gracias a su director, Claudio Rodríguez Fer. Además, se cuenta con la autorización del hijo de Camilo José Cela, Camilo José Cela Conde, para reproducir los fragmentos de las cartas citados en este artículo, gracias a la Agencia Literaria Antonia Kerrigan y de la viuda de José Ángel Valente, Coral Gutiérrez, para reproducir los del poeta, gracias a la Agencia Literaria Carmen Balcells.



En primer lugar, «*Papeles de Son Armadans* es una revista mallorquina fundada y dirigida por Camilo José Cela. Su publicación mensual va desde 1956 hasta 1979» (Fundación Pública Gallega Camilo José Cela). José Ángel Valente publicó en esta revista hasta en ocho ocasiones. La primera de ellas se trata de «Dos poemas» en noviembre de 1956, en el año 1, t. 3, n.º 8. Esta primera colaboración se compone de los poemas «Pero no más allá...» (pp. 187-188), el tercero de la tercera parte de *Poemas a Lázaro*, y «La mañana» (pp. 188-189), el noveno de la cuarta parte del mismo poemario. De entre los dos, descarta el segundo porque se omite la dedicatoria al poeta José Agustín Goytisolo que sí puede leerse en el poemario publicado en 1960. En las cartas conservadas entre los autores no se ha podido hallar ninguna referencia a esta colaboración debido a que el intercambio epistolar entre ellos se inició en el año 1958 y esta primera participación de José Ángel Valente en *Papeles de Son Armadans* es de dos años antes<sup>2</sup>.

La siguiente colaboración se produjo en noviembre-diciembre de 1958, en el año 3, t. 11, n.º 32-33, con el poema «Vicente Aleixandre» (pp. 410-411), en el especial dedicado al autor y al filólogo Dámaso Alonso. El poema tan solo se recogería nuevamente de forma póstuma como parte de la poesía dispersa del autor en su *Poesía completa* (2014). De esta colaboración, a diferencia de la anterior, ya pueden hallarse menciones en las cartas conservadas por los autores. Así, el 15 de marzo de 1959, Valente asegura enviarle a Cela uno de los ejemplares de su separata dedicado al autor: «Ahí va mi ejemplar del poema de Vicente para tu colección» (AFPGCJC / © José Ángel Valente y Herederos de José Ángel Valente 1959), aunque en la Fundación Pública Camilo José Cela no se conserva.

La tercera participación de Valente en la revista fue con «Versión castellana de “cuatro poemas” de Gerard Manley Hopkins», publicado en enero de 1959, en el año 4, t. 12, n.º 34. Los poemas seleccionados por Valente para su traducción fueron «Grandeza de Dios» (p. 75), «Félix Randal» (p. 76), «Despierto y tiento el vellón de la sombra...» (p. 77) y «En honor a san Alonso Rodríguez, lego de la compañía de Jesús» (p. 78). Además, Valente incluyó una breve nota biográfica sobre el autor que puede encontrarse entre las páginas 78 y 79. Estas traducciones enviadas por José Ángel Valente a Camilo José Cela son uno de los temas principales de las primeras cartas

---

<sup>2</sup> Sin embargo, en la carta del 15 de abril de 1957 de José Manuel Caballero Bonald, en calidad de secretario de la revista, a José Ángel Valente sí se pueden encontrar menciones explícitas de esta primera colaboración del poeta gallego en la revista.

intercambiadas entre los autores, al menos que se conserven. Se trata de las misivas del 26 de octubre, del 12 de noviembre y del 7 de diciembre de 1958, la primera y la última de la autoría de José Ángel Valente y la segunda del premio nobel. Es, pues, el poeta orensano el que, en este caso, toma la iniciativa:

Te envío entre tanto esas versiones de Hopkins, que espero tengan interés para la revista. De sobra conoces la dificultad del poeta y también su valor. Alguno de los poemas están entre los traducidos por Dámaso. Del tercero hay, creo, una versión de Muñoz Rojas que no conozco, pero publicada hace un puñado de años (AFPGCJC / © José Ángel Valente y Herederos de José Ángel Valente 1958).

Camilo José Cela, en su carta acepta el trabajo muy positivamente y, además, le propone un cambio:

Gracias por tu versión de Gerard Manley Hopkins, que es magnífica y que, como es lógico, irá en mis páginas. ¿Me permites poner Alonso por Alfonso en el nombre del lego jesuita? Te lo digo, a efectos de identificación, porque es con esa forma, en cierto modo arcaica, como se le conoce siempre por estas ibéricas latitudes (ACJÁVPE).

Cambio que José Ángel Valente acepta de inmediato en su siguiente carta: «Con respecto a lo que me dices de substituir Alfonso por Alonso en el soneto de Hopkins estoy, por supuesto, de acuerdo. Yo no tenía gran noticia del lego jesuita cuando traduje el poema, donde el nombre que le da es Alphonsus» (AFPGCJC / © José Ángel Valente y Herederos de José Ángel Valente 1958). Curiosamente, estas traducciones vuelven a ser mencionadas por los autores en cuatro cartas más. El 15 de marzo de 1959, Valente le solicita a Cela el envío de «Un ejemplar del n.º 34 en que salieron mis versiones de Hopkins (sin duda se os olvidó mandarme ese n.º y tuve que leerlas en ejemplar prestado)» (AFPGCJC / © José Ángel Valente y Herederos de José Ángel Valente 1958). Encargo que Cela debió de cumplir, ya que el 19 de noviembre le pide: «Te escribo para una sola cosa, a ver si así te acuerdas. ¿Querías enviarme una separata de tus “Cuatro poemas de Gerard Manley Hopkins”, publicado en el n.º 34 de *Papeles de Son Armadans*, para mi colección?» (ACJÁVPE). En respuesta, el 2 de diciembre, Valente afirma que se la envía: «Creía haberte enviado la separata de Hopkins hace mucho tiempo. Quizá lo hice y se perdió o quizá no lo hice y soy un desastre. En todo caso ahí va» (AFPGCJC / © José Ángel Valente y Herederos de José Ángel Valente 1958). Finalmente, Cela acusa recibo en su carta del 17 de diciembre: «Recibo tu separata de Hopkins. Mil gracias» (ACJÁVPE). No obstante, y una vez más, en la Fundación Pública Gallega Camilo José Cela no se conserva.

La cuarta participación de José Ángel Valente en *Papeles de Son Armadans* se produce con el poema «A don Francisco de Quevedo, en piedra» (pp. 313-316), publicado en diciembre de 1959, en el año 4, t. 15, n.º 45. Se trata del decimosegundo poema de la cuarta parte de *Poemas a Lázaro*. Esta composición se publicó como adelanto del segundo poemario de José Ángel Valente, que vería la luz en el año 1960. Todo esto lo explica Valente en su carta del 2 de diciembre de 1959:

Te adjunto también ese poema-homenaje al viejo don Francisco. Si el poema es de tu gusto y puedes darlo en Papeles, yo me alegraría mucho. Forma parte de un libro que saldrá hacia febrero aproximadamente; por eso, si lo recibes en tus páginas convendría darlo pronto. A mí me vendría bien anticipar algunas de las cosas inéditas del libro. Si no puedes, te agradecería que me pusieses una nota para tratar de buscarle cobijo (AFPGCJC / © José Ángel Valente y Herederos de José Ángel Valente 1958).

Cobijo que Cela le dio gustosamente, como informa en su carta del 17 de diciembre: «Tu poema sobre el viejo don Francisco es muy bueno y saldrá en nuestro número de diciembre. A ver si de esta vez no te vendes tan caro y no me haces esperar tanto tiempo para tu separata» (ACJÁVPE).

La quinta colaboración del poeta orensano es el extenso poema «El autor en su treinta aniversario» (pp. 179-181), que apareció en noviembre de 1960, en el año 5, t. 19, n.º 56. Se trata del adelanto del único poema que compone la segunda parte de un total de siete en que se divide *La memoria y los signos*, publicado finalmente en el año 1966. Los autores hablan de este poema en hasta tres cartas, dos de ellas de Valente, ya que en la primera, del 19 de septiembre de 1960, anuncia su envío: «Te envío ahora ese poema de una nueva serie o libro en vías de hacerse. Dime si puedes hacerle sitio en la revista. Y si te gusta» (AFPGCJC / © José Ángel Valente y Herederos de José Ángel Valente 1958)<sup>3</sup>. No obstante, ante la falta de respuesta, el poeta insiste en su carta del 22 de octubre: «Hace unas semanas te mandé un poema con destino a tus *Papeles*. Dime, en un momento libre, si lo has recibido y si te apetece la mercancía. Me quedaré así tranquilo con respecto a una muerte inmediata» (AFPGCJC / © José Ángel Valente y Herederos de José Ángel Valente 1958). Finalmente, Cela se manifiesta el 8 de noviembre para tranquilidad de Valente de la siguiente forma: «Me llegó tu poema, que me gustó

<sup>3</sup> En este caso se sabe sin duda alguna que a la composición a la que se refieren, pese a no explicitar su título, es el poema anteriormente citado no solo por los años en los que se escriben las cartas, sino también porque Jorge Cela, en calidad de subdirector de la revista en la época, escribe una nota con el título del poema de José Ángel Valente en la segunda carta enviada por este a su hermano.

—te lo digo puesto que me lo preguntas— y que irá enseguida en las páginas de *Papeles*» (ACJÁVPE).

La sexta colaboración es «Dos poemas», compuesto por: «Melancolía del destierro» (pp. 280-281), tercer poema de la sexta parte del poemario *La memoria y los signos*, y «Portrait of the Artist as a Young Corpse» (pp. 282-283), publicado póstumamente como parte de la poesía dispersa del autor debido a la promesa que José Ángel Valente le hizo a quien iba dirigido el poema, el poeta Alfonso Costafreda, de que no volvería a publicarlo (Rodríguez Fer y Blanco de Saracho, 2014: 25). «Dos poemas» se publicó en diciembre de 1963, en el año 8, t. 31, n.º 93. De ellos se sabe que Valente se los envía en la carta del 1 de noviembre de 1962, junto con otro proyecto que no llegó a publicarse en la revista de Cela y que se comentará en el siguiente apartado: «Ahí va un doble envío para *Papeles*. Se trata de dos poemas de mi próximo libro, del que quisiera ir dando algún adelanto. Deseo que sean de tu gusto» (AFPGCJC / © José Ángel Valente y Herederos de José Ángel Valente 1958). En su carta del 5 de noviembre de 1962, Camilo José Cela le confirma: «Me llegan tus dos magníficos poemas» (ACJÁVPE). Unos meses más tarde, el 21 de mayo de 1963, Valente le solicita la retirada el proyecto que posteriormente se expondrá, pero le dice que «En cambio, si todavía te interesan, me gustaría que dices los dos poemas míos. Llevo bastante adelantado mi libro y quisiera ir dando algo de lo allí escrito» (AFPGCJC / © José Ángel Valente y Herederos de José Ángel Valente 1958). El 3 de junio de 1963, todavía en alusión a ellos Cela le escribe: «Los tuyos procuraré darlos cuanto antes» (ACJÁVPE), como así hizo en el mes de diciembre.

La penúltima colaboración de Valente en esta revista fue el ensayo «La respuesta de Antígona» (pp. 123-134), en febrero de 1969, en el año 14, t. 52, n.º 155. En su carta del 17 de junio de 1967, José Ángel Valente le escribe a Camilo José Cela: «Te ofrezco para *Papeles* un ensayo sobre el tema de Antígona, traído un poco desde la interpretación de los románticos (de Hölderlin, muy en particular). Dime, en caso de que te interese su envío, si podrías darle salida con relativa prontitud» (AFPGCJC / © José Ángel Valente y Herederos de José Ángel Valente 1958). El 8 de julio, Cela acoge gustosamente su propuesta: «Venga, en buena hora, tu ensayo sobre el tema de Antígona, que malo será que no pueda colarlo pronto» (ACJÁVPE). Por lo que, diez días después, Valente le adjunta el artículo y le dice: «Gracias por tus letras. Ahí va el ensayo sobre la “Antígona”. Léelo, si tienes tiempo, y que sea de tu gusto. Por varias razones, me gustaría —como te dije— darle salida cuanto antes. Te lo encomiendo» (AFPGCJC / © José Ángel Valente y Herederos de José Ángel Valente 1958).

La última colaboración del poeta orensano en esta primera revista de Camilo José Cela fue con el homenaje «Blas» (pp. 213-214) en el especial de *Papeles de Son Armadans* dedicado al poeta bilbaíno Blas de Otero, en mayo-junio de 1977, en el año 22, t. 85, n.º 254-255. El envío de esta colaboración se produce el 16 de junio de 1976: «Le mando un texto para el homenaje de PSA a Blas de Otero del que usted me hablaba en una carta del pasado mes de marzo» (AFPGCJC / © José Ángel Valente y Herederos de José Ángel Valente 1958). Gracias a estas palabras del poeta se puede saber también, pese a que no se conserva ninguna otra carta de los autores del año 1976, no solo que Cela le pidió a Valente que colaborase en el homenaje, sino que además mantuvieron una relación epistolar mayor de la que se conserva en los legados de ambos autores, esto es, la Fundación Pública Gallega Camilo José Cela en Iria Flavia y la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética de la Universidad de Santiago de Compostela.

En segundo lugar, «*El Extramundi y los papeles de Iria Flavia* es una revista trimestral de creación literaria fundada y dirigida por Camilo José Cela. Su publicación va desde 1995 hasta enero del 2002» (Fundación Pública Gallega Camilo José Cela). Con estas fechas se puede intuir que la participación de José Ángel Valente en este segundo medio fue bastante menor, ya que, como ya se ha advertido, el autor falleció en el año 2000. Con todo, José Ángel Valente colaboró en dos ocasiones en la revista. En primer lugar, ya desde el inicio de la misma, en otoño de 1994, en el año 1, n.º 0, con «Dos poemas» (pp. 79-81). En esta ocasión, las composiciones fueron las mismas con las que el poeta colaboró por primera vez en *Papeles de Son Armadans*, por lo que Fuentes Ríos subraya: «Este viaje circular en el tiempo supone una voluntaria conexión entre ambas revistas, al tiempo que un sentido reconocimiento por la figura de Valente» (2021: 195). Como en aquella ocasión, no se conserva ninguna carta de los autores sobre esta colaboración.

La segunda y última participación de José Ángel Valente en esta segunda revista de Camilo José Cela tuvo lugar en verano de 1995, en el año 1, n.º 2. Se trata de «Cuatro poemas», integrado por «(*Cabo de Gata*)», compuesto a su vez por «La soledad» (p. 76) y «El cabo» (pp. 76-77), «(*In pace*)» (p. 77) y «(*Centro*)» (p. 77). Se trata de los poemas número diez y once y segundo del número treinta y uno de *Fragmentos de un libro futuro*, publicado en el año 2000. A diferencia de lo que sucede en el caso anterior, en el que no se conserva ninguna carta del año de publicación de la colaboración, en este se puede encontrar una mención por parte de Camilo José Cela en su misiva de 1995 a Valente donde, además de acusar recibo, expresa concisamente su

opinión sobre los poemas enviados: «Mil gracias por tus cuatro bellos poemas, que irán en el próximo n.º de *El Extramundi*» (ACJÁVPE).

Con este total de diez colaboraciones o participaciones por parte de José Ángel Valente en las revistas de Camilo José Cela se puede concluir que este tuvo en alta estima la escrita y la figura de aquel. Recíprocamente, se aprecia a un José Ángel Valente interesado en participar, especialmente, en *Papeles de Son Armadans*. Además, gracias a las epístolas se tiene constancia de los envíos de José Ángel Valente y/o las opiniones de Camilo José Cela en al menos siete de las ocho publicaciones del orensano en *Papeles de Son Armadans* y una de las dos en *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*<sup>4</sup>. De igual forma, se puede comprobar que el envío de las traducciones de los poemas de Hopkins, los poemas «A don Francisco de Quevedo, en piedra» y «El autor en su treinta aniversario» y, ya en *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, «Cuatro poemas» fueron recibidos y publicados con bastante rapidez por parte de Camilo José Cela. Sin embargo, «Dos poemas» de 1962 no se publicó hasta un año y un mes después y el ensayo sobre la Antígona tardó un año y ocho meses en salir en la revista. Igualmente, se puede afirmar con total seguridad que todos estos proyectos fueron iniciativa del propio José Ángel Valente; a excepción de «Blas», ya que en las cartas tan solo consta, gracias a lo que escribe el orensano, como iniciativa por parte de Camilo José Cela la colaboración del poeta gallego en el homenaje a Blas de Otero.

## 2. PROYECTOS QUE NO SE PUBLICARON EN *PAPELES DE SON ARMADANS*

Es, precisamente, el tiempo el que juega en contra de los planes de los autores: José Ángel Valente por ver publicados cuanto antes sus envíos y Camilo José Cela por no poder publicárselos antes. Así, las misivas conservadas testimonian también aquellos proyectos que si bien se plantearon mutuamente los autores, no llegaron a consumarse, al menos en las páginas de las revistas de Cela. A continuación se mencionan brevemente los cuatro proyectos, tres de ellos que no se publicaron en *Papeles de Son Armadans*, y que ya han sido enunciados por Fuentes Ríos (2021: 194 y 196).

Los dos primeros son dos colaboraciones que Camilo José Cela le solicitó

---

<sup>4</sup> Resulta curioso que de las dos únicas publicaciones de las que no se guarda constancia epistolar entre los autores sean precisamente no solo las dos primeras participaciones del orensano en las revistas del premio nobel, sino que, además, se trate de la misma publicación, por lo que no se puede obtener conocimiento de la opinión de Camilo José Cela ni saber de quién de los dos autores fue la iniciativa. Con todo, es probable que, al menos en el caso de la segunda revista, ya que en la primera actuó como intermediario José Manuel Caballero Bonald, Cela fuese el sujeto activo de la participación del orensano.

a José Ángel Valente, pero que este no llevó a cabo. Se trata de los poemas en homenaje al pintor Pablo Picasso, mencionado en las cartas del 5 de agosto (de Cela a Valente), del 26 de octubre (de Valente a Cela), del 12 de noviembre (de Cela a Valente), del 7 de diciembre de 1958 (de Valente a Cela) y del 5 de junio de 1959 (de Cela a Valente); y al pintor Joan Miró, sobre el que Valente escribe en la misma carta que le envía Cela el 13 de marzo de 1978 solicitándole su colaboración que no tenía motivación para escribir sobre el artista. La mayor existencia de cartas sobre el primero de los proyectos se debe a que el poeta orensano le aseguró a Cela que el poema para el especial de *Papeles de Son Armadans* dedicado a Pablo Picasso lo había escrito, por lo que Camilo José Cela le insiste en sus cartas en que se lo envíe. Quizás, que José Ángel Valente no le confiese desde un primer momento que no va a participar en el homenaje se deba a que estas son las primeras cartas intercambiadas entre los autores, por lo que es comprensible la falta de confianza. Además, es probable que José Ángel Valente tuviese planeado en un inicio participar realmente en el número de la revista, pero no llegase a hacerlo por falta de tiempo. En el caso del segundo homenaje hay que aclarar que no tendría propiamente lugar en *Papeles de Son Armadans*, sino en *Majorca Daily Bulletin* y *Última Hora*.

Las otras dos colaboraciones fallidas fueron iniciativa de José Ángel Valente y no tuvieron cabida en *Papeles de Son Armadans* debido al tiempo de espera al que el autor tuvo que someter sus escritos, algo que atajó al encontrarles un destino diferente. Se trata de «Poesía como conocimiento y como comunicación», que Valente le propuso a Camilo José Cela en la carta del 7 de diciembre de 1958 y que este aceptó tardíamente el 5 de junio de 1959, por lo que el poeta orensano cambió de parecer. Así, renombró su escrito como «Conocimiento y comunicación» para su publicación como prólogo para la antología poética *Poesía última* (1963) de Francisco Ribes. El otro caso es el de las traducciones de Constantino Cavafis, que Valente le envió a Cela el 1 de noviembre de 1962. Cuatro días más tarde, Cela acusó recibo, pero el 21 de mayo de 1963, ante la larga espera, Valente le requirió la retirada de las traducciones de la revista para poder publicarlas en otro medio. El 3 de junio de 1963, Cela lo aceptó con comprensión y, finalmente, el 13 de julio de 1964, Valente le envió un ejemplar del volumen de sus traducciones de la poesía de Constantino Cavafis<sup>5</sup>. Previamente a esta publicación en versión libro, la colaboración enviada por Valente a *Papeles de Son Armadans* se publicó,

---

<sup>5</sup> En la Fundación Pública Gallega Camilo José Cela tampoco se conserva este ejemplar.

aunque seguramente con modificaciones, como «Constantino Cavafis. (Noticia y selección)» en mayo de 1964 en el n.º 14 de la *Revista de Occidente*<sup>6</sup>.

La imposibilidad de estos proyectos no desembocaron, como es de suponer por la continuidad de la relación epistolar entre los autores, en enfados o molestias por parte de ninguno de los dos. Lejos de eso, ambos siguieron proponiéndose o enviándose múltiples proyectos a lo largo del tiempo, como los que ya se han comentado con anterioridad. De esta forma, en sus cartas se encuentran palabras de comprensión en ambas direcciones, es decir, cuando Valente solicita la retirada de alguna colaboración, Cela lo comprende; por el contrario, cuando Cela tarda en publicar sus colaboraciones, Valente lo entiende.

## CONCLUSIONES

En conclusión, las publicaciones de José Ángel Valente en las dos revistas de Camilo José Cela guardan una sintonía casi perfecta con las cartas intercambiadas entre ellos, a excepción de las dos primeras colaboraciones del orensano en las dos revistas del premio nobel. Por todo ello, se puede asegurar que la relación de los autores fue estrictamente profesional, eso sí, con una gran admiración literaria e intelectual y respeto mutuo. Prueba de esta confianza de Camilo José Cela en José Ángel Valente se halla en el prólogo que le solicitó para su *Poesía completa* (1960) y en las palabras tan brillantes que el orensano le dedica allí<sup>7</sup>. Igualmente, José Ángel Valente se siente libre de obrar de intermediario entre distintos autores, como Florentino Martino o Pablo de Azcárate, y el propio Camilo José Cela para que publiquen en *Papeles de Son Armadans*. Todo ello, sumado a las opiniones que le merecieron a cada uno de ellos la obra del otro, la de José Ángel Valente manifestada en el citado prólogo y la de Camilo José Cela en las transcripciones de algunas de las misivas conservadas, permite asegurar que, si bien los autores no llegaron a tener una relación de amistad, su reconocimiento y el interés por los proyectos fue bidireccional.

<sup>6</sup> Se trata de una selección y versión de Elena Vidal y J. Á. Valente donde se utilizó el texto de los poemas completos del autor publicados por la editorial Ikaros, Atenas, 4ª edición, 1958.

<sup>7</sup> Para el análisis del prólogo «Camilo José Cela o la poesía como matriz» de José Ángel Valente a la *Poesía completa* (1996) del premio nobel vid. Machín Lucas (2012-2013: 203-229).



## BIBLIOGRAFÍA

- AFPGCJC: Epistolario «Valente, José Ángel», en Archivo de la Fundación Pública Camilo José Cela.
- ACJÁVPE: Epistolario «Cela, Camilo José», en Archivo de la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética.
- FUENTES RÍOS, Arantxa (2021): «Las voces de la autoría: el epistolario entre Camilo José Cela y José Ángel Valente a la luz de *Papeles de Son Armadans*», *Valente epistolar (Correspondencia de José Ángel Valente con sus amistades)*, ed. Claudio Rodríguez Fer, Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela, pp. 179-200.
- FUNDACIÓN PÚBLICA GALLEGA CAMILO JOSÉ CELA: «Cronología de Camilo José Cela», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. [En línea: [https://www.cervantesvirtual.com/portales/archivo\\_fundacion\\_publica\\_cela/papeles\\_son\\_armadans/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/archivo_fundacion_publica_cela/papeles_son_armadans/) y [https://www.cervantesvirtual.com/portales/archivo\\_fundacion\\_publica\\_cela/el\\_extramundi/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/archivo_fundacion_publica_cela/el_extramundi/). Fecha de consulta: 02/08/2023]
- MACHÍN LUCAS, Jorge (2012-2013): «Camilo José Cela a la luz de José Ángel Valente: desde el prólogo a su *Poesía completa* hasta los cimientos de una breve poética de lo originario», *Anuario de Estudios Celianos*, n.º 1, pp. 203-229.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio y TERA BLANCO DE SARACHO (2014): «Valente en Ginebra: memoria y figuras», *Valente vital (Ginebra, Saboya, París)*, Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela, pp. 13-361.
- VALENTE, José Ángel (noviembre 1956): «Dos poemas», *Papeles de Son Armadans*, año 1, t. 3, n.º 8, pp. 187-189.
- VALENTE, José Ángel (diciembre 1958): «Vicente Aleixandre», *Papeles de Son Armadans*, año 3, t. 11, n.º 32-33, pp. 410-411.
- VALENTE, José Ángel (enero 1959): «Versión castellana de “cuatro poemas” de Gerard Manley Hopkins», *Papeles de Son Armadans*, año 4, t. 12, n.º 34, p. 75.
- VALENTE, José Ángel (diciembre 1959): «A don Francisco de Quevedo, en piedra», *Papeles de Son Armadans*, año 4, t. 14, n.º 45, p. 313.
- VALENTE, José Ángel (noviembre 1960): «El autor en su treinta aniversario», *Papeles de Son Armadans*, año 5, t. 19, n.º 56, pp. 179-181.
- VALENTE, José Ángel (1963): «Conocimiento y comunicación», *Poesía última*, ed. Francisco Ribes, Madrid: Taurus, pp. 155-161.
- VALENTE, José Ángel (diciembre 1963): «Dos poemas», *Papeles de Son Armadans*, año 8, t. 31, n.º 93, p. 280.
- VALENTE, José Ángel (mayo 1964): «Constantino Cavafis. (Noticia y selección)», *Revista de Occidente*, n.º 14, pp. 173-184.
- VALENTE, José Ángel (febrero 1969): «La respuesta de Antígona», *Papeles de Son Armadans*, año 14, t. 52, n.º 155, p. 123.

- VALENTE, José Ángel (mayo-junio 1977): «Blas», *Papeles de Son Armadans*, año 22, t. 85, n.º 254-255, pp. 213-214.
- VALENTE, José Ángel (otoño 1994): «Dos poemas», *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, año 1, n.º 0, pp. 79-81.
- VALENTE, José Ángel (verano 1995): «Cuatro poemas», *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, año 1, n.º 2, p. 77.
- VALENTE, José Ángel (1996): «Camilo José Cela o la poesía como matriz», *Poesía completa, Camilo José Cela*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 7-14.
- VALENTE, José Ángel (2014): *Poesía completa*, ed. Andrés Sánchez Robayna, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores D. L.

# TRADICIÓN CLÁSICA NO MUNDO CONTEMPORÁNEO



# ***The Greatest Ruler: Livia Drusilla in Robert Graves' I, Claudius (1934)***

CHRISTOS ARGYROPOULOS

*National and Kapodistrian University of Athens (NKUA)*

Data de envío 22/04/2024

Data de aceptación 30/01/2025

**Resumen:** Este artículo se centra en la representación de Livia Drusila, esposa de Octavio Augusto, como la intrigante fundadora del imperio romano en la novela histórica de Robert Graves, *Yo, Claudio* (1934). Analizo el retrato literario de la emperatriz teniendo en cuenta tanto los antiguos relatos historiográficos y biográficos sobre los inicios del Principado, como el contexto histórico en el que se compuso la novela moderna. Mediante este enfoque, intento demostrar que Graves transforma los elementos fundamentales del personaje de Livia en la literatura romana, con el fin de aludir a los principales fenómenos históricos del periodo de entreguerras en Europa.

**Palabras clave:** Livia Drusila, historiografía, biografía, literatura de entreguerras, recepción.

**Abstract:** This paper focuses on the portrayal of Livia Drusilla, wife of Octavian Augustus, as the scheming founder of the Roman empire in Robert Graves' historical novel, *I, Claudius* (1934). I analyze the empress' literary portrait by taking into consideration both the ancient historiographical and biographical accounts about the early Principate, and the historical context inside which the modern novel was composed. Through this approach, I attempt to demonstrate that Graves transforms the fundamental elements of Livia's character in Roman literature, in order to allude to the major historical phenomena of the interwar era in Europe.

**Keywords:** Livia Drusilla, historiography, biography, interwar period literature, reception.

## 1. LIVIA IN LITERATURE: ANCIENT AND MODERN REPRESENTATIONS

Robert Graves' historical novel, *I, Claudius* (1934), is part of the fictional autobiography of the emperor Claudius<sup>1</sup>. The purported authorship of the work is consistent with the personality of the real ruler, who was a prolific writer (Hornblower and Spawforth, 1999: 337). According to his biographer, Suetonius (*Claud.* 43.1)<sup>2</sup>, the emperor wrote an eight-volume autobiography, which was noted for its elegance of style. However, Graves' narrator clarifies that *I, Claudius* is not part of the literary work that is attested in the *Vita Divi Claudii*; it is supposed to be a new, alternative form of memoir, the aim of which is the objective portrayal of historical events (Graves, 1934a/2006a: 5). According to Graves' Claudius, historiographical "truth" was something that he failed to achieve in his first attempt, as he was protecting the legacy of his family, the Julio-Claudian dynasty. This time, however, objectivity is a fundamental methodological tool for the emperor as a writer, which means that he does not hesitate to reveal the most unflattering parts of his family's history (Graves, 1934a/2006a: 6).

The paternal grandmother of the narrator, Livia Drusilla, is a big part of the history of the Julio-Claudian house and represents both its best and its worst aspects. On the one hand, she is a "remarkable" woman (Graves, 1934a/2006a: 6), who possesses a "wonderfully methodical mind" (Graves, 1934b/2006b: 98). On the other hand, she is "abominable" and "evil-looking" (Graves, 1934a/2006a: 6, 96). Claudius attempts to justify this complex and contradictory characterization by presenting Livia both as a wife and as a political figure.

Enormous ambition and fierce determination define the character of Livia in *I, Claudius*. As a young woman, she believes that the only solution to the Republic's problems is the reinstitution of monarchy in Rome (Graves, 1934a/2006a: 16). It is certain that she would gladly undertake this task herself, had there not been a significant obstacle; her gender. Since Livia is a woman, she "cannot command the Roman armies or address the Senate".

<sup>1</sup> Although this paper primarily examines the depiction of Livia in *I, Claudius* and thus draws its material from Graves' novel (1934a/2006a), it also relies on some key passages from its sequel, *Claudius the God* (1934b/2006b). As Bemben (2021) asserts, these works constitute a "dilogy", making it essential to consider both in any systematic analysis of Livia's portrayal, rather than privileging the former at the expense of the latter.

<sup>2</sup> All abbreviations of ancient texts follow the conventions established in the *Oxford Classical Dictionary*.

Thus, “she needs a man to do that for her” (Graves, 1934b/2006b: 403). For this reason, she seeks an equally ambitious but weak-willed husband, whom she can manipulate in order to influence the events behind the scenes.

When her staunch Republican husband, Tiberius Claudius Nero, refuses to crown himself king (*rex*) after becoming a *pontifex*, Livia “engage[s] the passions” of the *triumvir* Gaius Octavian, as she believes he will be a “better instrument” for her plans. Having won over the most powerful man in Rome, she demands a divorce from Nero; she achieves this by spuriously presenting Drusus, her second son, as Octavian’s illegitimate lovechild (Graves, 1934a/2006a: 16-17). After Livia becomes the wife of Augustus, she keeps him “in strict order” by bullying him (Graves, 1934a/2006a: 23), something that enables her to direct all his political moves. Octavian, who is “actually frightened” of his young wife, follows her instructions faithfully and concentrates “in his single person all the important Republican dignities”. Furthermore, in Graves (1934a/2006a: 24-25), it is Livia who invents the title of “Augustus”, believing that it would be more easily accepted by the public than the title of king. From the above details we conclude that Graves’ Livia is the virtual founder of the Principate in Rome, something she achieves by overpowering emotionally her husband. The observant Claudius remarks that “Augustus ruled the world, but Livia ruled Augustus” (Graves, 1934a/2006a: 20).

In order to construct Livia’s dominating character, Graves revises the fundamental elements of her ancient literary, biographical and historiographical, portrait. Suetonius (*Aug.* 62.2) notes that Augustus seized Livia by force (“abduxit”), even though she was already married to Tiberius Nero. The “kidnapping” of Livia is intended to be understood metaphorically, and is interpreted in relation to the political dynamics that developed in Rome after the assassination of Julius Caesar (Barrett, 2002: 16-21). In their struggle for control of the Roman state, Caesar’s great-nephew and heir, Gaius Octavian, and his long-time ally, Mark Antony, alternated between periods of cooperation and barely concealed conflict. Nero aligned himself with Antony’s faction, specifically with his wife, Fulvia, and his brother, Lucius, supporting them in their war against Octavian at Perugia. Following this ill-fated skirmish, Nero fled with Livia to Sicily and later to Sparta, returning to Rome only when Octavian, having emerged victorious, made peace with Antony and their common rival, Sextus Pompey, and granted amnesty to the exiled Romans who had participated in the war. It was then that the *triumvir* asked

Nero to hand Livia over to him (Cass. Dio 48.15.4; Tac. *Ann.* 5.1.1, 6.51.1; Suet. *Tib.* 4.2-3, 6.1-2). Hence, the verb “abduco”, which also appears in the *Annales* (1.10.5: “abducta Neroni uxor”), ironically denotes Nero’s surrender, as he had no choice but to submit to the will of his former opponent.

Strikingly, in the ancient sources, Livia plays no significant role in the dissolution of her first marriage, or her entry into Octavian’s family (Tac. *Ann.* 5.1.2: “penatibus suis [...] induxerit”). Her passivity is consistent with her legal position as a woman married *cum manu*. The term *manus* signified the control of the man over his spouse, who had passed from the ownership of her *paterfamilias* “into the hands” (“*manus*”) of her husband (Osgood, 2014: 19; Flory, 1988: 347). Thus, Livia seems to recognize her *status* within the family and she dutifully accepts Nero’s decision for a divorce. Graves’ character does precisely the opposite of what the sources indicate; she seduces and convinces Octavian to “put away” his second wife, Scribonia. Then, she asks Nero to end their own marriage (Graves, 1934a/2006a: 17).

In the ancient texts, the empress is quite involved in politics. Cassius Dio (55.14-22) presents Livia advising Augustus about the merits of clemency at night in bed. Suetonius also refers to the detailed discussions (*Aug.* 84.2: “sermones”) between them, actually presenting the emperor writing down his ideas, in order not to forget anything of substance in their meetings. These sources reveal the cooperation between the couple, which is evidence of their marital concord, or *concordia* (Wardle, 2007: 458). Livia seems to participate in Octavian’s political work out of interest in his well-being (Cass. Dio 55.16.2). A woman’s complete devotion to her husband and *paterfamilias* was part of her traditional duties (*officia*) and, in this way, Dio and Suetonius present the empress as a model wife, an *exemplum bonae coniugis* (Osgood, 2014: 42; Hellegouarc’h, 1963: 276; Cenerini, 2009: 33).

Tacitus disagrees with both. In the *Annales* he overemphasizes the influence that Livia had over the emperor. He notes that she had “shackled” (1.3.4: “devinxerat”) Augustus to her will over the years. As a member of the senatorial elite, who lost its power due to the political prominence of the Julio-Claudian dynasty, the ancient author deplored the arbitrary and covert access of the ruling family to Rome’s governmental structures (Joshel, 1995: 54). At the same time, he was particularly mistrustful of women, who, according to traditional notions of gender, were characterized by *impotentia* (Tac. *Ann.* 1.4.5), the lack of self-control over personal desires (Santoro L’Hoir, 1994: 5-6). Through this perspective, Livia represents the dangers of



women's involvement in public life, since she uses and abuses her influence on her husband, the *princeps*, in order to satisfy her own unquenchable lust for power. This in itself is considered to be problematic for the state, because women supposedly lacked the mental stamina necessary for the needs of government (Barrett 2002: 240). However, even Tacitus does not go so far as to imply that Octavian gathered power at the suggestion of his wife. That was achieved solely by his own intricate political maneuvering (Tac. *Ann.* 1.2.1). It seems, thus, that Graves follows this exact comment of Tacitus, but places even greater emphasis on the empress' influence.

According to the narrator, Livia is "an exceptionally able and just ruler", providing stability to the empire and averting the constantly looming danger of civil war (Graves, 1934a/2006a: 192). The empress describes herself as "the greatest ruler that the world has ever known" (Graves, 1934a/2006a: 238), and Claudius does not object to that. On the contrary, he admires her and in the second part of his autobiography, the sequel of *I, Claudius, Claudius the God* (1934), he hopes to "get the governmental system working again even half as well as it had worked under her" (Graves, 1934b/2006b: 98).

At the same time, though, Claudius warns the reader that his grandmother is one of the worst examples of her *gens*. He identifies two major countervailing moral tendencies in his own bloodline, distinguishing his Claudian family members into "apples and crabs". In the first category, the "apples", belong his morally upstanding ancestors, whereas in the second, the "crabs", belong the vicious ones (Graves, 1934a/2006a: 15). This classification is based on the interlinguistic play that Graves attempts, as he intentionally confuses the word "mālum", meaning "apple" (*OLD* s.v. *mālum*<sup>2</sup> 1), with its paronym "malum", which denotes "woe" or "wickedness" (*OLD* s.v. *malum*<sup>1</sup> 2, 3). Therefore, the Claudian genealogical tree consists of "māla", literal apples, and "mala", malignant characters—namely "crabs". Livia falls into the latter category (Graves, 1934a/2006: 16). The question is why.

Livia retains her power through illicit means; by committing "many crimes", as she herself admits (Graves, 1934a/2006a: 284). Firstly, she uses an intricate "spy-system", in order to reveal plots against her and to frame her enemies with false charges. For example, after she realizes that Agrippa Postumus, the son of Julia and Marcus Vipsanius Agrippa, is trying to depose her, she accuses him of raping her granddaughter, Livilla, and thus brings about his exile (Graves, 1934a/2006a: 56-57, 64, 131). The empress also intercepts the correspondence of her relatives, preventing the letters that

reveal her plans to reach their recipient. The narrator himself is a victim of this tactic; his grandmother steals his letters to his brother, Germanicus (Graves, 1934a/2006a: 286). In some cases, the interception of personal writings becomes fully-fledged censorship. Livia forbids the completion and circulation of Claudius' pro-republican, and therefore anti-imperial, biography of Tiberius Nero (Graves, 1934a/2006a: 14).

Not only that, but Livia also resorts to poisoning her enemies—namely, those who threaten her powerful status. She murders Gaius and Lucius, Augustus' grandsons and heirs, as well as Augustus himself, by smearing with poison the figs he used to eat (Graves, 1934a/2006a: 285-286). The empress takes upon this “unpleasant and difficult task” herself in order to ensure a smooth transition to power for her first son, Tiberius. In this way, she hopes to be able to rule the Roman state “through” him, just as she did through Augustus (Graves, 1934a/2006a: 33). The character of Livia and the use of poison are strongly connected in the novel through the inscription “Poison is Queen” (Graves, 1934a/2006a: 28). This phrase, according to the narrator, was inscribed on the inside of a Syrian chest and combines three fundamental elements of the character's identity; firstly, it reveals the secret weapon that Livia employs throughout *I, Claudius*; secondly, it emphasizes her femininity; and finally, it associates her with her distinctly monarchical tendencies.

Of the aforementioned, poisoning is the only tactic that is attributed to Livia in ancient literature. Tacitus insinuates that the empress may have caused the death of Augustus, when he notes that some “suspected” (Tac. *Ann.* 1.5.1: “suspectabant”) she played a role in the deterioration of his health. The noun “scelus” used in the *Annales*, though vague, may refer to the use of poison (Goodyear, 2004: 131). The empress is also explicitly connected to the mysterious deaths of Gaius and Lucius (Tac. *Ann.* 1.3.3). The author links the empress' criminal behavior to her political activity. As in *I, Claudius*, Livia wants to secure the Roman throne for Tiberius (Tac. *Ann.* 4.57.3). Thus, she shows great interest in the mechanisms of dynastic succession, in which she becomes actively involved, asking favors from her husband (“precibus uxoris”) on behalf of her son. Her secret campaign to promote Tiberius' interests, however, is incompatible with her identity as a Roman matron (*matrona*), who was supposed to care for the household and its members (*domus*), and to abstain from public life. Livia's involvement in politics signals the complete subversion of her role as a *matrona*. As a result, instead of caring

for the *paterfamilias* and his family, she actively harms them (Purcell, 1986: 96). Her weapon of choice, poison (*venenum*), is also inextricably connected to her femininity. Women were believed to be naturally weak creatures and, thus, could not harm anyone by using brute force. Because of that, they had to resort to insidious means to strike their enemies (Watson, 1995: 87).

By targeting the grandchildren of Augustus, who are considered his children through adoption, Livia is also linked to the literary figure of the evil stepmother (Tac. *Ann.* 1.10.5: “*gravis domui Caesarum noverca*”; Barrett, 2002: 242). *Saeva noverca* was a popular role in Mime and Roman Comedy, something that led to her establishment as a literary character in declamation (Watson, 1995: 131). As a stereotypical figure, she was associated with a series of recurring *topoi*; she always fought to advance the interests of her biological children at the expense of her husband and step-children, while her main weapon was poison (Watson, 1995: 92-93). As has already been established, all these elements are relevant to Livia, not only in ancient historiography, but also in Graves' modern novel. It seems, therefore, that the author is following Tacitus' account here too, just as he did with regard to the relationship between Livia and Augustus.

Nevertheless, the *Annales* report far fewer victims than *I, Claudius* does. In the novel, Livia also poisons Marcus Agrippa, Augustus' right-hand man, Marcellus, the son of Octavia, as well as the narrator's first wife, Camilla Medullina (Graves, 1934a/2006a: 89, 286). None of these deaths are attributed to the empress in the ancient literary sources<sup>3</sup>. Graves, in this way, over-emphasizes Livia's malevolence. Claudius even notes that his grandmother's name is etymologically linked to “Malignity” (Graves, 1934a/2006a: 28). Indeed, the name “Livia” is very reminiscent of the noun “*livor*”, which means “envy” (*OLD* s.v. *liuor* 2).

In light of the above, Livia's legacy according to the narrator is extremely complex. She is “remarkable” for what she has accomplished; though a woman, she has managed to control the affairs of state with great success. At the same time, she is also “abominable” for how she achieves this; she uses espionage, suppresses free speech, accuses falsely and murders her enemies.

<sup>3</sup> In the case of Marcellus, only Cassius Dio (53.33.4) mentions a rumor suggesting that Livia may have been responsible for his death. However, he ultimately dismisses it as doubtful (“ἐξ ἀμφίβολον”).

## 2. HISTORICAL FICTION AND HISTORICAL CONTEXT

In my opinion, this ambivalent portrayal of the empress reflects the ambivalence of the author himself towards the major historical developments of his time. Graves began writing *I, Claudius* in October 1932 and the novel was published in May 1934<sup>4</sup>. This was immediately followed by the writing of *Claudius the God*, which was printed and distributed to bookstores in November 1934 (Graves, 1990: 220). Thus, the writing of *Claudius*' fictional autobiography took place at a particularly important period in the history of Europe; during the interwar period (1918-1939). These twenty years are marked by political instability and international tension, economic crisis, as well as social change (Cornell, Møller and Skaaning, 2020: 19). As Philip Burton (1995: 198) argues, the dialogue between the historical novel and the time of its writing through literary allusions is "something of a feature of the genre". Therefore, it is possible to read the character of Livia as a literary tool, through which the artist articulates modern ideas.

### 2.1. Livia and the Feminist Movement in Great Britain

The author's homeland, the United Kingdom, faced the particularly important issue of women's emancipation at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The "Feminist Movement", the assertion of women's rights, including the major right to vote, based on the notion of gender equality, provoked heated debates within the country (Phillips, 2004: 184). Women's unions were founded throughout England, the most important being the *Women's Social and Political Union* in Manchester in 1903. The *Union* demanded the liberation of women from the constraints of the traditional roles of wife and mother (Phillips, 2004: 192). Its founder and subsequent leader, Emmeline Pankhurst, demanded these rights through the slogan "Deeds, not Words" (Phillips, 2004: 165). The result was a long (1903-1918) political campaign, which became violent, as mass demonstrations were followed by vandalism of public and private property and attacks on political figures (Phillips, 2004: 182-195).

Graves, who was born in 1895, was influenced by this movement, since it coincided with his formative years. His familiarity with the *Union* is evidenced by the references he makes to it in his historical work, *The Long*

---

<sup>4</sup> For more on this period of Graves' life, see Graves (1990: 187-218).

*Week-end*, which records important sociopolitical events in Great Britain and Europe during the interwar era (Graves and Hodge, 1940/1963: 5, 20-22, 404). The author also recounts in his autobiography, *Goodbye to All That*, that his mother and sisters were disapproving of the campaign for women's suffrage (Graves, 1929/1958: 25). He, on the other hand, married Nancy Nicholson, a self-proclaimed "feminist" (Graves, 1929/1958: 239).

Graves' interest in the shifting attitudes toward the emancipation of women is also very well attested in *The Long Week-end*. There, a whole chapter, simply titled "Women", is devoted to the positive changes that the feminist movement brought about for women in terms of education, financial independence and socialization (Graves and Hodge, 1940/1963: 36-49). Some chapters later, the author mentions the freer sexual mores of the time, commenting that many believed in "an uninhibited sex-life" (Graves and Hodge, 1940/1963: 103). These changes were the result of both the entry of women into the country's industrial production and economy during World War I (1914-1918) (Phillips, 2004: 296; Todd, 2005: 791-794) and the ultimate success of feminist protesters, who in 1918 secured the right to vote for women over the age of thirty (Phillips, 2004: 302).

I believe that Graves transfers the public debate of his time about the societal role and the rights of women to his fictional version of Rome. For example, two minor characters, the maids of Claudius' mother, Antonia, express some concerns that seem very contemporary to Graves' time. They discuss "modern marriage from the point of view of a woman". The fact that virtually unimportant characters conduct this dialogue contributes to the impression that such reflections are widespread in Roman society, as reconstructed by Graves. The Freedwomen express their concerns about the wife's financial dependence and multiple domestic obligations. Children are seen as obstacles to personal pleasure, health and physical appearance. The women also stress their right to freely engage in sexual relations, which they are discouraged from doing—unlike men (Graves, 1934a/2006a: 81-82). It seems that the author attributes to these characters considerable moral independence, which I believe fits perfectly with the model of the "New Woman" of the 1920's and 1930's.

Livia's character enhances the novel's dialogue with the emerging identity of the "New Woman". As discussed earlier, the narrative overemphasizes the role that the empress played in early imperial politics. Although she faced traditional patriarchal barriers, she managed to direct the affairs of

state by a series of strategical moves. Not only did she associate herself with powerful men, but she also maintained friendly relations with other women; with *matronae* of the aristocracy, such as Munatia Plancina, as well as with women of humble origin, such as Marcia, the wife of Augustus' traveling companion, Fabius (Graves, 1934a/2006a: 154, 243). Livia built a network of collaboration between women, through which she could hold an active role in Rome's political game. This in itself may be a reference to the feminist movement, which depended on the collaboration and solidarity between its female members, and eventually assisted women in entering the political life of Great Britain (Phillips, 2004: 153). Despite the narrator's personal dislike of his grandmother, he seems to openly accept the new political order, where women participate in public life. He even states that "it takes a woman to run an empire like this" (Graves, 1934b/2006b: 400). This affirmation of Rome's political *status quo* can be interpreted as the author's personal support of the feminist movement.

Apart from that, Livia demonstrates remarkable autonomy. She chooses freely Augustus as her partner and initiates the divorce proceedings with Tiberius Nero, something that women's political groups had been demanding since the middle of the 19<sup>th</sup> century (Phillips, 2004: 30). Moreover, she believes "in a liberal education for girls", also a constant demand of the feminist movement, since she advocates teaching her step-daughter Julia not only household chores, but also the Homeric epics (Graves, 1934a/2006a: 22; Philips, 1994: 165). Livia, thus, seems to embody the ideals of the early feminist movement and by doing that she could be read as a literary "proto-feminist".

## **2.2. Livia and the Rise of Authoritarian Regimes in Europe**

Another major historical phenomenon of the interwar era was the rise of totalitarian regimes in Europe; in 1921, Benito Mussolini's Fascist Party rose to prominence in Italy, and in 1930, Adolf Hitler's Nazi Party came to power in Germany. Although the British public was initially not particularly interested in the developments in continental Europe, for example, they did not take the aggressively nationalistic rhetoric of Hitler "seriously" (Graves and Hodge, 1940/1963: 267), Graves was certainly concerned about the future. As he writes in *The Long Week-End*, he met personally with Winston Churchill, the future Prime Minister of the United Kingdom, in order to stress

to him “the great danger of the situation in western Mediterranean: where Germans and Italians threaten[ed] British strategical Positions” (Graves and Hodge, 1940/1963: 411).

The author, acting partly as a political analyst, followed closely the moves of the Germans and the Italians, recording the key events that led up to World War II in 1939. In *The Long Week-End* he describes Mussolini’s seizure of power, which he calls “the Fascist Revolution”, noting its popularity among English conservatives (Graves and Hodge, 1940/1963: 248). The military organization of the *Italian Fasces of Combat* from Milan was organized into a party in 1921, the *National Fascist Party*, and then supported Mussolini in his “March on Rome” in October 1922. This mass demonstration resulted in the unconditional handover of power to Mussolini under the threat of violence (Grand, 2004: 12-16). Graves also records Hitler’s coup attempt in Munich in 1923, which he describes as a “fiasco” (Graves and Hodge, 1940/1963: 155). The aim of the coup was to overthrow the Weimar Republic. Despite this initial failure, Hitler gradually amassed greater power, creating the military squadron *SS (Schutzstaffel)* in 1925, and garnering six million votes for his *National Socialist German Workers’ Party* in the elections of September 1930 (Grand, 2004: 55, 109-110). It is worth noting that after these events both regimes maintained their influence by using the same weapons that Livia uses in *I, Claudius*.

Firstly, both Hitler and Mussolini engaged in intimidation tactics. They used paramilitary organizations in order to establish their will; the *SA (Sturmabteilung)* in Germany, and the *Blackshirts* in Italy. The creation of these corps legitimized violence as a means of political pressure, since the army could now disband unions and labor groups, imposing party decisions by force (Grand, 2004: xi, 28, 40, 102). Of course, Graves does not present his character commanding an army, as he wishes to underline Livia’s inability to rule in her own right as a woman. Nevertheless, there is some possibility that her habit of imposing her political views on the emperor by bullying him may refer to this tactic.

More importantly, the Nazis and the Fascists used espionage to remove their opposition. The use of spies was widespread in Germany and Italy and aimed at controlling the public opinion (Grand, 2004: 100). This was achieved through the use of informers, individuals willing to cooperate with the authorities, who would point out the potentially “dangerous” behavior of their fellow citizens (Hillenbrand, 1995: xvii). The result of this phenomenon

was a general reticence on the part of the body politic, since there was always the risk of punishment for expressing personal opinions. This allowed governments to act without social criticism and opposition (Grand, 2004: 101). In Italy, there was the *Organization for Vigilance and Repression of Anti-fascism*, founded in 1926, and in Germany, there was the infamous *Gestapo* (*Geheime Staatspolizei*), which was founded in 1933 (Grand, 2004: 29). As has already been observed, the empress uses spies in the novel as well. This is certainly a literary invention of Graves, since there is no corresponding information anywhere in ancient literature. Therefore, the author probably alludes to his historical present—a claim that seems likely, considering that the *Gestapo* was founded as Graves was composing *I, Claudius*.

The same seems to be true in the case of censorship. In 1933 the *Reich Ministry for Popular Enlightenment and Propaganda* was established in Berlin, with Joseph Goebbels as minister. One of its tasks was to assess the “suitability” of texts, journalistic or literary, that were circulated in Germany. One must also not forget the burning of books, deemed to be contrary to Nazi ideology in the same year (Grand, 2004: 95-99). A similar institutional restriction of authorial freedom was observed in Mussolini’s Italy. The Fascists, emulating Hitler’s initiative, established also in 1933 the *Secretariat of State for Press and Propaganda*, headed by Galeazzo Ciano. Although there were no significant incidents of book burning, it is clear that the *Secretariat* contributed to the ban of anti-fascist texts (Dunnett, 2002: 102). In my opinion, these events happened too close to the writing of *I, Claudius* not to have influenced Graves. Thus, the fact that Livia forbids the circulation of her grandson’s literary work may probably be a reference to the sociopolitical developments in Europe.

The depiction of book burnings in the novel, especially, points to this direction. The destruction of documents by fire was also a common practice of the Julio-Claudian dynasty. This was both practical and symbolic, as it not only erased from memory messages hostile to the emperor, but also reflected the regime’s power (Howley, 2017: 17-19). Thus, in the early Principate, instances of government-enforced burnings were observed; both the historian Cremutius Cordus, and the poet Mamercus Scaurus were accused of expressing anti-monarchist sentiments, had their works destroyed, and were sentenced to death (Tac. *Ann.* 4.31.1; Cass. Dio 58.24.3-5). Graves significantly refers to both incidents in his novel, drawing once again parallels between the politics of his era and ancient Rome (Graves, 1934a/2006a: 261).



Finally, as already established, *I, Claudius*' Livia murders or accuses falsely her enemies, something that Graves also observed in relation to the aforementioned regimes. In *The Long Week-End*, for example, he describes the outrage that was caused by the murder of the left-leaning opponent of the Fascist party, Giacomo Matteotti, in 1924 (Graves and Hodge, 1940/1963: 248). He also notes that the arson attack on the Reichstag building, home of the parliament in Berlin, in 1933, was pinned on the German Left (Graves and Hodge, 1940/1963: 267). Even if no specific reference is made to these events within *Claudius*' autobiography, it is certain that Graves, as an observer of international affairs, was aware of the gradually deteriorating political situation in Europe (Burton, 1995: 199). The atmosphere of tension and danger, created by the policing of public life in Germany and Italy, is likely to have influenced the author's work, in which the motifs of scapegoating and political assassination are overt.

## CONCLUSION

In conclusion, it appears that Robert Graves initiates a twofold literary dialogue through the character of Livia Drusilla. On the one hand, by creating a «remarkable and—[...] at once—abominable woman» (Graves, 1934a/2006a: 6), he alludes to significant historical developments of his time. Livia's exceptional qualities are linked to the emancipated woman of the early 20<sup>th</sup> century; one who demonstrates remarkable agency, dismantles traditional patriarchal structures, and asserts political influence by leveraging an extensive network of personal relationships. At the same time, her more sinister and detestable traits echo the illicit tactics employed by the Fascist and Nazi regimes, as she engages in espionage, suppresses free speech, falsely accuses and murders her adversaries. On the other hand, in order to facilitate this intricate web of contemporary allusions, Graves draws upon ancient historiography and biography, transforming the fundamental elements of Livia's literary portrait. In *I, Claudius*, Livia is not the passive matron who silently acquiesces to the dissolution of her first marriage, as depicted in the sources. Instead, she is reimagined as the architect of the Roman imperial system, a characterization that renders her even more formidable and dangerous than Tacitus dared to imagine.

**BIBLIOGRAPHY**

- BARRETT, Anthony (2002): *Livia: First Lady of Imperial Rome*, New Haven: Yale University Press.
- BEMBEN, Alicja (2021): "The Claudian Dilogy and its Early Criticism", *The Robert Graves Review*, 1, pp. 107-120.
- BURTON, Philip (1995): "The Values of Classical Education: Satirical Elements in Robert Graves's *Claudius* Novels", *The Review of English Studies*, 48, pp. 191-218.
- CASSIUS DIO (1895; 1898; 1901): *Cassii Dionis Cocceiani Historiarum Romanarum quae Supersunt*, ed. Ursul Philip Boissevain, 3 vols, Berlin: Weidmann Publisher.
- CENERINI, Francesca (2009): *La Donna Romana: Modelli e Realtà*, Bologna: Mulino.
- CORNELL, Agnes, Jørgen MOLLER, Svend-Erik SKAANING (2020): *Democratic Stability in an Age of Crisis: Reassessing the Interwar Period*, Oxford: Oxford University Press.
- DUNNETT, Jane (2002): "Foreign Literature in Fascist Italy: Circulation and Censorship", *Traduction, Terminologie, Redaction*, 15, pp. 97-123.
- FLORY, Marleen (1988): "Abduxta Neroni Uxor: The Historiographical Tradition on the Marriage of Octavian and Livia", *Transactions of the American Philological Association*, 118, pp. 343-359.
- GLARE, Peter; Geoffrey William, ed. (2012): *Oxford Latin Dictionary*, Oxford: Oxford University Press.
- GRAND, Alexander de (2004): *Fascist Italy and Nazi Germany: The 'Fascist' Style of Rule*, London; New York: Routledge.
- GRAVES, Richard Perceval (1990): *Robert Graves: The Years with Laura, 1926-1940*, New York: Viking.
- GRAVES, Robert; Alan HODGE (1940/1963): *The Long Week-End: A Social History of Great Britain, 1918-1939*, New York: Norton Library.
- GRAVES, Robert (1929/1958): *Goodbye to All That: New Edition, Revised, With a Prologue and Epilogue*, London: Cassell.
- GRAVES, Robert (1934a/2006a): *I, Claudius: From the Autobiography of Tiberius Claudius, Emperor of the Romans, Born 10 BC, Murdered and Deified AD 54*, London: Penguin Classics.
- GRAVES, Robert (1934b/2006b): *Claudius the God and His Wife Messalina: The Troublesome Reign of Tiberius Claudius Caesar, Emperor of the Romans (Born 10 BC, Died AD 54), as Described by Himself. Also His Murder at the Hands of the Notorious Agrippina (Mother of Emperor Nero) and His Subsequent Deification, as Described by Others*, London: Penguin Classics.
- GOODYEAR, Francis Richard Davis (2004): *The Annals of Tacitus: Edited with a Commentary*, 1 vol, Cambridge: Cambridge University Press.

- HELLEGOUARC'H, Joseph (1963): *Le Vocabulaire Latin des Relations et des Partis Politiques sous la République*, Paris: Les Belles Lettres.
- HILLENBRAND, Fritz Karl Michael (1995): *Underground Humour in Nazi Germany, 1933-1945*, London; New York: Routledge.
- HORNBLOWER, Simon; Antony SPAWFORTH, eds. (1999): *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford: Oxford University Press.
- HOWLEY, Joseph (2017): "Book-Burning and the Uses of Writing in Ancient Rome", *The Journal of Roman Studies*, 107, pp. 213-36.
- JOSHEL, Sandra Rae (1995): "Female Desire and the Discourse of Empire: Tacitus's Messalina", *Signs*, 21, pp. 50-82.
- OSGOOD, Josiah (2014): *Turia: A Roman Woman's Civil War*, Oxford: Oxford University Press.
- PHILIPS, Melanie (2004): *The Ascent of Woman: A History of the Suffragette Movement and the Ideas Behind It*, London: Abacus.
- PURCELL, Nicholas (1986): "Livia and the Womanhood of Rome", *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 212, pp. 78-105.
- SANTORO L'HOIR, Francesca (1994): "Tacitus and Women's Usurpation of Power", *Classical World*, 88, pp. 5-25.
- SUETONIUS (1908): *De Vita Caesarum*, ed. Max Ihm, Leipzig: Teubner.
- TACITUS (1963): *Annalium ab Excessu Divi Augusti Libri*, ed. Charles Dennis Fisher, Oxford: Oxford University Press.
- TODD, Selina (2005): "Young Women, Work, and Leisure in Interwar England", *The Historical Journal*, 48, pp. 789-809.
- WARDLE, David (2007): "A Perfect Send-off: Suetonius and the Dying Art of Augustus (Suetonius, *Aug.* 99)", *Mnemosyne*, 60, pp. 443-63.
- WATSON, Patricia (1995): *Ancient Stepmothers: Myth, Misogyny, and Reality*, Leiden: Brill.



# La reinterpretación en clave femenina del mito griego en la actual novela anglosajona a través de *Stoneblind*, Natalie Haynes. Contexto histórico-cultural

AITANA ARGIBAY ARES  
*Universidade de Santiago de Compostela.*

Data de envío 27/05/2024

Data de aceptación 07/02/2025

**Resumen:** El mito griego ha experimentado numerosas formas de reescritura y reinterpretación a lo largo de la historia, generalmente de la mano de autores masculinos. Los últimos años, sin embargo, han dado lugar a una amplia producción de novelas que reinterpretaban fragmentos del mito, aportándoles una mirada femenina y dándole voz a las protagonistas que habían permanecido en silencio durante las diferentes versiones en las que este se había transformado a lo largo de los siglos. Algunas de las autoras que trasladan estas historias al papel son especialistas, mientras que otras son conocedoras e, interpretamos, apasionadas del mundo clásico. De un modo u otro, la lectura del mito bajo la mirada y el foco femenino aumenta su producción de manera espectacular en las dos últimas décadas, desde *The Penelopiad* (2005), de Margaret Atwood, hasta las publicaciones más recientes de Natalie Haynes, *Stone Blind* (2022). El objetivo de este trabajo consiste en procurar entender a qué factores contextuales obedecen estas nuevas obras, pues se concentran en su mayoría en las dos primeras décadas de los años 2000, y qué resultado tienen sobre el mito y su recepción, concretando su análisis sobre la subversión de la figura femenina a través de la obra *Stone Blind* de Natalie Haynes.

**Palabras clave:** Recepción clásica, reinterpretación, tradición clásica, literatura, mito griego.

**Abstract:** Greek myth has experimented unnumerable rewritings and reinterpretations through history, usually submitted to male writing. However, these last years, innovative ways of reinterpretation have emerged, throwing a new light over the original stories and enlightening them through a feminine perspective that provides a voice to the woman that had been silent for centuries. Some of the female authors who bring these stories to paper are academics, while others are passionate writers particularly interested in the classical world. One way or another, Greek myth re-reading has

*changed its focus while its production increased dramatically during the last two decades, from the publication of *The Penelopiad* (2005), by Margaret Atwood, to more recent works such as *Stone Blind*, by Natalie Haynes (2022). The main goal of this paper will be to reach an understanding of the historical and contextual circumstances that took place for this new genre to appear and flourish, and its consequences over myth and its reception, focusing our analysis on feminine subversion through Natalie Hayne's *Stone Blind*.*

**Keywords:** *classical reception, classical tradition, Stone Blind, literature, Greek myth, re-writing.*

## 1. INTRODUCCIÓN

El mito ha sido siempre un espacio de inspiración y reinterpretación para la producción artística; a través de la imagen o la palabra, sus historias han sido narradas de diferentes maneras, formatos y con diferentes finales, adaptándose su contenido y consecuentemente su significado y lectura al contexto en que se reproducían. El mito épico, concretamente el mito griego, se ha reconvertido a través de la literatura a lo largo de la historia. Este trabajo ha sido generalmente realizado por hombres, sin embargo, las últimas décadas han dado lugar a una amplia producción femenina, impulsada por los cambios contextuales y particularmente intensa en la producción literaria de los últimos años.

Este proceso, que parece arrancar en 2005 con la publicación de *The Penelopiad*, de Margaret Atwood, en un proyecto editorial conjunto, continúa actualmente con obras como *Stoneblind* de Natalia Haynes, pasando por otras producciones como *Circe* o *The Song of Achilles*, de Madeline Miller. La relevancia de estas obras radica en su recepción e inclusión dentro de la cultura de masas, generando en muchos casos meta-reinterpretaciones del mito.

El mito posee, para el consumidor actual, los mismos atractivos que para el oyente antiguo; nos ubica en un escenario épico, lo suficientemente lejano para resultar verosímil, pero con la suficiente conexión con nuestro presente como para resultar reconocible. El peso tradicional del mito revela además un sentido identitario, especialmente en Occidente, que nos conecta con un pasado idealizado; esta necesidad de identificación, de pertenencia, se produce en todas las etapas humanas, tanto a nivel colectivo como individual (Doherty, 2001: 11). Las nuevas configuraciones acercan el mito a un público

más amplio, al tiempo que lo alejan de la esfera académica y de la Alta Cultura, adaptándolo a nuevos lenguajes y plataformas.

El mito y los héroes épicos no han desaparecido jamás del imaginario occidental, se han reinventado y adaptado a los nuevos escenarios y contextos de manera constante, hasta llegar a la cultura de masas en forma de cómic, videojuego, filme y novela. Antes de que la reinterpretación de autoras femeninas se incrementase, los héroes épicos ya circulaban por las pantallas y las páginas de producciones contemporáneas. Su adaptación a este escenario no fue forzada, pues la cultura de masas obedece desde un primer momento a lógicas similares a las del propio mito; plantea historias y referentes cercanos al público consumidor, que permiten una identificación inalcanzable y generan un lenguaje común:

Pop culture is the stories that we tell ourselves about ourselves. It's our folklore. (...) It's also our framework for deciding what is acceptable, or normal, and is vital in forming our ideas of behaviours and social norms. (Bogutskaya, 2023: 4-6).

El mito desarrolla su contenido y forma de la mano de la sociedad que lo sostiene:

El mito no es un constructo mental ajeno a las vicisitudes socioculturales: lleva marcada en su piel y sus entrañas la huella de cada individuo y sociedad. El mito es un esclavo ilusionado con la libertad: de igual modo que no puede desembarazarse por completo de una forma y un contenido heredados, tampoco puede dejar de soñar con nuevas formas y contenidos, promesas de una liberación improbable (Losada, 2015: 11).

Es natural que surgiese la necesidad de reivindicar este espacio y plasmar una feminidad distinta, indiferente del rigor histórico que se ha convertido en baza crítica principal, pues su narrativa no obedece al pasado. Las heroínas que nos plantean las novelas publicadas en las dos últimas décadas no obedecen a lógicas de la Antigüedad, aunque su marco estético o histórico lo haga; responden a una serie de inquietudes sociales presentes que dieron lugar a su aparición.

A continuación, se pretende valorar el contexto que ha facilitado la proliferación de estas novelas y su positiva recepción, concretando sobre la influencia que fenómenos sociales como el #MeToo han tenido sobre la obra *Stoneblind* de Natalie Haynes.

## 2. ENTRADA DE LA MUJER EN LA ACADEMIA Y ESTUDIOS CLÁSICOS

Uno de los principales factores de influencia en la publicación de reinterpretaciones del mito en la actualidad es el acceso al conocimiento, estudio y crítica de la herencia clásica por parte de la población femenina. Se plantea, en las presentes páginas, una aproximación a las circunstancias y condiciones que el entorno anglosajón estadounidense y británico ofrecieron a las mujeres para su incorporación a estudios universitarios y humanísticos.

En el caso estadounidense las puertas de acceso femenino al ámbito universitario se abren en el año 1837, en la universidad de Oberlin, con el objetivo de proveer de mujeres cultas e inteligentes para el matrimonio y cuidado de los hijos. Durante la Guerra Civil el contingente estudiantil femenino aumentó hasta un 21%, incluyendo las universidades no mixtas; en 1920 el 47 % de las matrículas universitarias estaban ya constituidas por mujeres (Palermo, 2006: 11-46).

Durante los años 40 y 50, a partir del ideal de familia desarrollado tras la IIGM, se reduce considerablemente el número de mujeres presentes en programas de posgrado, y es a partir de la popularmente conocida como Segunda Ola Feminista<sup>1</sup>, que el cuestionamiento respecto a los roles tradicionales de género y familia gana fuerza, siendo la legislación del *Title IX*<sup>2</sup> una de sus principales manifestaciones. En los años 70 la Universidad Estatal de San Diego ofrece el primer programa de estudios de la mujer, materializando su entrada en el mundo académico no solo como profesionales, sino también como sujeto de estudio<sup>3</sup>.

En el caso británico las universidades femeninas aumentaron a partir de la primera mitad del siglo XIX<sup>4</sup>, y la década de los 70 da lugar a una amplia apertura de grados universitarios a mujeres<sup>5</sup>. Los antecedentes a estos cambios pueden ubicarse en el interés desarrollado durante el siglo XIX respecto a la racionalidad y condición femenina, así como la elevada demanda de entretenimiento y educación, que da lugar a diferentes publicaciones relativas a la educación y conducta de la mujer (Raftery, Dreirdre, 2002). Estos primeros

<sup>1</sup> Englobada entre los años 1950-1980.

<sup>2</sup> Public Law No. 92-318, 86 Stat. 235. Cambios realizados sobre el Higher Education Act 1965 y Elementary and Secondary Education Act firmados por el president Richard Nixon el 23 de Junio, 1972.

<sup>3</sup> Su presencia en ambos ámbitos aumenta exponencialmente a partir de entonces, conformando un 42 % de las matrículas en educación superior durante el año 1970, en contraste con un 56 % en el año 2001 (Penney, Brown, McPhie., 2007).

<sup>4</sup> Queen's College, Londres (1848), Bedford College (1849).

<sup>5</sup> Victoria University (1880), London University (1878), University of Durham (1895).



avances, sin embargo, se restringen a las clases altas, mujeres cuya orientación y objetivo era la adquisición de su posición como esposa; su estándar cultural serviría, por lo tanto, como atractivo para el género masculino. El trabajo y publicaciones de feministas como Bessie Rayner y Emily Davies<sup>6</sup> marcan el comienzo de un cambio en la educación femenina, que si bien paulatino, es indudablemente significativo (Purvis, J., 1991: 73).

Los estudios clásicos tampoco ofrecen un escenario fácil para la mujer; si bien en la actualidad hemos experimentado una inversión del interés y presencia por este campo en términos de género, originalmente, era un área restringida a la población masculina.

El Occidente preindustrial valoraba el conocimiento de griego y latín como un marcador de élite y género. Desde el Renacimiento hasta el siglo XIX el latín se conformó como una lengua específica del sexo masculino (Ong, 1959: 103-124), valorando a las mujeres, independientemente de su posición social, como biológicamente incapaces de implicar el esfuerzo que su estudio demandaba (Skinner, 1986: 181-186).

El acceso de la mujer a los estudios clásicos deriva, por lo tanto, no solo del proceso de democratización de la educación planteado anteriormente, sino del deterioro que este campo académico comienza a sufrir a partir del cambio en la valoración social que sufren las labores y trabajos productivos. Mientras que el siglo XIX manifestaba una búsqueda constante del *gentleman* inglés, cuyos atributos se alejaban de la valoración productiva estrictamente técnica en favor de la intelectual y espiritual, la actualidad pone en valor la labor productiva y el avance técnico y científico, relegando los estudios clásicos a un segundo plano, que, careciendo de una traducción en términos económicamente productivos, cae en minusvaloración y es percibida como *hobby*. De este modo la reestructuración del interés manifestado por los estudios clásicos responde también a dinámicas patriarcales donde el liderazgo productivo, económico y social sigue vinculado a la población masculina<sup>7</sup>.

La inclusión femenina y de la perspectiva de género se percibe en Estados Unidos a través de publicaciones como *Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity* (1975), de Sara B. Pomeroy, cuya

---

<sup>6</sup> Remarks on the Education of Girls (1854), publicación realizada por Bessie Rayner de manera anónima; lectura de Joshua Fitch en la reunión anual de la National Association for the Promotion of Social Science del artículo escrito por Emily Davies. (Purvis, J., 1991: 73).

<sup>7</sup> Los grados que manifiestan un mayor interés femenino tienden a una recepción salarial más baja; la feminización de un sector de trabajo ha derivado en un declive del estatus de este. Ver Bowen & Shapiro (2014: 20-23).

intención manifiesta era aportar una historia social de las mujeres en la Antigüedad grecorromana (McManus, 1997: 16), o la edición especial de la revista *Arethusa*, dedicada al estudio de la mujer en la Antigüedad (Foxhall, 2013). A partir de estos trabajos comenzó a establecerse una nueva tendencia metodológica para el estudio de género (McManus, 1997: 18) y se establecieron organizaciones feministas dentro de la *American Philological Association*, el *Committee on the Status of Women and Minority Groups* y la *Women's Classical Caucus* (McManus, 1997: 35). Los resultados tardaron en materializarse y en su trabajo *Classical studies, patriarchy and feminism*, Skinner indica que en el año 1986 todavía se estaba produciendo la implementación de metodologías y perspectivas feministas en los estudios humanísticos (*Figura 1*) (Skinner, 1986: 181-186). Es precisamente a lo largo de la década de los 80 e inicios de los 90 cuando la cuestión de género comienza a subvertir los procesos y criterios de investigación; la publicación de *Gender: a useful category of historical analysis* (Joan Scott, 1986) pone el foco sobre el propio género, más allá de la figura femenina, contribuyendo de manera retroactiva al desarrollo de la teoría *queer* y de género<sup>8</sup>. También a partir del 1980 los académicos angloamericanos comienzan a hacerse conscientes de la obra de Foucault, que, sin lugar a duda, repercutió considerablemente sobre el estudio de género (Foxhall, 2013).

La presencia de la mujer en el mundo académico, concretamente en los estudios clásicos, y consecuentemente, el estudio basado en la perspectiva de género aumentó de forma paulatina; en el año 1975 un 33 % de los doctorados en estudios clásicos pertenecían a mujeres, en contraste con casi un 50 % en el año 2001 (*Figura 2*) (McManus, 1997: 46).

Las últimas décadas manifiestan una decadencia en términos numéricos en el interés por los estudios clásicos. Si bien este proceso afecta a ambos géneros, se materializa particularmente en el masculino (*Figura 3*), no siendo tan drástico en las matrículas femeninas (*Figura 4*).

El caso británico sigue una narrativa similar; la defensa del acceso a los estudios clásicos por parte de la población femenina parte de la intención de mejorar su calidad como esposas (Hall & Wyles, 2016:109), y dicho aprendizaje tiende a darse, a lo largo del siglo XVIII en entornos privados y privilegiados, que responden a circunstancias particulares<sup>9</sup>. Tras su entrada en la Universidad durante la primera mitad del siglo XIX, la actualización

<sup>8</sup> Principalmente influenciada por el trabajo de Judith Butler, *El género en disputa*.

<sup>9</sup> Más en: Wyles, Hall (2013).

legislativa producida en 1882 permite al corpus femenino presentarse a los exámenes de manera formal y pública; en 1883 un nuevo currículum provee acceso a estudios filosóficos y arqueológicos, a la vez que se registran las primeras docentes en Newnham, cuyo número se incrementa de manera considerable en la transición al siglo xx. (*Figura 5*). En una dinámica similar a la estadounidense, lo que originalmente era una excepción se convierte en norma; mientras que la ratio estudiantil, en diferenciación de género de las universidades británicas, en el año 1975, era de 0'46:1, este se revierte a 1.2:1 en el 1999. Pese a esto, cabe destacar que, aún siendo en la actualidad y en consecuencia de las circunstancias mencionadas en párrafos anteriores<sup>10</sup>, una disciplina con una abundante participación femenina, las humanidades todavía manifiestan un desequilibrio de género evidente entre los estudios de grado y los ámbitos de especialización académica posteriores (Stentiford, 2017: 17-48).

En conclusión, la entrada a las universidades no fue una realidad para las mujeres hasta el siglo xx<sup>11</sup> y estuvo originalmente orientada a carreras que facilitasen y mejorasen su papel como cuidadoras, siendo medicina una de las primeras facultades en albergar mujeres graduadas. El conocimiento de latín y griego, con anterioridad un terreno restringido al hombre se democratizó paulatinamente, comenzando las mujeres a tener presencia y valoración en el área de los estudios humanísticos, introduciendo metodologías y perspectivas de género, en especial a partir de los años 70 del siglo pasado.

### 3. LA MUJER EN LA LITERATURA

Del mismo modo que sucede en el ámbito académico, la mujer en la literatura adquiere durante el siglo xix una nueva presencia, en su papel como autora y su figura como protagonista. El auge del movimiento feminista en las últimas décadas del siglo xix supone un punto diferencial para la vivencia femenina y su papel en la producción y protagonización literaria no escapa de este proceso.

Tomando como punto de partida la publicación en 1792 de *A Vindication of the Rights of Woman*, podemos considerar que el siglo xix fue el momento

---

<sup>10</sup> En la década transcurrida entre 1994 y 2014, los estudiantes de postgrado englobados bajo el área de Humanidades y los recogidos bajo Estudios históricos y filosóficos se reducen de un 3'5% en 1994 a un 3% en 2014, (<http://www.hesa.ac.uk/>).

<sup>11</sup> Particularmente para mujeres racializadas o de clase baja.

en que la población femenina pudo tomar conciencia de la importancia que, para la mujer, tenía la posibilidad de leer sobre ellas (Fernald, 201: 229-240). El testimonio del sufrimiento, de la discriminación aportó una consciencia que, a su vez, otorgó una base de control y poder sobre dicha situación. La construcción patriarcal de la historia y la cultura con el hombre como protagonista implicaba, e implica, la omisión de la mujer en el proceso, empoderando de manera retroactiva esta estructura. La consciencia de la ausencia permite, una mirada nueva y una reconstrucción de esa cultura.

Si bien ya en las novelas producidas a lo largo del siglo XIX nos encontramos con protagonistas que procuran escapar de la norma, en muchas ocasiones nuestra lectura del propio texto genera una contradicción hacia los personajes. Elisabeth Bennet (*Orgullo y Prejuicio*, Jane Austen) o Jo March (*Mujercitas*, Louisa May Alcott) se postulan como figuras de referencia también en la contemporaneidad, siendo reinterpretadas en la pantalla, reciclando su conflicto consigo mismas y su entorno en claves coincidentes con nuestro contexto contemporáneo. En la obra original, sin embargo, todas caen ante la condena de lo doméstico, su voz es especialmente castigada y la felicidad encontrada finalmente en el trabajo del hogar y los brazos de su marido. El camino del héroe es, para la gran mayoría de las protagonistas femeninas, un camino de vuelta a casa.

En la última década del siglo XIX y los primeros años del XX se manifiestan una serie de sucesivas solicitudes por parte de la población femenina que, originan cambios esenciales en el papel de la mujer en sociedad. La controvertida «*New Woman*» del siglo XX lleva a sus protagonistas cada vez más lejos y comienza a conquistar también la escritura política<sup>12</sup>.

A pesar de ello, la realidad estadística indica que durante el siglo XIX tan solo un 10 % de las publicaciones literarias anuales pertenecían a mujeres. Este porcentaje comienza a incrementarse en el siglo XX, alcanzando un 20 % en la década de los 60. Es a partir de entonces que el cambio es exponencial, siendo la década de los 70 un punto de inflexión absoluto (*Figura 6*) (Waldfogel, 2023).

Las variables que influyen en esta nueva significación social de la figura femenina durante los años 70 y, en concreto, en la Academia y en la literatura,

<sup>12</sup> En *Anarchism and Other Essays* (1917), Emma Goldman valora la prostitución como estructura de opresión a la mujer en una sociedad capitalista; *Votes for Women* (1907), Elisabeth Robinn, aboga por el derecho al voto femenino y aborda la controversia en torno al aborto. Virginia Woolf publica un breve ensayo, *Una habitación propia* denunciando la falta de espacio figurado y material para la mujer. Más en: Martin., Becker, 2017.

son múltiples. La presencia de la mujer en la educación superior genera un efecto retroactivo en su presencia e independencia en sociedad. Además, se materializan las consecuencias de la entrada femenina en la producción laboral durante la IIGM y el avance tecnológico que produce un ahorro temporal en el trabajo doméstico, relegado todavía, si bien de manera más discreta, a la mujer (Waldfogel, 2023).

Durante el siglo XXI se asiste a un vuelco de las estadísticas, las mujeres lideran los números de publicación en los Estados Unidos. A nivel de ventas y críticas, también las obras de autoría femenina reciben mejores resultados y valoraciones que las masculinas (Waldfogel, 2023). Esto no sucede en el resto de las producciones creativas o productivas, se trata de un fenómeno particular de la literatura. Existen ciertas diferencias dentro del proceso productivo editorial que pueden favorecer esta realidad. Tanto el acto de lectura como de escritura son procesos que, en su forma más natural, se realizan en solitario implicando que, como mujer, no debe enfrentar constantemente el sesgo de género característico del mundo laboral. Además, el carácter menos visual de la obra literaria permite al público escapar más fácilmente del *male gaze*<sup>13</sup> que, pese a su existencia, puede ser diluido en el propio proceso de interpretación y lectura o, como manifiestan las novelas inspiradas en el mito griego y protagonizadas por mujeres, en una posterior reinterpretación.

Tan importante como el entorno de producción es su recepción; el número de mujeres lectoras es generalmente bastante mayor que el de lectores (*Figura 7*). Existen una serie de factores que contribuyen a esta realidad. Los hábitos de lectura se crean, por tendencia general, en etapas formativas, en las que el canon de género tiende a derivar a las niñas a actividades domésticas, más faltas de actividad física y, en consecuencia, más cercanas a la lectura. Se produce además un proceso retroactivo en que el padre (figura de referencia masculina en el modelo de familia tradicional) no tiene un hábito de lectura y la madre (figura de referencia femenina en dicho modelo), por estadística, sí. Consecuentemente, durante la crianza, estos hábitos serán reflejados, repitiendo de manera generacional una conducta derivada del género.

La mayor presencia de mujeres en el mundo editorial y en el ámbito de la autoría implica un mayor interés del público femenino por el consumo de este contenido, más amable y variado con respecto a la perspectiva de

---

<sup>13</sup> Como concepto utilizado por Laura Mulvey en su ensayo respecto a las artes visuales «Visual Pleasure and Narrative Cinema» en 1975.

género. El género masculino lee menos libros escritos por mujeres: tan solo un 19 % de los lectores de *bestsellers* femeninos eran hombres. Lo mismo sucede con la lectura de obras protagonizadas por mujeres, una problemática afianzada por el hecho de que existen, en una totalidad, menos libros liderados por protagonistas femeninas que masculinos. Esto deriva también en una perpetuación de la mirada masculina sobre la feminidad a ojos de la población masculina, pecando de tendencias más agresivas, sexistas e hipersexualizantes (Auxier, Stewart, Bucaille; 2021).

Concluimos, por lo tanto, que, la entrada de la mujer en la Academia y el posterior desarrollo de los estudios de género hicieron posible el estudio y la divulgación de una relectura de los personajes femeninos en el mito. A su vez, el acceso de las mujeres a la escritura de manera profesional, su prevalencia en estos campos creativos en contraste con los hombres, la alfabetización general de los países consumidores y la exponencial representación y presencia en la cultura de masas favorecieron la aparición de la reinterpretación novelística del mito en clave femenina.

#### 4. CULTURA POP, REDES SOCIALES Y FENÓMENOS TRENDING

Entender una tendencia cultural en la actualidad hace imperativo valorar la influencia que han ejercido las redes sociales sobre esta. En el terreno literario cabe destacar el papel que la plataforma *TikTok* ha ejercido en su consumo, particularmente sobre la población más joven. La plataforma ha tenido una gran influencia sobre la venta de libros, incluyendo obras estrenadas años antes de la aparición del fenómeno *#BookTok*, *hashtag* creado con la intención de compartir y promocionar diferentes libros o tendencias literarias. Se estima que, en el año 2021, la aplicación contribuyó a la venta de un total de 20 millones de libros, más de la mitad de las ventas generadas a través de redes sociales, constituyendo un 62 % de usuarios que han leído un libro en consecuencia de la aplicación (Curcic, 2023).

Estos datos son de particular interés, no solo por el hecho de que la mayor parte de creadoras de contenido y consumidoras del fenómeno *#BookTok* son mujeres (Ridzuan, Ahmadrashidi, 2023: 74-83), sino también porque *The Song of Achilles* (Talbot, 2023), de Madeline Miller es una de las obras en cuyo relanzamiento la plataforma desempeñó un papel fundamental (McLoughlin, 2022). A raíz de su tendencia en la aplicación se despertó el interés del público general por otros trabajos similares, tanto de la propia

autora (*Circe, Galatea*), como de otras compañeras que trabajaban en una tendencia similar (Jessica Saint, Natalie Haynes, Pat Braker). La presencia femenina en redes sociales y su explotación como plataforma de difusión del trabajo de estas, responde también a las tendencias de ciberactivismo y ciberfeminismo originales de la primera década de los años 2000. No solo han influenciado la reinterpretación del mito en la narrativa femenina, sino que se han conformado como una herramienta en la reconfiguración de la mujer en la cultura pop, influyendo en la demanda de sus consumidores.

Gran parte de la industria editorial sufrió las consecuencias del confinamiento durante la pandemia de la COVID-19, viendo sus ganancias y ventas disminuidas. Si bien durante el año 2020 se percibió un descenso en las ventas, el año 2021 ofreció un crecimiento considerable, con un incremento del 12'3% respecto al año anterior<sup>14</sup> (Talbot, 2023).

A partir del 2020 confluyen dos fenómenos que promocionan la lectura y generan evidentes resultados en el consumo y compra de libros, influyendo particularmente sobre una de las obras claves del *retelling* del mito. *The Song of Achilles* se convierte en *trending* en la plataforma, dando lugar a otras muchas producciones artísticas inspiradas en las figuras protagonistas, originalmente de la épica, actualmente transformados en la novela. Esto no solo da lugar a un incremento del interés por otras obras similares, sino que produce una nueva impresión social del mito dando conocer a sus personajes e historias en términos completamente diferentes, sin pasar por la fuente original.

## 5. MEDUSA A LA CABEZA DEL MOVIMIENTO #MeToo; HERMANDAD FEMENINA EN *STONEBLIND* DE NATALIE HAYNES

Como materialización de los procesos trabajados en apartados anteriores recibimos en la actualidad una hiper producción del *retelling* mitológico, particularmente en plataformas literarias y producido y protagonizado por mujeres. A partir de la publicación de su novela *A Thousand Ships* (2020) y posteriores trabajos de divulgación (*Pandora's Jar*, 2020, *Divine Might*, 2023), Natalie Haynes se convierte en protagonista de este fenómeno, siendo *Stoneblind* su última novela. A continuación, se procura observar la manera en que esta obra paraleliza, a través de la reinterpretación de personajes

---

<sup>14</sup> Los hábitos de lectura también se vieron influenciados produciéndose un incremento del 25'9 % del tiempo medio de lectura.

mitológicos como Medusa y otras protagonistas femeninas, con los procesos culturales, sociales y políticos de la contemporaneidad.

Si nos remontamos a la Antigüedad, las versiones que recibimos de Medusa son varias, y sus orígenes dispersos, pero la que ha conformado el ideario actual de su historia con más fuerza, es probablemente la que recibimos por parte de Ovidio (Ovidio, *Metamorfosis*. IV). En voz del poeta, se reconoce el abuso sufrido por parte de la gorgona a manos de una divinidad, si bien este no recibe mayor protagonismo. La imagen de Medusa cambia a lo largo de la historia, identificado tres iconografías diferentes durante la Antigüedad, y volviendo a la vida en el período renacentista con un aspecto mucho más antropomorfo que se mantiene a lo largo del romanticismo y llega, con ligeros cambios estéticos<sup>15</sup>, a la actualidad (Edling, 2023).

A partir de los años 70 del pasado siglo, la figura de Medusa comienza a ser reclamada por parte del movimiento feminista, originándose este proceso en el ensayo realizado por Hélène Cixous, *The laugh of Medusa*, dónde la gorgona se transforma en musa para la manifestación de la necesidad de una voz escrita femenina.

Las reinterpretaciones que la gorgona ha recibido podrían entonces dividirse en dos categorías principales, aunque puedan en una primera instancia, conformar etiquetas cualitativamente básicas; misóginas o feministas. Esta dualidad se refleja con claridad durante la segunda década del siglo XXI; el movimiento #MeToo en 2017 reclama la figura de Medusa como superviviente al abuso sexual, aunque años antes, la campaña presidencial de Donald Trump se hizo eco del mito de Perseo, con imágenes editadas del expresidente estadounidense sujetando la cabeza de Hillary Clinton plagada de serpientes.

*Stoneblind* recoge el símbolo que el #MeToo hizo de Medusa en sus páginas, profundizando en esta nueva visión de Medusa, heredera de la cultura de masas y los movimientos sociales que la conforman. La obra sitúa a la gorgona como protagonista, narrando paralelamente las historias de otros personajes femeninos que también sufren la violencia patriarcal. Se genera en la novela una cadena de testimonios femeninos similar a la recibida por las redes sociales durante el movimiento #MeToo, permitiendo identificar el modo en que la mitología griega, y en reflejo nuestra realidad, se

<sup>15</sup> Recorrido sobre la representación iconográfica de la figura de las gorgonas: LIMC IV [1988] S. 285-330 Taf. 163-188., LIMC VII [1994] PP- 332-348 tavv. 272-309., LIMC II [1984] pp. 955 -1044 pis. 7 0 2-765.



conforma de historias de abuso silenciadas o normalizadas durante su recreación y estudio.

A través de la estructura proporcionada por el mito, la obra expone los diferentes tipos de abusos perpetrados a través del sesgo de género. Comenzando con la violación a Metis, vemos cómo la divinidad trata, inútilmente, de escapar de Zeus.

Beaten at last, she gave in and reverted to her original form.  
As Zeus raped her, she thought of being an eagle (Haynes, 2022: 14-15).

No solo los abusos que emplean violencia explícita tienen su lugar en *Stone-blind*; también el acoso y el ejercicio de una posición de poder para alcanzar lo que, bajo un prisma social patriarcal se entiende como seducción.

But she already knew what the Titan did not, which was that Poseidon would never give up. How does the sea win any of its battles? By attrition. (Haynes, 2022: 37).

Poseidón también aparece, siguiendo la narrativa mítica proporcionada por Ovidio, como agresor de la protagonista de la obra, Medusa. En la reinterpretación del personaje, esta cede al ejercicio sexual en coerción. Haynes expone de este modo no solo una realidad generalmente oculta del abuso sexual, sino que sitúa también a Medusa en oposición al monstruo que, otras reinterpretaciones la han acusado de ser.

He leaned closer and hissed into her mouth. 'I will take one of those girls, Medusa. [...] I will rape her, and she will die of it, because that is what it means to be weak (Haynes, 2022: 51).

En antagonismo a las víctimas encontramos dos personajes femeninos, que ejercen una evidente misoginia. Hera y Atenea, como divinidades, castigan a las víctimas que sufren el abuso ante la incapacidad de responsabilizar a los abusadores. Esta dinámica puede desarrollarse partiendo del entendimiento de la divinidad como una entidad abstraída del género, optando por una lectura más clásica, o puede entenderse como un reflejo de la realidad estructural actual.

Las víctimas de abuso, tal y como denunciaba el colectivo feminista, tanto en los años 70 como a través de los testimonios proporcionados por el #MeToo, no sufren solo las consecuencias personales e íntimas de la agresión, sino también las impuestas a nivel social.

There were days when she believed he could scarcely rise from his bed without seducing or raping someone. The time and effort it then took her to harass every goddess, woman or nymph he had molested? (Haynes, 2022: 41).

La violencia misógina ejercida por las protagonistas de Haynes es consciente; a través de una narrativa hiperbolizada y sardónica, se pone de manifiesto la manera en que la mitología, y bajo una ligera inspección, la historia, han castigado a la mujer por el crimen masculino. La narrativa hegemónica ha comunicado a la mujer durante milenios que sufrir abuso sexual es su responsabilidad.

Medusa encuentra su consuelo y seguridad en brazos de sus hermanas. Entre ellas se ejerce un trabajo de cuidado y protección, completamente opuesta a la que percibimos en otros personajes como Hera y Atenea; Euríale y Esteno no dudan en responsabilizar al agresor y proteger y cuidar a la víctima. Cuando más adelante Medusa es castigada por Atenea, sus hermanas identifican con facilidad la realidad detrás de sus actos.

We know who it was, Euryale said. 'Vengeful and cruel, always blaming women for what men do to them. She has always been like this. You know she has (Haynes, 2022: 140).

Las voces de Euríale y Esteno, caracterizadas como monstruos en la mitología y la obra a partes iguales, son las principales vociferadoras de la opresión femenina. En su exilio, origen o consecuencia de esta expuesta consciencia, hablan y responsabilizan sin tapujos a los respectivos agresores.

El alcance de esta expresión requiere o implica el juicio ajeno; Euríale y Esteno son etiquetadas como monstruos y las mujeres que en la realidad contemporánea alzan la voz sobre los abusos sufridos reciben otra serie de adjetivos que, en su momento, dieron origen al movimiento colectivo que permitió generar un espacio seguro para su expresión.

«We are one and we are many», said Sthenno (Haynes, 2022: 76).

## CONCLUSIONES

El trabajo realizado nos ha permitido comprender los procesos, circunstancias, y contextos que derivan en la amplia, y creciente, producción de *retellings* del mito clásico a través de la perspectiva femenina. La introducción de la mujer en el mundo académico, concretamente el acceso a los estudios humanísticos, paralelamente a la tímida introducción de una perspectiva de

género en la Academia da lugar a una relectura de los personajes mitológicos femeninos. Aporta también un contingente universitario femenino que, gracias a la introducción de la mujer en la literatura y su posterior predominio en el sector con respecto a otros ámbitos creativos, reinterpreta el mito en forma de novela. Esta tendencia se dispara en los últimos años, potenciada por la interacción en redes sociales construidas como espacio de debate y divulgación, siendo el movimiento *#MeToo* uno de sus mayores exponentes. El mito, ya consolidado por autoras anteriores como espacio de expresión femenina, se convierte en reflejo de los procesos sociales y culturales presentes.

*Stoneblind* no es una obra precursora en su género, pertenece a un fenómeno anterior que reafirma el mito como estructura moldeable, reconstruida al servicio de la cultura y sociedad que lo recibe; del mismo modo que se transforma en la tragedia griega sobre el escenario barroco, lo hace ahora en la producción cultural contemporánea, con la diferencia de que en esta ocasión son mujeres quienes reinterpretan las historias.

La voz femenina en el mito no convierte instantáneamente a los personajes femeninos en heroínas en busca de la sororidad y la justicia; la voz femenina da visibilidad a una experiencia colectiva hasta el momento invisibilizada. Todas las protagonistas apelan, a través de la estructura mítica, a una realidad contemporánea que, peligrosamente, no resulta anacrónico representar en el escenario tradicional.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUXIER, Brooke, Duncan STEWART, Ariane BUCAILLE, Kevin WESTCOTT (2021): «The gender gap in reading: Boy meets book, boy loses book, boy never gets book back», *Technology, Media and Telecommunications Predictions*, Deloitte Insights, pp. 94 -110.
- BOGUTSKAYA, Anna (2023): *Unlikeable Female Characters: The Women Pop Culture Wants You to Hate*, Illinois: Sourcebooks.
- BOWEN, William G., Alvin B. KERMAN, Harold T. SHAPIRO (2014): *What's Happened to the Humanities?*, Princeton: Princeton University Press.
- BRONTË, Emily (2014): *The Annotated Wuthering Heights*, ed. Janet Gezari, Massachusetts: Harvard University Press.
- BUTLER, Samuel (2022): *La autora de la Odisea*, trad. Miguel Cisneros, Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias.
- CIXOUS, Hélène (2000): «The laugh of the Medusa (1975)», *The Routledge language and cultural theory reader*, ed. Lucy Burke, Tony Crowley, Alan Girving, New York, London: Routledge, Taylor & Francis Group, pp. 161-166.

- CURCIC, Dimitrije (2023): *Literary Agent Statistics*, Wordsrated. [En línea: <https://wordsrated.com/literary-agent-statistics/>]. Fecha de consulta: 06/02/2025].
- CURRIE, Charlotte (2011): «Transforming Medusa», *Amaltea, Revista de Mitocrítica*, 3, pp. 169-181.
- DOHERTY E, Lillian (2001): *Gender and the interpretation of classical myth*, Bristol: Bloomsbury Academy.
- EDLING, Emma (2023): *Drop Dead Gorg(on)eous. A multimodal discourse analysis of the contemporary Medusa tattoo*, Uppsala: Uppsala Universitet.
- ESTRADA, Carmen (2021): *Odiseicas, las mujeres en la Odisea*, Barcelona: Seix Barral.
- FERNALD, Anne E. (2013): «Women's Fiction, New Modernist Studies, and Feminism», *Modern Fiction Studies*, 59, 2, pp. 229-240.
- FOXHALL, Lin (2013): *Studying gender in classical antiquity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- HAYNES, Natalie (2022): *Stoneblind*, Londres: PacMillan.
- HOPKINS, Pauline Elisabeth (1988): *Contending Forces: A Romance Illustrative of Negro Life North and South*, Oxford: Oxford University Press.
- KEEL, Piper. (2021): «The seen and unseen: How the image of Medusa in art reflects women in law and society», *ANU Undergraduate Research Journal*, 11, 1, pp. 29-38.
- KRAMARAE, Cheris, Dale SPENDER (1992): *The Knowledge Explosion Generations of Feminist Scholarship*, New York: Teachers College Press.
- LOSADA, José Manuel (ed.) (2015): *Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinar*, Berlin: Logos Verlag.
- MARTIN, Wendy, Sharon BECKER (2017): *Writing as a Woman in the Twentieth Century*, Oxford: Oxford Research Encyclopedia of Literature.
- MCCALL, Eliza. (2021): *Mythos and Monstrosity: Encountering and Reframing the Modern Medusa*, University of Nevada: Reno.
- MCMANUS, Barbara (1997): *Classics & Feminism. Gendering the Classics*, New York: Twayne Publishers.
- ONG, Walter. J. (1959): «Latin language study as a Renaissance puberty rite» *Studies in Philology*, 56, 2, pp. 103-124.
- PALERMO, Alicia Itatí (2006): «El acceso de las mujeres a la educación universitaria», *Revista argentina de sociología*, 4, 7, pp. 11-46.
- PENNEY, Sherry H., Jennifer BROWN, Laura MCPHIE (2007): «Numbers are Not Enough: Women in Higher Education in the 21st Century», *New England Journal of Public Policy*, 22, 1, pp. 167-182.
- RAFTERY DREIDRE (2002). «The Opening of Higher Education to Women in Nineteenth Century England 'Unexpected Revolution' or Inevitable Change?», *Higher Education Quarterly*, 56, 4, pp. 330-346.

- RIDZUAN, Martina, Norsyuhada AHMADRASHIDI (2023): «*The Phenomenon of Booktok and Its Impact on The Transformation of Literary Culture and The Publishing Industry*», *Forum Komunikasi*, 18, 2, pp. 74-83.
- SKINNER B, Marilyn (1986): «Classical Studies, Patriarchy and Feminism: the view from 1986», *Women's Studies Int. Forum*, 10, 2, pp 181-186.
- STENTIFORD, Lauren Jessica (2016): *Femininity, academic discipline and achievement: Women undergraduates' accounts whilst studying either a STEM or Arts/Humanities discipline at a high-performing british university*, Exeter: University of Exeter.
- TRIER-BIENEK, Adrienne (ed.) (2015): *Feminsit Theory and Popular Culture*, Rotterdam: SensePublishers.
- WALDFOGEL, Joel (2023): *The welfare effect of gender-inclusive intelectual property creation: evidence from books*, Cambridge: National Bureu of Economic Research.
- WAY, Maria (2006): «Turner, Graeme. Understanding Celebrity (2005)» *Communication Research Trends*, 25(1), 39. Centre for the Study of Communication and Culture.
- WILSON, Emily (2019): «Translating Homer as a Woman», en *Homer's Daughters. Women's responses to Homer in the Twentieth Century and Beyond*, ed. Fiona Cox, Elena Theodorakopoulos, Oxford: Oxford University Press.
- WYLES, Rosie, Edith HALL (eds) (2013). *Women Classical Scholars: Unsealing the Fountain from the Renaissance to Jacqueline de Romilly*, Oxford: Oxford University Press.

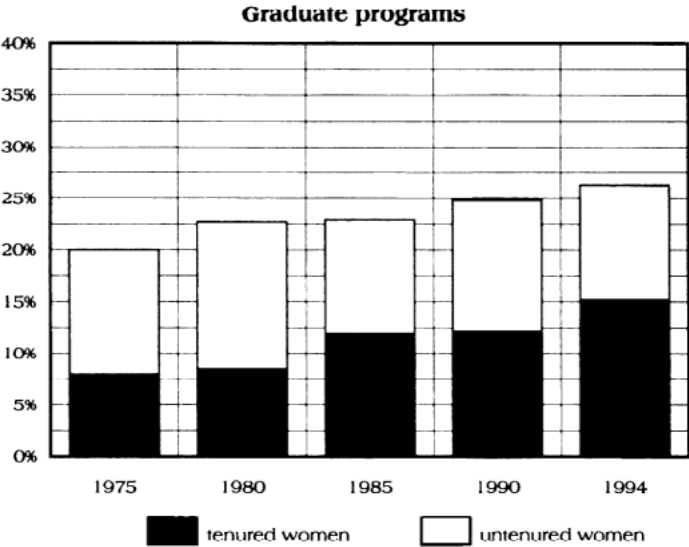
## ANEXO

**Figura 1.** Foxhall, L. (2013: 99). *Studying gender in classical antiquity*. Cambridge University Press.

Table 1.1. *Articles in American Journal of Philology, Classical Quarterly and Historia on women and gender, 1970–85*

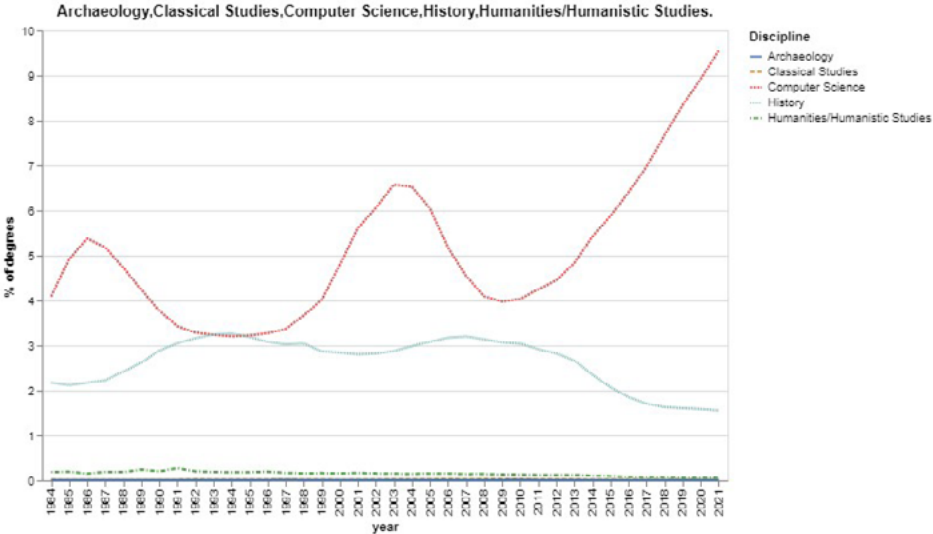
<i>AJP (USA)</i>			
1970	Baldwin, Barry	'Horace on sex'	<i>AJP</i> 91: 460–5
1980	Gilleland, Michael	'Female speech in Greek and Latin'	<i>AJP</i> 101: 180–3
1981	Bremmer, Jan	'Plutarch and the naming of Greek women'	<i>AJP</i> 102: 425–6
1985	Marquardt, Patricia	'Penelope polutropos'	<i>AJP</i> 106: 32–48
<i>Classical Quarterly (UK)</i>			
1970	Devereux, George	'The nature of Sappho's seizure in Fr 31 LP as evidence of her inversion'	<i>CQ</i> 20: 17–31
1972	Marcovich, M.	'Sappho fr. 31. Anxiety attack or love declaration?'	<i>CQ</i> 22: 19–32
1975	Schaps, David	'Women in Greek inheritance law'	<i>CQ</i> 25: 53–7
1977	Schaps, David	'The woman least mentioned: etiquette and women's names'	<i>CQ</i> 27: 323–30
1981	Cartledge, Paul	'Spartan wives: liberation or licence?'	<i>CQ</i> 31: 84–105
1982	Muecke, Frances	'A portrait of the artist as a young woman'	<i>CQ</i> 32: 41–55
1982	Harris, William	'The theoretical possibility of extensive female infanticide in the Graeco-Roman world'	<i>CQ</i> 34: 195–205
1983	Cassio, Albio	'Post-classical λέσβισαί'	<i>CQ</i> 33: 296–7
1984	Saller, Richard	'Roman dowry and the devolution of property in the principate'	<i>CQ</i> 34: 195–205
1985	Gardner, Jane	'The recovery of dowry in Roman law'	<i>CQ</i> 35: 449–53

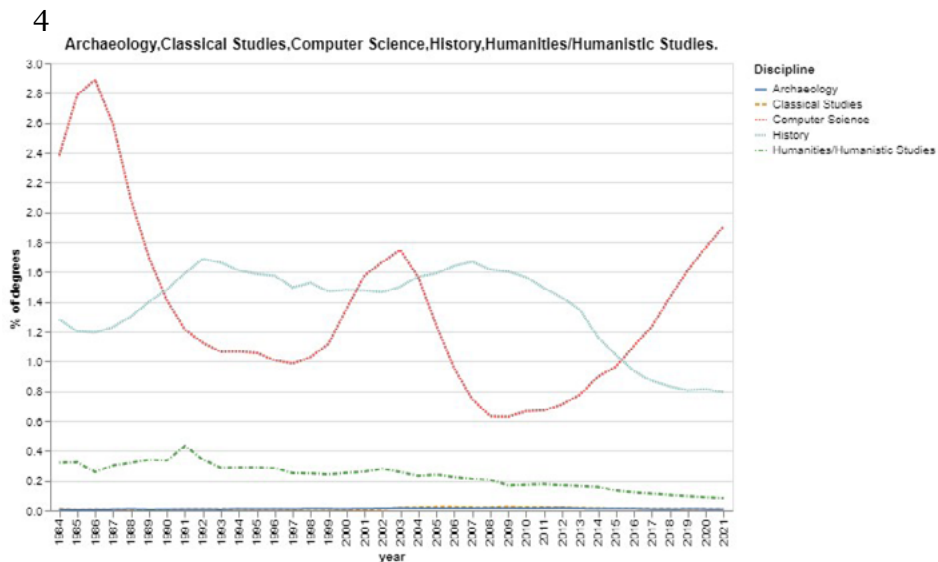
**Figura 2.** Recuperado de: F. McManus, Barbara. (1997: 159). *Classics & Feminism. Gendering the Classics*. Twayne Publishers, New York.



**Figura 3 y 4.** Matrículas masculinas y femeninas en estudios humanísticos y de ingeniería informática en las últimas décadas. Recuperado de: <https://observablehq.com/@bmschmidt/duckdb-degrees?collection=@bmschmidt/higher-education-datasets>.

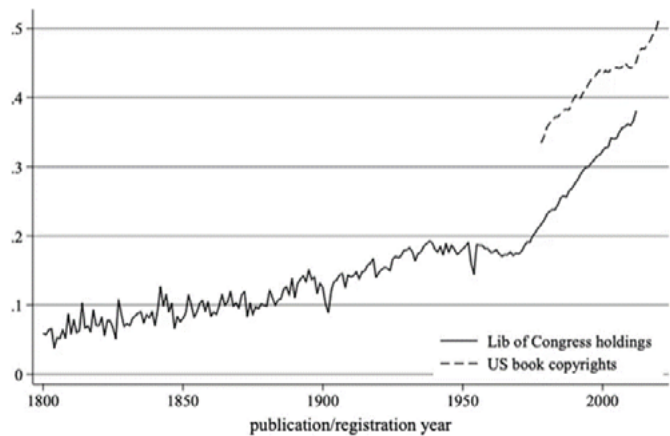
3



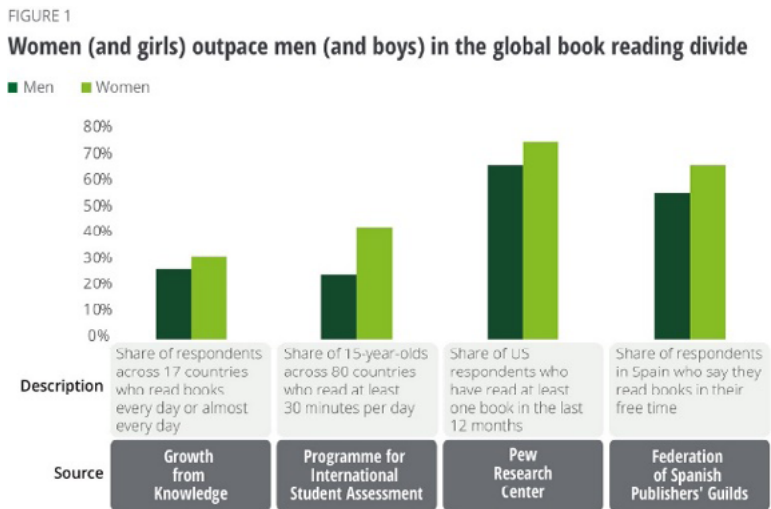




**Figura 6.** Estadísticas de publicación en libros escritos por mujeres. (Recuperado de: Waldfogel, Joel. (2023). *The welfare effect of gender-inclusive intellectual property creation: evidence from books*. National Bureau of Economic Research.)



**Figura 7.** Recuperado de: Auxier, Brooke., Stewart, Duncan., Bucaille, Ariane. (2021). *The gender gap in reading: Boy meets book, boy loses book, boy never gets book back*. Deloitte Insights.



Note: This data is from four different sources and years and is not meant to be directly comparable.  
Sources: Growth from Knowledge, *Frequency of reading books*, March 2017; Andreas Schleicher, *PISA 2018 insights and assessments*, OECD, 2019; Andrew Perrin, "One-in-five Americans now listen to audiobooks," Pew Research Center, September 25, 2019; Porter Anderson, "Spain's publishers cite rising readership, digital reading 'more intensive,'" *Publishing Perspectives*, January 22, 2019.

Deloitte Insights | [deloitte.com/insights](https://deloitte.com/insights)



# CRÍTICA LITERARIA



# ***Triuwe y leit: supervivencia diacrónica de estos conceptos a partir de dos poemas de Walther von der Vogelweide y Julia Engelmann***

CASANDRA ARTACHO RODRÍGUEZ

*Universidade do Porto, Université du Luxembourg,  
Johannes-Gutenberg Universität Mainz, Università degli Studi di Palermo*

Data de envío 19/05/2024

Data de aceptación 05/02/2025

**Resumen:** En este artículo se muestra la posible pervivencia diacrónica (del siglo XII al XXI) de fidelidad y sufrimiento a partir de dos poemas de Walther von der Vogelweide (Minnesänger) y Julia Engelmann (Poetry Slammer). En primer lugar, se define los términos *triuwe* y *leit*, tras lo cual se puede demostrar la importancia de estos motivos en el contexto de su época. «*Mir tuot einer slahte wille*» de Walther von der Vogelweide nos muestra cómo se codifican *leit* y *triuwe* en la Edad Media alemana. El poema «*Mein Herz*» de Julia Engelmann (describe los efectos del sufrimiento y la lealtad para el yo lírico).

**Palabras clave:** fidelidad, sufrimiento, Minnesang, Poetry Slam

**Abstract:** This article explores the possible diachronic persistence (from the 12th to the 21st century) of fidelity and suffering through two poems by Walther von der Vogelweide (Minnesänger) and Julia Engelmann (Poetry Slammer). First, the terms *triuwe* and *leit* are defined, allowing for a demonstration of their significance within their historical context. Walther von der Vogelweide's *Mir tuot einer slahte wille* illustrates how *leit* and *triuwe* were codified in medieval Germany. Julia Engelmann's poem *Mein Herz* examines the effects of suffering and loyalty on the lyrical self.

**Keywords:** fidelity, suffering, Minnesang, Poetry Slam

## 1. WALTHER Y JULIA: INTRODUCCIÓN A LOS CONCEPTOS *TRIUE*/*TREUE* Y *LEIT*/*LEID*<sup>1</sup>

La lengua está sujeta a un proceso continuo de desarrollo bajo la influencia de los cambios culturales, las convulsiones sociopolíticas o el progreso tecnológico. A través de estas influencias, los conceptos se adaptan a las realidades cambiantes y se mantienen vigentes sin perder su continuidad histórica. Una comparación entre los poemas «*Mir tuot einer slahte wille*»<sup>2</sup> de Walther von der Vogelweide y «*Mein Herz*» de Julia Engelmann muestra que los conceptos de *triue*/*Treue*<sup>3</sup> (fidelidad) y *leit*/*Leid* (sufrimiento) han pasado de ser normas sociales rígidas a experiencias y vínculos más emocionales. La evolución diacrónica refleja el paso de estrictas convenciones sociales a una comprensión más amplia del compromiso y la experiencia emocional en la literatura alemana. Este artículo examina y analiza los conceptos fidelidad y sufrimiento, anclados en diferentes modos de codificación, a partir de dos poemas. Lo cual servirá para intentar descifrar el significado y la representación de los conceptos en diferentes épocas. El análisis se centra en los conceptos en el contexto de las estrofas y cómo afectan al yo lírico. Para comprender mejor fidelidad y sufrimiento en sus contextos sociohistóricos, resulta casi evidente elegir como representantes a Walther von der Vogelweide y Julia Engelmann y sus obras. Walther es considerado el Minnesänger más representativo, mientras que Engelmann es una eminencia en la escena del Poetry Slam germanohablante. Ambos manejan paralelismos temáticos que se adaptan a sus conceptos temporales, de modo que la comparación de sus poemas puede abrir una vía para ilustrar el desarrollo y la diversidad a lo largo de los siglos.

<sup>1</sup> Esta investigación continúa a la iniciada en las Jornadas de Convergencias (2023) bajo el título «Walter y Julia: poesía oral en lengua alemana» y publicada en el volumen *Oralidad(s)*.

<sup>2</sup> Según Klein (2010: 509–510), es probable que este poema sea «una parodia de las canciones femeninas de Reinmar [...], que igualmente ambientan el dilema de la mujer de tener que elegir entre su posición en la sociedad y el deseo de amor». También se dice que hay referencias implícitas a las obras de Reinmar (2010: 509–510). Es importante mencionar esto, ya que la forma paródica puede cambiar la comprensión de la interpretación y, por lo tanto, los conceptos pueden interpretarse de forma diferente. Klein (2010: 510) afirma que el contenido trivializado, la dama de Reinmar y el anunciante están caricaturizados, lo que puede implicar que todo el anuncio no está pensado en serio y podría perder importancia o seriedad.

<sup>3</sup> Para diferenciar entre alto alemán medio y nuevo alto alemán, escribiré las palabras en la variante diacrónica primera en cursiva y la última en recto.

### 1.1. Comprender los conceptos<sup>4</sup> *triuwe*/Treue y *leit*/Leid

Hoy en día, fidelidad significa en alemán, entre otras cosas, «constancia y fiabilidad en el estrecho vínculo con alguien o algo», mientras que sufrimiento significa «gran pesar, desgracia difícil de soportar, infortunio». El Diccionario Digital de la Lengua Alemana [Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS): Treue] muestra que el prefijo germánico \*deru-, \*dreu-, \*drū-, significaba en realidad «árbol fuerte, duro, firme, fiel». En el alto alemán antiguo, sin embargo, *triuwa* significaba «lealtad, fiabilidad, contrato, alianza» y finalmente en el alto alemán medio *triuwe*, *triwe*, *triu* «sinceridad, fiabilidad, fidelidad, promesa, voto» (DWDS, Treue). Además, según el DWDS (Treue), se observa que a partir de la idea original de «acuerdo mutuo firme, alianza», se evoluciona hacia «cumplir un contrato». El hecho de que fidelidad significaba en lengua germánica «fuerte como un árbol, duro, firme, fiel» caracteriza el profundo sentimiento firmemente anclado en el interior de una persona (Schultz-Balluff, 2018: 132). Sin embargo, el concepto de lealtad y apego ha evolucionado hacia diversas formas de fiabilidad y responsabilidad (Schultz-Balluff, 2018: 133). Por lo tanto, se puede reconocer aquí el fenómeno semántico de la ampliación del significado (*Bedeutungserweiterung*).

Klein (2015) deja claro que el concepto de *triuwe* se utiliza semánticamente de formas diferentes durante este período. En relación con la caballería, ella especifica *triuwe* como una «norma específicamente cristiana» (43) en contraste con las «normas éticas [que] son las cuatro virtudes cardinales: sabiduría, justicia, templanza y valor» (43). Otro punto de vista que aporta Klein es que *triuwe* puede significar en el *Sangspruch* «fidelidad y fiabilidad» (195), ya que se consideran «valores centrales y características básicas del estilo de vida noble, la comunicación en la corte y el reinado» (195). Aquí subraya que estos valores, o doctrinas, se consideran «ideas morales filosóficas y morales teológicas» (195). La autora se centra en *triuwe* como categoría básica de *ordo*, lo que demuestra que, sin fidelidad, la sociedad pierde el valor fundamental de la perspectiva estamental (199). Habla de una *triuwe* principesca, una *triuwe* entre vasallos y señores feudales (298). Además, atribuye a la fidelidad las propiedades de «sinceridad y fidelidad» en el contexto de la *hōhe minne* (amor puro o verdadero) (56).

<sup>4</sup> Ya que dentro de estos conceptos (*triuwe*/Treue y *leit*/Leid) se aglomeran varios diferentes motivos (como p. ej. la lealtad familiar/amorosa/caballeresca etc. o el sufrimiento por amor/abandono/dolor físico etc.), hablo de conceptos y no motivos [véase también: Herrmann (2010)].

Sin embargo, no sólo *triuwe* es un motivo central en la Edad Media alemana, sino también el sufrimiento físico o emocional. La palabra en alto alemán nuevo Leid, dice el DWDS (Leid), pasa del alto alemán antiguo *leid* al alto alemán medio *leit* y significaba «el mal hecho, la injusticia, el daño, la ofensa, el insulto, el pecado», luego también «pena, dolor, aflicción, preocupación causada por un daño». Una vez más nos encontramos ante una raíz germánica \**laipā-*: Este adjetivo significaba «perjudicial, ofensivo, desagradable». Dado que los precursores de significado de la actualidad igualan tanto el dolor físico como el psicológico, pero enfocando la sensación y no el dolor físico, también se puede observar un cambio de significado.

Das Sprechen über die Liebe, über die Erfahrung des Begehrens und der Zurückweisung dieses Begehrens, der Frustration und des Leids, aber auch das Sprechen über die Freude, die der Liebende empfindet, ist konstitutives Element der Lieddichtung. So erschloss sich im Singen über die Liebe und das Liebesleid, über Ängste und getäuschte Hoffnung, über Wut, Schmerz und Trauer die ganze Skala der Affekte (Klein, 2015: 162–163)<sup>5</sup>.

Esta cita ilustra la diversidad y el abanico de significados del término *leit*, que no sólo se asocia al amor, sino que también puede interpretarse de forma universal: Rechazo, frustración, miedos, esperanza defraudada, ira, dolor y pena. Puede decirse que el sufrimiento físico se representa en forma de enfermedad o guerra, mientras que el psicológico se representa de otras maneras, por ejemplo, a través de la pérdida de un ser querido o a través del amor insatisfecho.

Así, mientras que en la Edad Media *triuwe* y *leit* pueden verse en muchas representaciones e interpretaciones tradicionales, una nueva forma de codificar la fidelidad y el sufrimiento se presenta en la literatura contemporánea, especialmente en la Slam Poetry. Las diferentes facetas de estos conceptos se encarnan en una rica variedad, centrándose en la complejidad emocional. Para subrayar el entrelazamiento de emociones y manifestaciones en las relaciones o narraciones, este tipo de poesía pone de relieve la complejidad emocional mediante el uso de representaciones contradictorias de *Treue* y *Leid*. La Slam Poetry es altamente experimental y codifica conceptos y motivos en textos que utilizan temas modernos como las redes sociales, los roles de género o la política, lo cual ayuda a incorporar diferentes realidades

<sup>5</sup> «El hablar del amor, de la experiencia del deseo y del rechazo de este deseo, de la frustración y el sufrimiento, pero también hablar de la alegría que siente el amante, es un elemento constitutivo de la poesía cancioneril. Al cantar sobre el amor y el sufrimiento amoroso, sobre los miedos y las esperanzas defraudadas, sobre la ira, el dolor y la tristeza, se revela todo el abanico de las emociones».



personales, identidades, culturas, orígenes y estilos de vida (Somers-Willett, 2005: 52). Este estilo siempre pretende desafiar al/a la oyente (o lector/a), provocar la reflexión y proporcionar una visión más profunda de los matices emocionales de estas experiencias humanas (aunque esto también puede aplicarse a la literatura en general). Que esto distingue aún más la Slam Poetry, también lo afirman Schweppenhäuser y Stougaard Pedersen (2017: 65): «Poetry Slam is often described as the martial art of poetry» o que también es «a way to ‘overcome the frustration of the academic monopoly on poetry [...]’. Slam Poetry is rowdy and popular in form and reception’».

## 2. ANÁLISIS

### 2.1. Walther von der Vogelweide – *Mir tuot einer slahte wille*

En la literatura de la Edad Media, los poemas de Walther von der Vogelweide ofrecen una interesante imagen de *triuwe* y *leit*. No sólo reflejan los valores y normas de su época, sino que también revelan los matices de los sentimientos personales y la crítica social. En sus obras, la *triuwe* ocupa un lugar central y muestra los valores de la vida caballeresca y cortesana. En canciones como el *Lindenlied* (Bajo el tilo), la *triuwe* del caballero hacia su dama destaca como valor central del *Minnesang*, así como el *leit* a través de la *tougen minne* (amor secreto), contenido en el *paradoxe amoureux*. Por otra parte, Walther, como sabemos, critica los agravios sociales y la injusticia política en canciones como «*owê war sint verswunden alle vröide*», que incluye una percepción más amplia del *leit*.

La contemplación de *triuwe* en «*mir tuot einer slahte wille*» enseña cómo la hablante demuestra un intenso compromiso con las normas y valores sociales al renunciar conscientemente a la satisfacción de sus propios deseos para preservar su honor, *êre*. El énfasis en la *triuwe* en medio de las normas sociales y los principios morales subraya la importancia de estos valores para la representación de la mujer en la literatura de la época (Klein, 2010: 509). Los conflictos internos derivados del anhelo por el amado y el deber de preservar el honor determinan su comportamiento (509). El poema también refleja el sufrimiento inducido culturalmente por la necesidad de ajustarse a las nociones tradicionales de fidelidad y honor. Observando el sufrimiento en el poema, se puede ver cómo se utiliza el lenguaje metafórico para evocar una profunda intensidad emocional. A pesar del intenso deseo,

la importancia dada a la fidelidad por encima de las normas sociales y los principios morales resalta los conflictos internos y la decisión del yo lírico de mantenerse fiel a sus convicciones morales.

Mir tuot einer slahte wille  
samft und ist mir doch dar under wê.  
ich minne einen ritter stille,  
deme ne mac ich niht versagen mê,  
Des er mich gebeten hât.  
tuon ichs niht, mich dunket, daz mîn nimmer werde râc.<sup>6</sup> (1, 1-6)<sup>7</sup>

La primera estrofa del poema es una descripción en varias capas de sufrimiento y fidelidad que ilustra los conflictos internos del yo lírico. La hablante expresa su sufrimiento interior, revelando sus sentimientos y el contraste entre deseo e incomodidad. El verso *und ist mir doch dar under wê* (1, 2) subraya el conflicto que siente a pesar de su deseo. El énfasis en *triuwe* se acentúa en el verso *deme ne mac ich niht versagen mê* (1, 4), que indica que la hablante quiere ser fiel al caballero, aunque esto esté asociado al dolor. Esta afirmación ilustra el *paradoxe amoureux*.

Dicke dunk ich mich sô stæte  
mînes willen. sô mir daz geschihet,  
swie vil er mich danne gebæte  
al die wîle, daz ne hulfe niht.  
Iezuo hân ich den gedanc:  
»waz hilfet daz?« der muot ne wert niht eines tages lanc.<sup>8</sup> (2, 1-6)

En la segunda estrofa del poema, la hablante reflexiona sobre su propia firmeza (2, 1) frente al deseo. La descripción de su conducta se acentúa en los versos 2, 3-4, subrayando su frustración a pesar de las constantes súplicas del caballero. En cuanto al análisis de *triuwe*, se la muestra reflexionando sobre su vacilación, lo que sugiere que intenta mantenerse fiel a sus principios a pesar de sus conflictos interiores y de la volatilidad de sus decisiones.

<sup>6</sup> Siento un deseo, que al mismo tiempo me hace / bien, pero me daña tanto. / Amo en secreto a un caballero. / Al que ya no puedo rechazar, / esto lo que me ha pedido. / Si no lo hago, pienso que nunca más me podrán ayudar.

<sup>7</sup> El poema es sacado del libro de Klein, Dorothea (2010): «Minnesang: Mittelhochdeutsche Liebeslieder Mittelhochdeutsch Neuhochdeutsch», Stuttgart: Reclam, pp. 262–265, y se citarán a partir de aquí solo las estrofas y los versos.

<sup>8</sup> A menudo me siento tan / firmemente decidida. / Por más que él me implore, / no servirá de nada. / Ahora tengo el pensamiento: / ¿de qué sirve? Este estado de ánimo no dura ni un día.

Wold er mich vermîden mêre!  
 jâ versuochet er mich alze vil.  
 owê des vûrht ich vil sêre,  
 daz ich müeze volgen, swes er will.  
 Gerne het ichz nû getân,  
 wan daz ich muoz versagen und wîbes êre sol begân.<sup>9</sup> (3, 1-6)

En la tercera estrofa se percibe profundamente la agitación interior de la hablante en relación con la tentación del amante y sus esfuerzos por preservar su honor (3, 6). Formula su inquietud y temor ante los repetidos intentos del caballero por seducirla y teme tener que ceder a su deseo, aunque le gustaría hacerlo. El sufrimiento se acentúa en el tercer verso. En el sexto verso de la estrofa, se subraya su *triuwe*, con la intención de preservar su honor como mujer.

Ine getar von tûsent sorgen,  
 die mich tougen in dem herzen mîn  
 twingent âbent unde morgen,  
 leider niht getuon den willen sîn.  
 Daz ichz immer einen tac  
 sol gevristen, deist ein klage, diu mir ie bî dem herzen lac.<sup>10</sup> (4, 1-6)

Sus fuertes temores y el conflicto interior no resuelto se recalcan en la cuarta estrofa. Describe cómo las mil preocupaciones atormentan secreta e incesantemente su corazón de la mañana a la noche y le impiden cumplir el deseo del caballero. El repetido aplazamiento de sus acciones debido a estos temores y conflictos interiores la lleva a un comportamiento persistente, que se acentúa especialmente en las líneas 2-3. Aquí resulta evidente la fidelidad a sus propios principios y valores.

Sît daz ime die besten jâhen,  
 daz er alsô schône kunde leben,  
 sô hân ich im mir vil nâhen  
 mîneme herzen eine stat gegeben,  
 Dar noch nieman inne trat.  
 sie hânt daz spil verlorn: er eine tuot in allen mat!<sup>11</sup> (5, 1-6)

<sup>9</sup> ¡Que siga evitándose! / Verdaderamente, me busca con demasiada frecuencia. / Oh no, me da demasiado miedo / que algún día deba cumplir su deseo. / Lo habría hecho con alegría ahora mismo, / pero debo negárselo y preservar el honor de mujer.

<sup>10</sup> Ante mil preocupaciones, / que acosan secretamente mi corazón / día y noche / lamentablemente no me atrevo cumplir su deseo. / Pero tener que posponerlo cada vez por un día / siempre ha sido motivo de queja en lo más profundo de mi corazón.

<sup>11</sup> Dado que los mejores lo han alabado, / diciendo que sabe llevar una vida tan ejemplar, / le he dado un lugar / muy cerca de mí en mi corazón, / un lugar en el que nadie ha entrado. / Han perdido el juego: él solo deja a todos en jaque mate.

La última estrofa transmite un fuerte vínculo emocional entre el yo lírico y el amado, que es visto como algo especial. La hablante reflexiona sobre el hecho de que otros, supuestamente los mejores, reconozcan y admiren a este caballero por su forma de vida. «El juicio de los demás le sirve de legitimación», según Klein (2010: 510). Al amado se le concede entonces una cercanía de corazón única e inigualable que nadie más ha logrado hasta ahora, un motivo tópico (511). Los versos subrayan el extraordinario vínculo emocional entre ambos. Ella le concede un lugar especial en su corazón y expresa una fuerte constancia (*stæte*) y *triuwe* en sus sentimientos, independientemente del reconocimiento o la reciprocidad de estos sentimientos.

## 2.2. Julia Engelmann – Mein Herz

Julia Engelmann es una poeta contemporánea caracterizada por su exploración de una variedad de temas como el amor, la pérdida, la esperanza y la identidad. La poesía de Engelmann no sólo explora aspectos tradicionales de la fidelidad y el sufrimiento, sino que también integra elementos modernos y realidades contemporáneas de la vida. La intensidad de los sentimientos es evidente en poemas como «Grapefruit», que expresa el dolor emocional tras una ruptura (segunda estrofa). Ella codifica el sufrimiento como consecuencia de ello, pero también subraya la fidelidad a los bellos recuerdos del pasado. La ambivalencia y complejidad de la vida se refleja su obra en poemas como «One Day / Reckoning Text». Aquí tematiza la incertidumbre de encontrar estabilidad en un mundo cambiante (2014: 24, vv. 5-8). La fidelidad se representa como un deseo de estabilidad, mientras que el sufrimiento es la consecuencia de la incertidumbre.

El poema «Mein Herz»<sup>12</sup> ofrece una descripción de la fidelidad y el sufrimiento desde una perspectiva moderna. Destaca la importancia del sufrimiento como forma de angustia o tristeza emocional debida a diversas experiencias vitales, mientras que la fidelidad se retrata como la capacidad del yo lírico de aferrarse a creencias o sentimientos a pesar de ellos. La codificación del sufrimiento y la fidelidad se refleja en la agitación interior y los intensos sentimientos del yo lírico. Estos sentimientos se transmiten a través de los versos que hablan de heridas emocionales, inseguridades y una sensación de estar incompleto cuando la persona amada no está presente. Al mismo

---

<sup>12</sup> El poema es sacado del libro Engelmann, Julia (2020): «Keine Ahnung, was für immer ist: Poetry», München: Goldmann, pp. 13-14.

tiempo, el poema recalca la cercanía e intensidad de los sentimientos que el yo lírico siente por la pareja. El lenguaje y las imágenes subrayan la importancia de la otra persona para el propio bienestar y la estabilidad emocional.

Mit dir ist jeder Regen Meer,  
und jedes Fallen heißt Zerbrechen.  
Weniger ist leer,  
und Verlieren ist Vergessen. (p. 13)<sup>13</sup>

El primer verso utiliza una hipérbola para ilustrar la variedad de matices emocionales que el yo lírico transmite como sufrimiento. La representación figurativa de la lluvia como el mar sugiere un dolor abrumador y un sufrimiento sin fin, así como en el verso 2 «cada caída significa romperse» describe la sensación de que cada revés o decepción provoca una sensación de agitación interior. Del mismo modo, la frase «perder es olvidar» expresa la tragedia de la pérdida e implica que el olvido de lo perdido va unido a ella.

Mit dir ist jeder Schritt ein Tanz,  
mit dir laufe ich nicht, ich flieg'.  
Jede Frage ist 'ne Chance,  
jeder Fremde neue Liebe. (p. 13)<sup>14</sup>

El sentimiento de alegría y conexión, así como de ligereza (vv. 5-6), a través de la presencia del ser querido se enfatiza en el segundo verso. El séptimo verso también subraya la disposición del yo lírico a vivir nuevas experiencias. Con «contigo» se indica que, a pesar de esta apertura, la conexión entre el yo lírico y la persona en cuestión existe. Esta formulación indica que la relación – a pesar de la posibilidad de otras nuevas – se considera especialmente valiosa.

Aber bitte pass auf,  
sonst zerreißt du mich.  
Ich kann nicht mit dir  
und auch nicht ohne dich. (p. 13)<sup>15</sup>

En la tercera estrofa, el yo lírico revela un profundo dilema emocional y un sufrimiento arraigado en su apego y, al mismo tiempo, en los retos de una

---

<sup>13</sup> Contigo, cada lluvia es mar, / y cada caída significa romperse. / Menos es vacío / y perder es olvidar.

<sup>14</sup> Contigo, cada paso es un baile, / contigo no corro, vuelo. / Cada pregunta es una oportunidad, / cada extraño es un nuevo amor.

<sup>15</sup> Pero por favor, ten cuidado / o de lo contrario me destrozará. / No puedo estar contigo, / ni tampoco sin ti.

relación. Sin embargo, la incapacidad de estar con o sin esta persona sigue siendo una realidad opresiva. Estos versos reflejan la preocupación del yo lírico por la vulnerabilidad emocional que podría resultar de estar cerca de la otra persona. La afirmación «no puedo estar contigo, ni tampoco sin ti» subraya la actitud ambivalente del yo hacia la persona. A pesar del sufrimiento, el yo lírico muestra un fuerte apego emocional y una cierta lealtad o fidelidad a esta persona al no poder separarse de ella, aunque esto pudiera aliviar su propio sufrimiento.

Ich will dich nie verlieren,  
doch du tust mir manchmal weh.  
Was auch war, was passiert,  
immer will ich dich verstehen.  
*Ich kann nicht ohne dich leben,*  
*mein Herz.* (pp. 13–14)<sup>16</sup>

La compleja interacción entre el sufrimiento y la lealtad dentro de una relación se ilustra en la cuarta estrofa haciendo hincapié en la actitud ambivalente del yo lírico. El primer verso hace hincapié en los esfuerzos por mantener el vínculo y, posiblemente, por subrayar la fidelidad a la otra persona. Al mismo tiempo, el verso siguiente muestra el sufrimiento emocional que el yo lírico siente ocasionalmente en la relación. Las líneas 15-16 ilustran los persistentes esfuerzos de la amante por comprender al amado/a la amada y fortalecer la relación. A pesar del dolor que esto puede causar, existe una fuerte necesidad de constancia y cercanía, una forma de fidelidad. Además, los dos últimos versos presentan «mi corazón» como hiperónimo de amante, aunque el poema adquiere un tono interpretativamente diferente a partir de este verso. Por una parte, esto puede indicar que «mi corazón» es un término cariñoso para referirse a una persona y, por otra, que se trata del corazón anatómico, que se considera el centro de todos los sentimientos.

Mit dir ist jede Stille laut,  
und jede Dunkelheit wird dunkler.  
Mit dir ist jede Stimmung Rausch,  
jede Krise ist kein Wunder. (p. 14)<sup>17</sup>

<sup>16</sup> No quiero perderte / aunque a veces me haces daño. / Lo que fue, lo que pasa, / siempre quiero entenderte. / no puedo vivir sin ti, / mi corazón.

<sup>17</sup> Contigo cada silencio es ruidoso, / y cada oscuridad se vuelve más oscura. / Contigo, cada estado de ánimo es una embriaguez, / cada crisis no es un milagro.

La quinta estrofa describe los extremos emocionales de una relación y subraya la intensidad del sufrimiento (v. 20) y la lealtad. La figura etimológica «la oscuridad se hace más oscura» indica el aumento del dolor emocional en tiempos difíciles. El oxímoron «cada silencio [es] ruidoso» y la frase «cada crisis no es un milagro» también subrayan el malestar y la incomodidad del ser lírico.

Mit dir ist jede Tür noch offen,  
und jeder Hebel ist ein Steuer.  
Mit dir ist jeder Funke Hoffnung  
und jedes Kerzenlicht ein Feuer. (p. 14)<sup>18</sup>

La primera línea evoca que la relación abre multitud de posibilidades y no conoce límites. La relación subraya la versatilidad y el potencial infinito del vínculo con esta persona (vv. 23-24). Además, el verso 25 subraya el optimismo constante: La esperanza que surge de la relación se considera aquí un componente central y fuente de confianza. Sin embargo, esta afirmación también podría indicar una vinculación unilateral de la esperanza a la relación o una posible dependencia de la otra persona.

Ich will dich nie verlieren,  
denn nur du schlägst meinen Takt.  
Was auch war, was passiert,  
das hier hält ein Leben lang.  
*Ich kann nicht ohne dich leben,*  
*mein Herz.* (p. 14)<sup>19</sup>

La séptima estrofa refleja un fuerte sentimiento de lealtad y constancia en la relación al acentuar la sustituibilidad del vínculo con una persona concreta. Las frases «nunca quiero perderte», «solo tú» y «no puedo vivir sin ti» expresan la profundidad del vínculo emocional al recalcar la continuidad del afecto y el sentimiento de apego. «Lo que fue, lo que pasa» indica desafíos o sufrimientos pasados. A pesar de estas posibles dificultades pasadas o experiencias estresantes, el vínculo sigue siendo de gran importancia y resistencia: la relación es fuerte e irrompible.

<sup>18</sup> Contigo, cada puerta sigue abierta, / cada palanca es un control. / Contigo, cada chispa es esperanza / y cada luz de vela es fuego.

<sup>19</sup> Nunca quiero perderte, / porque solo tú marcas mi ritmo. / Lo que fue, lo que pasa, / esto durará toda la vida. / No puedo vivir sin ti, / mi corazón.

All die Tage, jede Nacht  
 bleibst du immer mit mir wach.  
 Und du gibst mir deine Kraft.  
 Ich hab so viel von dir gelernt,  
 all die Sehnsucht, all der Schmerz,  
 all die Liebe sind es wert.  
*Ich kann nicht ohne dich leben,  
 ohne dich würde ich sterben,  
 mein Herz.* (p. 14)<sup>20</sup>

La valoración de las experiencias pasadas, positivas o negativas se subraya en la octava estrofa. Los dos primeros versos indican una presencia o apoyo constantes de la persona, lo que apunta a la permanencia y la fidelidad. Además, los versos 37-38 posiblemente hagan hincapié en el sufrimiento, el dolor y la añoranza del pasado, que se consideran valiosos a pesar de todo. Los tres últimos versos del poema muestran la expresión hiperbólica del *topos* de que la vida no es posible sin un corazón/sin una pareja: esto muestra claramente una dependencia de la otra persona.

### 2.3. Comparación

Aunque cada poema hace hincapié en un tipo de apego diferente, ambos reflejan fuertes vínculos afectivos, especialmente en relación con el sufrimiento. Walther tematiza el apego emocional del yo lírico a un caballero y expresa el anhelo de la hablante. Engelmann, por su parte, describe en su poema una fuerte relación emocional con una persona sin o con la cual el yo lírico no puede vivir. Los poemas transmiten sentimientos intensos, especialmente en relación con el *leit*/sufrimiento. El Minnesänger describe el *leit* de su yo lírico, que se debate entre el anhelo y las expectativas sociales. Los versos expresan el hecho de que la hablante está plagada de preocupaciones, pero al igual siente alegría al pensar en su amante, ergo un *paradoxe amoureux*. El poema de Engelmann también transmite sentimientos intensos, sobre todo miedo a la separación, y describe el dolor de la dependencia, lo cual también alude a dicha paradoja. A pesar de la distancia temporal y de contenido entre los poemas, muestran en su totalidad la complejidad e intensidad de las emociones humanas en las relaciones.

<sup>20</sup> Todos los días, cada noche, / siempre estás despierto conmigo. / Y me das tu fuerza. / He aprendido tanto de ti, / toda la nostalgia, todo el dolor, / todo el amor, vale la pena. / No puedo vivir sin ti, / sin ti moriría, / mi corazón.



Sin embargo, también hay diferencias significativas en ambas obras. La diferencia más importante radica en la codificación de *triuwe*/fidelidad y *leit*/sufrimiento: Walther se concentra en el conflicto interior, el *paradoxe amoureux*, mientras que la poesía contemporánea de Engelmann refleja el sufrimiento del yo lírico causado por las emociones conflictivas y la dependencia de una persona. Otra diferencia clara reside en la perspectiva y el contexto temporal en que se mueven los dos poetas. Los textos de Walther von der Vogelweide se caracterizan por las estructuras sociales y morales de su tiempo, lo que se aprecia en su énfasis en la *êre* (honor), la *minne* (amor) y los valores cortesianos. Por el contrario, Engelmann escribe desde una perspectiva contemporánea y se centra en las experiencias y sentimientos individuales.

### 3. SUPERVIVENCIA DIACRÓNICA, ¿O NO?

Que la comprensión de la fidelidad y el sufrimiento ha cambiado con el tiempo, mostrando una evolución desde normas sociales rígidas hacia conceptos más personales y emocionales, fue lo que este trabajo intentó demostrar. En la Edad Media alemana los términos *triuwe* y *leit* estaban estrechamente vinculados a normas sociales y sentimientos personales, mientras que en la actualidad su significado se ha ampliado y matizado. Como virtud se ponía *triuwe* en primer plano en la relación amorosa entre caballero y dama. *leit* se interpretaba en este contexto como dolor personal y conflicto moral: la pareja estaba unida por el deseo de realizar un amor imposible pero eterno (Klein, 2010: 146). Hoy en día, la fidelidad suele significar sobre todo apego emocional a una persona o a un sentimiento: en las relaciones modernas, es sinónimo de confianza y devoción. El sufrimiento, por otra parte, significa no sólo infelicidad y dolor personales, sino también desafíos emocionales, insatisfacción y conflicto interior.

El poema de Walther refleja el sufrimiento de estar desgarrado entre el deseo y la presión social. Engelmann, por su parte, explora en su poema los conceptos de fidelidad y sufrimiento de una forma que va más allá de los valores sociales tradicionales. El poema ilustra así la transformación y diversidad de estos conceptos desde la Edad Media hasta la literatura contemporánea en lengua alemana. Contemplándolos desde una perspectiva diferente: más personal y emocional, menos caracterizada por normas externas y más por sentimientos y experiencias interiores. En «Mein Herz», la fidelidad es la

expresión de un fuerte vínculo emocional, una pasión ardiente por el otro. El sufrimiento se entiende como una añoranza de este vínculo y como un sentimiento de estar incompleto sin la pareja. Los puntos focales divergentes de la codificación de los términos *triuwe*/fidelidad y *leit*/sufrimiento pueden ser experimentados e interpretados de forma diferente por el lector. Si en la obra de Walther *triuwe* (fidelidad), *leit* (sufrimiento) y *staete* (constancia) van de la mano y esto significa que la fidelidad dura para siempre, pero trae consigo el sufrimiento por la paradoja amorosa, en la obra de Engelmann el amor trae consigo el sufrimiento por la pérdida; la fidelidad eterna no se consigue socialmente, sino que es una decisión personal.

Quisiera resaltar que el desarrollo diacrónico de los conceptos (a través de diversos medios de transmisión) solo se ha explorado superficialmente, ya que ampliar este estudio sobrepasaría los límites de este trabajo. Por lo tanto, se necesitan investigaciones adicionales como una extensión y complemento para analizar cómo han evolucionado los conceptos mencionados a lo largo del tiempo, cuáles son estos cambios y en qué punto exacto del proceso de transformación se produjo el cambio de significado. Para una perspectiva futura, existen temas interesantes que podrían modificar nuestra percepción. Por ejemplo, ¿cómo se vería afectada la interpretación si consideramos los diversos entornos sociales de cada autor? ¿Qué implicaciones tendría el hecho de que el texto de Walther fuera encargado? ¿Y qué reflexión nos suscita el hecho de que ambos textos presenten un yo lírico femenino, aunque solo uno fue escrito por una mujer?

## BIBLIOGRAFÍA

- ARTACHO RODRÍGUEZ, Casandra (2023): «Walther y Julia: poesía oral en lengua alemana», *Oralidade(s)*, ed. Rosa Marta Gómez Pato, Alejandra Ulla Lorenzo, Santiago de Compostela: Edicións USC, pp.15–24.
- DIGITALES WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE, Treue [En línea: <https://www.dwds.de/wb/Treue?o=treue> Fecha de consulta: 08/01/2024].
- DIGITALES WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE, Leid [En línea: <https://www.dwds.de/wb/Leid> Fecha de consulta: 08/01/2024].
- ENGELMANN, Julia (2020): «Keine Ahnung, was für immer ist: Poetry», München: Goldmann.
- ENGELMANN, Julia (2014): «Eines Tages, Baby: Poetry-Slam-Texte», München: Goldmann.

- ENGELMANN, Julia (2016): «Grapefruit»: [canción] En: Jetzt, Baby. der Hörverlag [En línea: <https://genius.com/Julia-engelmann-grapefruit-jetzt-baby-annotated#primary-album> Fecha de consulta: 08/01/2024].
- GROSSE, Siegfried; Ursula SCHULZE (2020): «Das Nibelungenlied: Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch», Stuttgart: Reclam.
- HERRMANN, Karin (2010): «Literarische Konzepte – ein Aufgabenfeld für die Literaturwissenschaft», Editio, ed. Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Platcha, Winfried Woesler, Tübingen: de Gruyter, pp. 200-214.
- KLEIN, Dorothea (2010): «Minnesang: Mittelhochdeutsche Liebeslieder Mittelhochdeutsch Neuhochdeutsch», Stuttgart: Reclam.
- KLEIN, Dorothea (2015): «Mittelalter: Lehrbuch Germanistik», Heidelberg: J. B. Metzler.
- SCHULTZ-BALLUFF, Simone (2018): «Wissenswelt Triuwe: Kollokationen - Semantisierung - Konzeptualisierung», Heidelberg: Winter.
- SCHWEPPENHÄUSER, Jakob; Brigitte STOUGAARD PEDERSEN (2017): «Performing Poetry Slam: and listening closely to slam poetry», SoundEffects, pp. 64-83.
- SOMERS-WILLET, Susan (2005): «Slam Poetry and the Cultural Politics of Performing Identity», The Journal of the Midwest Modern Language Association, pp. 51-73. [En línea: <https://www.jstor.org/stable/30039299> Fecha de consulta: 08/01/2024].



# Hacia una lectura de la *Vita Constantini* de Eusebio de Cesarea según el concepto de figura de Erich Auerbach

ANTONI NIEVA<sup>1</sup>  
*Universitat de Barcelona*

Data de envío 31/05/2024

Data de aceptación 05/02/2025

**Resumen:** Este artículo explora, a partir de la concepción de prefiguración como recurso de naturaleza literaria establecido por Erich Auerbach, un episodio en concreto de la *Vita Constantini* de Eusebio de Cesarea. Se analizará según esta hermenéutica, que une el sentido histórico con el sentido alegórico, y que redistribuye la historia según un plan vertical divino. El uso de la prefiguración, tal como la entiende Auerbach, es especialmente interesante, pues la obra es uno de los primeros ejemplos en los que la literatura une horizontalmente un pasado y un presente con la intención de legitimar el cristianismo como religión oficial del mundo occidental.

**Palabras clave:** figura, Erich Auerbach, Eusebio de Cesarea, *Vita Constantini*

**Abstract:** This article explores a specific episode from Eusebius of Caesarea's *Vita Constantini* through the concept of prefiguration as a literary device, as established by Erich Auerbach. The analysis follows this hermeneutic approach, which combines historical and allegorical meaning while reorganizing history according to a divine vertical plan. Auerbach's understanding of prefiguration is particularly relevant, as *Vita Constantini* is one of the earliest examples of literature linking past and present horizontally to legitimize Christianity as the official religion of the Western world.

**Keywords:** figure, Erich Auerbach, Eusebius of Caesarea, *Vita Constantini*

---

<sup>1</sup> El autor es parte del *Grup de Recerques en Antiquitat Tardana-Alta Edat Mitjana* (GRAT-AEM; 2021SGR/864) de la Universitat de Barcelona. Esta investigación se enmarca en el proyecto PID2023-146603NB-I00 y la ayuda predoctoral FPU21/01594, ambas financiadas por el ministerio de Universidades de España.

## 1. INTRODUCCIÓN: LA IDEA DE FIGURA Y SUS POSIBILIDADES

Las obras teóricas del romanista y comparativista alemán Erich Auerbach contribuyeron de forma decisiva a la transformación de la historia de la literatura durante la segunda mitad del siglo xx. La innovación cultural e historiográfica planteada por parte de Auerbach tiene sus raíces en la recepción por parte del autor de las tesis sobre historia cultural realizadas por Giambattista Vico (Barrios Casares 2020: 25). A lo largo de su vida, la producción ensayística de Auerbach pivotó en torno a la idea central de la «historicidad de la cultura occidental como un proceso dotado de sentido, cuyo despliegue irradia efectos permanentes y omnicomprensivos» (Cuesta Abad 1998: 9). De este modo, y de acuerdo con la monografía homónima de Auerbach, *Figura*, a lo largo de la literatura occidental se manifiesta un fenómeno cultural al cual debemos referirnos como figura.

El concepto de figura, en el planteamiento del comparativista alemán, no se corresponde con las acepciones naturalizadas del término en castellano para referirse a formas físicas, recursos literarios o cuerpos representados en el arte. En la propuesta de Auerbach (1998: 69), la figura, en literatura, es «ese algo verdadero e histórico que representa y anuncia algo igualmente verdadero e histórico». Es decir, la aparición de un símbolo o idea en la literatura que anticipa un semejante en el futuro. Existe, entonces, una relación de reciprocidad entre ambos acontecimientos, pero aquello que vuelve particularmente interesante el concepto de figuración en la obra de Auerbach no es la representación y anunciación, sino la índole histórica de aquello prefigurado. La singularidad de la figura en la literatura es precisamente esta: la lectura hermenéutica debe darse mediante una superación de la lectura metafórica de la misma en pro de una lectura escatológica del texto.

Este concepto de figura es una idea propia de la patrística cristiana. El caso de Jesús es sin duda el ejemplo más ejemplificante en la historia de la literatura: en la mentalidad de los evangelistas, el semblante biográfico mesiánico que realizan de Jesús, así como la constatación de una tercera venida a la tierra en la cual se producirá la parusía y el subsecuente fin de la Historia, son dos hechos que no han de ser leídos como una alegoría, sino como una prefiguración de la realidad, histórica y material. La figura, como hemos explicado, pone en conexión dos hechos literarios conceptualizadas como auténticos y unidos en una reciprocidad temporal. En este caso, el evangelio y la parusía.

Esta unión entre un vector histórico con otro igualmente histórico es una propuesta metodológica que el autor desarrolla en *Figura* y recupera en su obra de referencia *Mímesis* para el estudio literario de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. Auerbach, pretende fundamentar una lectura «realista» de esta obra, normalmente concebida como el gran poema teológico y, por ende, alegórica.

En el momento de su publicación, *Figura* no pretendía ser una guía sistematizadora sobre cómo aplicar dicho conocimiento a lo largo de la literatura, pero nosotros hemos seguido su ejemplo en nuestra lectura de la obra de Eusebio de Cesarea motivados por las regularidades científicas que puede generar una lectura de la obra bajo este prisma. Creemos, asimismo, que aplicar las lógicas de la figura en la literatura griega antigua puede suponer, no solo regularidades científicas a la hora de identificar figuras literarias de gran valor histórico-literario, sino también ampliar la dimensión teórica desarrollada por Auerbach, puesto que en su estudio, Auerbach (1998: 57-93) conceptualizó la idea de figura valiéndose únicamente de las fuentes latinas, básicamente la tradición previa a Agustín de Hipona, del periodo de la roma imperial, ignorando las contribuciones de la patrística griega.

## 2. EUSEBIO DE CESAREA Y LA *VITA CONSTANTINI*

La presente contribución ofrece una lectura de la *Vita Constantini*, la biografía imperial que el obispo Eusebio de Cesarea escribió en honor al emperador romano Constantino I el Grande (quien gobernó entre los años 306-337 de nuestra era), a través de las lógicas establecidas por Erich Auerbach en *Figura*. Analizamos un pasaje de la biografía donde Constantino es vinculado con Moisés con el objetivo de establecer que esta se trata, eminentemente, de una figura del tipo identificadas por Auerbach y la importancia y significancia de la misma, tanto en la literatura como en la historia.

Eusebio Pánfilo, obispo cristiano de la localidad palestina de Cesarea Marítima es el más grande de los autores griegos del siglo IV de nuestra era. Este reconocimiento se evidencia en la misma onomástica. En un contexto donde tenemos documentados otra cuarentena de Eusebios de relevancia histórica, entre ellos el patriarca Eusebio de Nicomedia, el autor de la *Vita Constantini* es, sencillamente, tanto en este trabajo como en el común de las publicaciones académicas, Eusebio. Este autor griego nació en una fecha desconocida de la primera mitad de la década del 260 (Carriker 2003: 37) y

murió en el año 339, de acuerdo con el *Martyrologium syriacum* (fol. 252, manuscrito 12150 [Nau, 1912: 17]). Eusebio pertenecía a la escuela literaria iniciada por Orígenes de Alejandría y en tanto que también era obispo de Cesarea, estaba a cargo de la biblioteca cristiana más importante de su tiempo, fundada por el propio Orígenes, a quién Eusebio reconoce como su modelo a imitar (Eus. *Hist. eccl.* 6, 16)<sup>2</sup>.

El trabajo de Eusebio al frente de la biblioteca de Cesarea Marítima explica el bagaje intelectual detrás de la *Vita Constantini*. Orígenes, en origen, poseía libros gnósticos, todo tipo de estudios bíblicos, así como una gran variedad de libros de tradición literaria pagana. A modo de ejemplo, para contextualizar la importancia cultural de Cesarea como centro neurálgico de la intelectualidad cristiana de la Roma imperial: en esta biblioteca se realizaron, bajo auspicio de Eusebio, los códices bíblicos más antiguos conservados (Grafton, Williams, 2006: 58-59; 217-220). Tanto Eusebio, como la biblioteca de Cesarea sufrieron las consecuencias de la Gran Persecución contra el cristianismo iniciada por el emperador Diocleciano en el año 303. Algunas de las obras de la biblioteca fueron confiscadas e incineradas, aunque no se conoce con exactitud el daño real a la biblioteca (Carriker 2003: 21).

No es de extrañar, pues, que, tras la tolerancia, y posterior institucionalización del cristianismo decretada por el emperador Constantino, la intelectualidad cristiana griega se decidiera a apoyar el proyecto político. El propio Eusebio, por ejemplo, entablaría una amistad personal con el emperador Constantino desde que ambos hombres se conocieron en el concilio ecuménico de Nicea, celebrado en el año 325, que duraría a lo largo de los años pese a las diferencias teológicas de sus posturas (Hubeňák, 2011: 64). Hay incluso quien ha llegado a plantear a Eusebio como consejero de primera línea de Constantino en materia religiosa (Momigliano, 1963: 91); aunque otros piensan que la relación fue menor (Barnes 1981, 266). En todo caso, el emperador fue siempre el referente político del obispo, y ello motivó la redacción de la biografía panegírica en honor a Constantino.

Más allá de la *Vita Constantini*, Eusebio fue autor de muchas otras obras, entre las cuales destacan: *Historia ecclesiastica* (relata los hechos históricos relativos al Primer Cristianismo), *Preparatio evangelica* (sobre la supremacía

---

<sup>2</sup> Tanto ésta, como el resto de fuentes antiguas utilizadas, se presentan en esta contribución de acuerdo con las abreviaturas estandarizadas en el sistema de citación internacional de los estudios en Filología Clásica, establecidas en los criterios del *Oxford Classical Dictionary*. Se incluyen, en la bibliografía, las ediciones críticas de los textos en latín y griego.



moral del cristianismo respecto a la religión pagana) y *Demonstratio evangelica* (tiene por objeto probar los milagros de Jesús en los evangelios). La influencia literaria de esta tríada de obras superaría por mucho la de la *Vita Constantini* y convertirían al autor tanto en el intelectual cristiano más importante de su siglo, como en el autor más prolífico de toda la Antigüedad Tardía. Eusebio fue también autor de muchas otras obras, sobre aspectos de crítica textual de los evangelios, vidas de mártires o historia general del Imperio Romano, cimentando la clave de su éxito en la tradición manuscrita posterior. Hasta la actualidad, puesto que la inteligente selección de los temas que trata no solo es de gran interés para el público de su época, sino que también es el testimonio más importante del contexto político y literario de su época a ojos de la Contemporaneidad (Velasco-Delgado, 2008: 37).

La *Vita Constantini* fue la última de sus obras. En griego original *Βίος Μεγάλου Κωνσταντίνου* y historiográficamente latinizada como *Vita Constantini* por el humanista e impresor francés Robert Estienne en el 1544 (Gurruchaga, 1994: 66), llamada en castellano *Vida de Constantino* (existe una traducción publicada por la editorial Gredos de 1994 y realizada por Martín Gurruchaga)<sup>3</sup>, se trata de la biografía por excelencia de la Antigüedad Tardía. La obra fue escrita entre el 337, muerte del emperador Constantino el Grande, y el 339, muerte del propio Eusebio, quien no estuvo a tiempo de realizar una última edición. La obra la componen cuatro libros diferentes y nos ha llegado por transmisión directa en catorce manuscritos diferentes (Winkelman, 1962: 8-117), a veces con un quinto libro anexado, que se corresponde a un discurso del emperador Constantino (Vidiella, 2021: 150).

Después del éxito de la producción apologética ya mencionada, Eusebio se decidió a realizar este semblante biográfico con el objetivo de ofrecer un relato moralizante del emperador, con el objetivo de establecer un modelo sobre como había de ejercer sus funciones un gobernante cristiano. En la Antigüedad el objetivo del género biográfico divergía del actual. Así, mientras en la actualidad la biografía es el estudio microhistórico de un individuo, en la Antigüedad la biografía era un género literario que buscaba construir relatos moralizantes mediante la deformación de episodios históricos, con el fin de construir narraciones ejemplificantes sobre buenos y malos modelos de conducta (Momigliano 1993, 102; Hägg 2012: ix). De este modo, la biografía tampoco distaría tanto de la apologética, más bien deberíamos referirnos a la

---

<sup>3</sup> El texto de la *Vita Constantini* que aparece en esta publicación se corresponde con la traducción castellana realizada por Martín Gurruchaga.

misma como un texto centrado en la didáctica, cuyo objetivo sería presentar una serie de episodios históricos que refuercen una lectura moralista de la vida del individuo (Grau 2014: 18-19). Sin ir más lejos, el propio Aristóteles (*Poe.* 1451b) clasificaba la biografía como parte de la poética y no de la historia. De esta tradición literaria, nace la obra de Eusebio.

La calidad de la *Vita Constantini* se ha puesto siempre en cuestión: «a work over-criticized on historical grounds and understudied as a literary text» (Cameron, 1991: 53), tanto por su aspecto literario, generalmente considerado bastante pobre, y en ningún caso el mejor ejemplo de la prosa eusebiana «su estilo es, en general, pomposo, oscuro y digresivo» (Gurruchaga, 1994: 63), como por su objetividad histórica. Jakob Buckhardt (1949: 23), uno de los primeros estudiosos de la Antigüedad Tardía, calificó la *Vita* de Eusebio de ser un intento deliberado de manipulación historiográfica, y al obispo como el primer historiador deshonesto de la Antigüedad. La mayor parte de la producción biográfica de la Antigüedad desde este prisma presentaría elementos de mala praxis histórica. No debemos olvidar que el propósito de una biografía no era realizar una narrativa histórica objetiva. Las consideraciones de Buckhardt son significativas sobre cómo es concebía la obra Eusebio anteriormente, pero sus críticas metodológicas no son sostenibles en los parámetros actuales de las investigaciones biográficas.

En la actualidad la crítica hacia la *Vita* ha abandonado el foco de la praxis histórica, pero también ha sido muy beligerante con la misma por no cumplir con los parámetros esperables en una biografía de la Antigüedad. La obra ha sido definida como «literary hybrid» por Averil Cameron y Stuart Hall (1999: 27): una biografía que es al mismo tiempo un encomio imperial y una narrativa hagiográfica. El primer libro respondería a la estructura de encomio. El tercero y el cuarto a este tipo de apologética. El segundo libro, por su naturaleza (es una colección de cartas, mayormente), queda en tierra de nadie. Esta conceptualización de la estructura interna de la *Vita* establecida por Cameron i Hall se opone a las tesis de Timothy Barnes (1989: 104-108; 1994: 4-8), quien cree que la obra es un producto literario que sigue las mismas lógicas de principio a fin. Lo cierto es que la teoría de Cameron y Hall parece aventurada, porque los problemas de cohesión de la obra son fácilmente explicables si consideramos que Eusebio no tuvo suficiente tiempo para finalizar la obra como él hubiera querido: recordemos que murió durante la redacción.

### 3. LA PREFIGURACIÓN EN LA *VITA CONSTANTINI*

Eusebio afirma que el propósito de la *Vita Constantini* es abordar el carácter religioso del emperador (Eus. *Vit. Const.* 1, 11). Así, el objetivo primordial del libro es fijar de cara a la posteridad cuál era el ἥθος de Constantino, aquello que Aristóteles definió como la virtud moral, que va más allá de la virtud intelectual y es el resultado de la influencia de los hábitos mantenidos a lo largo del tiempo en el carácter de la persona (Arist. *Eth. Nic.* 2, 1103a). En este caso, la influencia del cristianismo sobre el alma de Constantino. En la Antigüedad, la valoración que las biografías hacían de los hitos en la vida de sus protagonistas era equiparable a la altura moral de los mismos. Y con el objetivo de construir un relato orgánico y coherente que legitime la obra de gobierno de Constantino y consiga la continuidad política del régimen imperial, Eusebio ha de confeccionar una imagen de Constantino que justifique las acciones del mismo en la historia, así como su ἥθος. Así, el autor presenta a Constantino en tres momentos de su vida para establecer tanto su moral como la continuidad de la misma. El primero de ellos se corresponde a un supuesto avistamiento del emperador, en sus años de juventud, por parte de Eusebio, cuando el primero atravesaba Palestina (Eus. *Vit. Const.* 1, 10-19). El segundo, un encuentro real entre el emperador y el obispo en el concilio de Nicea (Eus. *Vit. Const.* 3,10). Y el tercero, un retrato del emperador en el apogeo de su poder durante los últimos años de su gobierno (Eus. *Vit. Const.* 4, 51-52).

Desde un punto de vista histórico-metodológico, no nos interesa académicamente ni la vida íntima ni los sentimientos personales del emperador en nuestra comprensión los advenimientos del Imperio; «les convictions intimes de Constantin, c'est sa politique qui importe a l'histoire» (Marrou, 1985: 23), o «a los historiadores nos interesa en especial su vertiente pública, revistiendo, en cambio, un interés mucho menor la evolución personal al respecto» (Vilella, 2012: 12). Sin embargo, aquello planteado por Eusebio tiene un gran valor dentro de la historia de la literatura, pero por la significancia de la Historia en el tratamiento de la *Vita Cosntantini*, sus posibilidades científicas no han sido plenamente exploradas.

Los tres retratos del emperador vienen a construir el relato que Constantino, ya desde joven y hasta el final de su vida, era un devoto cristiano. La presentación del emperador en estos tres momentos vitales presenta una idea de continuidad del ἥθος de Constantino a lo largo de la historia para

intentar construir una imagen referencial y moralizante sobre cómo debe ser el ideal imperial, esta vez acorde con el nuevo pensamiento oficial cristiano. Aquel interesante para nuestro estudio es el primero. En su retrato del emperador, Eusebio presenta un joven ideal para el gobierno. La descripción de Eusebio sobredimensiona los atributos físicos y morales de Constantino. Nos encontramos ante alguien en perfecta forma física, pero aún más regio cuando consideramos su moral, fruto de su excelente educación. Es el individuo más apto para el gobierno del Estado, y esto provoca el nacimiento de la envidia entre sus iguales y, finalmente, su huida de la capital imperial (Eus. *Vit. Const.* 1, 20).

La predestinación para el gobierno inherente en Constantino aparecerá también en otros autores como Lactancio (*De mort. pers.* 18), Eutropio (10, 2, 2) o Aurelio Víctor (*Caes.* 40, 2). Pero aquello extraordinariamente significativo en la obra de Eusebio es la comparación de Constantino como nuevo Moisés.

Eusebio (*Vit. Const.* 1, 12, 1)<sup>4</sup> se refiere en primer lugar a la situación de Moisés, enfatizando su posición social durante la infancia: un hombre justo en una corte de tiranos. De manera significativa, se refiere a ello como un «antiguo relato», insinuando que la historia de Moisés es alegórica. Este recurso solo lo usa para torcer la narración justo a continuación (*Vit. Const.* 1, 12, 2)<sup>5</sup>. Eusebio, se refiere entonces a Constantino, quien emula a Moisés en su oposición moral y política a la tiranía politeísta. El núcleo central de este fragmento, des de una interpretación figurativa recae en la idea que «[Dios] nos ha regalado el don de contemplar con nuestros propios ojos milagros incontestables, superiores a los de las fábulas». De esta forma, la supuesta alegoría de Moisés no se corresponde a una fábula, sino a un hecho verifica-

---

<sup>4</sup> «Un antiguo relato sostiene que en otro tiempo, aborrecibles dinastías tiránicas oprimían al pueblo hebreo, y que Dios, mostrándose benévolo con los oprimidos, hizo que el profeta Moisés, un niño a la sazón, fuese educado en el mismo núcleo, en el mismo seno del tiránico palacio, y que participase de la sabiduría que poseían. Una vez que el decurso del tiempo lo llevó a la edad adulta, y la justicia, que es defensora de los que sufren inmerecidamente, tomó venganza de los inicuos, entonces el profeta de Dios salió de la mansión tiránica y se puso al servicio de la voluntad divina, haciéndose hostil de palabra y con los hechos a los tiranos que lo habían educado, y dando palmario reconocimiento a los que de verdad eran sus hermanos y parientes».

<sup>5</sup> «Dios, y que como tal lo es para nosotros, nos ha regalado el don de contemplar con nuestros propios ojos milagros incontestables, superiores a los de las fábulas, y para los que los han visto últimamente, más verídicos que cualquier transmisión oral. Efectivamente, cuando los tiranos de nuestro tiempo se lanzaron a combatir al Dios de todas las cosas, y abatían su Iglesia, Constantino, que no mucho después sería el tiranicida, casi un tierno jovencito sazonado de incipiente barba, vivía en medio de aquéllos en la mansión tiránica justamente como aquel servidor de Dios, mas en modo alguno tomaba parte, a pesar de lo joven que era, en las mismas actitudes que los ateos».

ble. De esta forma, Eusebio entiende que no solo nos encontramos ante dos hechos conectados mediante la figuración, sino también ante la demostración histórica de una constante, que atribuye a la voluntad divina.

El contexto histórico de este fragmento se corresponde al hecho que Constantino se educó bajo la sombra de Diocleciano, augusto senior (284-305) del Imperio durante su juventud. El texto planteado por Eusebio plantea que, al igual que Moisés, Constantino vivió bajo la autoridad de un tirano que persiguió activamente el pueblo de Dios, solo para guiarlo en su madurez (en referencia a su labor en legalizar, permitir y promover públicamente el culto). Lo que viene a argumentar Eusebio es que Constantino, como Moisés en su día, representa un cambio de dinámica en la historia del cristianismo.

La idea de Constantino como nuevo Moisés, es decir la conexión mesiánica de los dos personajes no es una idea nueva. El propio texto no podría ser más explícito, y una publicación de principios del s. XX (Becker 1910: 164) ya detectó que ciertamente, Eusebio debía jugar con la idea de entender al emperador como Mesías. Creemos que la interpretación figurativa desarrollada por Auerbach es la clave para la correcta interpretación de este fragmento: el pasado bíblico y el presente histórico se encuentran en activa conexión: Constantino es el nuevo mesías. Por tanto, este pasaje de la *Vita Constantini* no pretende abordar el relato de Moisés como una alegoría teológica que, azarosamente, nos muestra un paralelismo con la realidad del momento en el que vive Eusebio, sino que relato y hecho, a través de la escatología divina, se interrelacionan como un mismo suceso temporal dotado de simbolismo, sí, pero, también de certeza y veracidad. La rebelión de Moisés contra la tiranía politeísta relatada en el Éxodo prefigura la vida de Constantino.

Vale la pena destacar que la mesiánica no ha sido una interpretación universal: Luce Pietri (2012: 469-471; 2013: 107-111) ha defendido que esta es una lectura errónea por parte de la historiografía y que el verdadero paralelismo en la obra se encuentra entre el emperador y Pablo de Tarso. La tesis de Pietri, ciertamente, no se sostiene, de nuevo, recordemos que Eusebio explícitamente reconoce la comparación.

Esta comparación, tampoco es la única que el autor hace entre el emperador y un personaje del pasado: encontramos referencias similares a Alejandro Magno (Eus. *Vit. Const.* 1, 7), Solón (Eus. *Vit. Const.* 1, 11, 2) o Ciro de Persia (Eus. *Vit. Const.* 1, 7, 1). La comparativa mesiánica es la más larga y la única que aparece de manera recurrente a lo largo de la obra de Eusebio. Nuevamente utilizará esta idea en su explicación de la batalla del Puente

Milvio, donde su enemigo morirá ahogado, tal como lo hiciera el faraón en el relato de Moisés (Nauroy, 2008: 281). Este tema tendrá una importante tradición, puesto que se reproduce en diversos sarcófagos cristianos encontrados en la necrópolis del Vaticano (Pietri: 1987: 83). También Moisés era una figura literaria conocida por el obispo, la trata largamente a lo largo del séptimo libro de la *Praeparatio evangelica*, una influencia ya presente en Orígenes que parece haber heredado Eusebio (Johnson, 2013: 200).

En un discurso del emperador Constantino (*Or. ad sanct.* 17) aparece una clara alusión a Moisés, lo que nos indica la existencia de cierta tradición literaria en la legitimación política nacida de esta figura de Eusebio. También uno de los críticos habituales del emperador Constantino, su sobrino, el también emperador Juliano, centra gran parte de sus ataques en *Contra Galileos* (43a) hacia Moisés. Ningún autor ha especulado en este sentido, pero quizá Juliano parte de una lectura de Eusebio para constituir su crítica. Aunque hemos de reconocer que no se nos presenta una conexión tan nítida como en el anterior caso.

Sin embargo, aquello que hace significativo la comparación con Moisés en la *Vita Constantini* y lo que dota de un valor literario sin precedentes este pasaje, recordemos, es el uso de la figuración por primera vez en la historia en el género biográfico. Eusebio logra identificar en Moisés como una prefiguración bíblica de la labor que Constantino llevaría a cabo en su universo terrenal. Al mismo tiempo, establece un modelo de conducta sobre como ha de comportarse el emperador romano a los ojos de un cristiano: como un mesías que lleve al pueblo de Dios, es decir al resto de los cristianos, hacía una idea de progreso espiritual y material.

Sobre esto encontramos un precedente conceptual en la literatura de la época. Se trata de la obra de Tertuliano de Cartago, un escritor en latín del África romana del siglo III. En referencia a Josué, hijo de Nun, el sucesor de Moisés, en *Adversus Marcionem* (3, 16, 4-5). En este pasaje, Tertuliano establece una prefiguración de Jesús a través de Josué, la cual se da por la coincidencia onomástica de ambos. Ambos nombres; Josué y Jesús; son transliteraciones del mismo nombre que se dan desde dos tradiciones diferentes; hebrea (יהושע) y griega (Ἰησοῦς). Lo que hace significativo este pasaje en nuestra investigación es la conexión con Moisés y el éxodo israelita. Jesús, como Josué después de suceder a Moisés en el poder, condujo al pueblo a través del desierto. Una idea parecida a la que expone Eusebio: Constantino, como Moisés, guía el pueblo hacia un nuevo futuro. Moisés, en el Éxodo, guía

al pueblo judío hacía Canaán y Constantino, en la *Vita Constantini*, guía al pueblo romano hacia el cristianismo.

La diferencia sustancial entre ambas figuraciones es que, mientras la relación figural de Tertuliano funciona dentro de su obra en tanto que elemento teológico, Eusebio utiliza un recurso literario propio de la teología para contribuir a la creación de una narración legitimadora del presente. Eusebio utiliza la figura no como una figura literaria en el ámbito teológico, sino como un mecanismo para entrelazar sentidos en la realidad.

Así, la figura se desplaza de la teología hasta el ámbito de la propaganda política. Mediante la misma, Eusebio pone en pie de igualdad a Moisés y Constantino. El primero prefigura la consecución de los objetivos políticos del segundo. El triunfo del segundo demuestra la conexión histórica y, por ende, la organicidad y veracidad histórica de los hechos expuestos en la Biblia.

Se trata, pues, de una figura tal y como fue definida por Auerbach, en tanto que ambos polos se encuentran igualados. No se produce una lectura en clave de alegoría teológica, sino de historia política factual. Lo esencialmente significativo de la aportación de Eusebio es el uso de la literatura, en este caso de la biografía, para lograr una interrelación entre Estado e Iglesia por primera vez en la Historia. Eusebio demuestra, a través de su figuración Moisés-Constantino, el orden divino que legitima la autoridad del emperador. La institución de la Iglesia consigue, a su vez, el reconocimiento público del emperador.

#### CONCLUSIONES: LAS POSIBILIDADES DE LA FIGURA EN LA LITERATURA ANTIGUA

Como exponíamos en la introducción, por su desconocimiento del griego antiguo, Erich Auerbach no trata ninguna obra escrita en esta lengua en su monografía *Figura*. Y, por ende, obvia cualquier tipo de figura, así como las tradiciones de interpretación de las mismas, escritas por autores griegos. Pese a que *Figura* no fuera concebida como una guía para la comprensión histórica de la literatura de uso generalizado, nuestro análisis de la *Vita Constantini* es un buen estudio de caso para constatar que, efectivamente, una lectura de la producción literaria griega de este periodo a través del concepto de figura de Auerbach ofrece grandes posibilidades. Así, aquí hemos tratado el uso de la figura con una intención claramente legitimadora en la *Vita Constantini* de Eusebio de Cesarea, pero se nos abre un mar de posibilidades infinitas más allá de Eusebio. Un análisis exhaustivo de la tradición literaria griega, más

rica en tópicos narrativos que la correspondiente en latín, sin duda ofrece un sinfín de posibilidades no exploradas que sin duda posibilitarán regularidades científicas tanto en nuestra comprensión de la historia de la literatura como para la comprensión como en la significación de estas figuraciones en su contexto histórico.

De este modo, someter los textos históricos al prisma interpretativo de Auerbach, no solo ofrece una perspectiva nueva en los estudios literarios, sino que inaugura una reflexión más profunda sobre la relación entre política y literatura, y la instrumentalización a la que, desde tiempos antiguos, ha estado sometida. La hermenéutica de los hechos literarios, entendidos no solo como producción estética sino como concreción material, abre un campo de estudio muy interesante respecto a utilización de la figura en diferentes contextos históricos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTOTELES (1894): *Eth(ica) Nic(omachea)*, ed. Bywater, Oxford: Clarendon Press.
- ARISTOTELES (1966): *Poe(tica)*, ed. Kassel, Oxford: Clarendon Press.
- AUERBACH, Erich (1998): *Figura*, trad. Yolanda García, Hernández, Madrid: Trotta.
- AVRELIVS VICTOR (1911): *(Liber de) Caes(aribus)*, ed. Pichlmayr, Leipzig: Bibliotheca Teubneriana.
- BARNES, Timothy (1981): *Constantine and Eusebius*, London: Harvard University Press.
- BARNES, Timothy (1989): «Panegyric, History and Hagiography in Eusebius' Life of Constantine» *The Making of Orthodoxy: Essays in Honour of Henry Chadwick*, ed. Rowan Williams, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 94-123.
- BARNES, Timothy (1994): «The Two Drafts of Eusebius' Life of Constantine», *From Eusebius to Augustine*, Aldershot: Collected Studies, pp. 1-11
- BARRIOS CASARES, Manuel (2020): «Presentación de Erich Auerbach: *Vico y el historicismo estético*», Cuadernos sobre Vico, 34, pp. 23-34.
- BECKER, Erich (1910): «Konstantin der Große, der "neue Moses": die Schlacht am Pons Milvius und die Katastrophe am Schilfmeer», *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 31, 2, pp. 161-171.
- BUCKHARDT, Jacob (1949): *The Age of Constantine the Great*, New York: Pantheon Books.
- CAMERON, Averil (1991): *Christianity and the Rhetoric of Empire, The Development of Christian Discourse*, Berkeley: University of California Press.



- CAMERON, Averil, Stuart HALL (1999): *Life of Constantine*, Oxford: Oxford University Press.
- CARRIKER, Andrew (2003): *The Library of Eusebius of Caesarea*, Leiden: Brill.
- CONSTANTINVS (1902): *Or(atio) ad sanct(or)um coetum*, ed. Heikel, Berlin: Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (*Griechischen Christlichen Schriftsteller*, 7).
- CUESTA ABAD, José Manuel (1998): «Erich Auerbach: una poética de la Historia », Erich Auerbach, *Figura*, Madrid: Trotta, pp. 9-41.
- EVSEBIVS (1955): *Hist(oria) eccl(esiastica)*, VI, ed. Bardy, Paris: Cerf (*Sources Chrétiennes*, 41).
- EVSEBIVS (2013): *Vit(a) Const(antini)*, ed. Winkelmann, Paris: Cerf (*Sources Chrétiennes*, 559).
- EVTROPIVS (2018): (*Breviarium*), ed. Bleckmann, Gross, Leiden: Ferdinand Schöningh.
- GRAFTON, Anthony, Megan WILLIAMS (2006): *Christianity Transformation of the Book, Origen, Eusebius and the Library of Caesarea*, Cambridge MA: Harvard University Press.
- GRAU, Sergi (2014): «Introducció», Diogenes Laertius, *Vides i doctrines dels filòsofs més il·lustres*, Barcelona: Bernat Metge, pp. 9-184.
- GURRUCHAGA, Martín (1994): *Vida de Constantino*, Madrid: Gredos.
- HÄGG, Tomas (2012): *The Art of Ancient Biography in Antiquity*, Oxford: Cambridge University Press.
- HUBEŇAK, Florencio (2011): «La construcción del mito de Constantino a partir de Eusebio de Cesarea», *Polis, Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, 23, pp. 61-88.
- IVLIANUS (1923): *Cont(ra) Gal(ilaeos)*, ed. Wright, Cambridge MA: Harvard University Press (*Loeb Classical Library*, 157).
- JOHNSON, Aaron (2013): «The Ends of Transfiguration», *Eusebius of Caesarea, Tradition and Innovation*, ed. Aaron Johnson, Jeremy Schott, Washington DC: Centre for Hellenic Studies, pp. 200.
- JONES, Arnold, John MARTINDALE, John MORRIS (1971): *The Prosopography of the Later Roman Empire*, vol. I, London: Cambridge University Press.
- LACTANTIUS (1991): *De mort(ibus) pers(ecutorum)*, ed. Moreau, Paris: Cerf (*Sources Chrétiennes*, 39).
- MARROU, Henri (1985): *L'Église de l'Antiquité tardive, 303-604*, Paris: Seuil.
- MOMIGLIANO, Arnaldo (1963): *The Conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century*, Oxford: Oxford University Press.
- MOMIGLIANO, Arnaldo (1993): *The Development of Greek Biography*, Cambridge MA: Harvard University Press.
- NAU, François (1912) : *Martyrologes et menologies orientaux*, Paris: Brepols.
- NAUROY, Gérard (2008) : «Constantin au pont Milvius ou la naissance d'un mythe», *Mémoires de l'Académie nationale de Metz*, Metz, pp. 277-312.

- PIETRI, Charles (1983): «Propagande et théologie impériales d'après les documents de la *Vita Constantini*», *Crise et redressement dans les provinces européennes de l'Empire (milieu du IIIe-milieu du IVe siècle ap. J. C.)*, ed. Edmond Frézouls, Strasbourg: Association pour l'étude de la civilisation romaine, pp. 63-90.
- PIETRI, Luce (2012): «Pour une relecture de la *Vita Constantini* d'Eusèbe de Césarée: Constantin, nouveau Moïse ou nouveau Paul?», *Constantino, ¿El primer emperador cristiano?*, ed. Josep Vilella, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 465-471.
- PIETRI, Luce (2013): *Vie de Constantin*, Paris: Cerf.
- TERTVLLIANVS (1954): *Adv(ersus) Marc(ionem)*, ed. Kroymann, Turnhout: Brepols (*Corpus Christianorum Series Latina*, 1).
- VELASCO-DELGADO, Argimiro (2008): *Historia eclesiástica*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- VIDIELLA, Ignasi (2021): «La poesia profètica en l'Oratio ad coetum sanctorum», *Anuari de filologia. Antiqua et mediaevalia*, 11, 2, pp. 149-158.
- VILELLA, Josep (2012): «Prólogo», *Constantino ¿El primer emperador cristiano?*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 11-17.
- WINKELMANN, Friedhelm (1962): *Vita Constantini*, Berlin: Brandenburgische Akademie der Wissenschaften.

LITERATURA, TEATRO,  
CINEMA E SOCIEDADE



# **(Counter)narratives of Memory and Resilience: Unearthing Identity in the United States and Canada**

CELIA CORES ANTEPAZO<sup>1</sup>

*Departamento de Filología Inglesa, Universidad de Salamanca*

Data de envío 20/05/2025

Data de recepción 07/02/2025

**Resumen:** Este trabajo pretende examinar el papel de cuatro obras de ficción literaria en la creación del discurso relacionado con la memoria histórica y cultural de Estados Unidos y Canadá: *Indian Horse* (2012) de Richard Wagamese, *The Night Watchman* (2020) de Louise Erdrich, *What We All Long For* (2005) de Dionne Brand y *The Nickel Boys* (2019) de Colson Whitehead. Mediante el análisis de cuatro narrativas relacionadas con la (re)construcción de la identidad, este trabajo propone una aproximación comparativa a la construcción de diferentes identidades nacionales en Norteamérica a través del llamado «counter-storytelling» (G. Solórzano y J. Yosso, 2002). El objetivo principal del proyecto es evaluar la representación de la resiliencia (Basseler, 2019; Fraile-Marcos, 2019) y su impacto en la construcción de la memoria en América del Norte centrándose en las voces históricamente marginadas debido a su etnia, género, clase y/o lugar de origen.

**Palabras clave:** memoria, resiliencia, literatura estadounidense, literatura canadiense, identidad

**Abstract:** This work aims at examining the role of four works of literary fiction in the creation of discourse related to the historical and cultural memory of the United States and Canada: *Indian Horse* (2012) by Richard Wagamese, *The Night Watchman* (2020) by Louise Erdrich, *What We All Long For* (2005) by Dionne Brand and *The Nickel Boys* (2019) by Colson Whitehead. By analyzing four narratives related to the (re)construction of identity, this work proposes a comparative approach to the construction of dif-

---

<sup>1</sup> This piece of research has been conducted thanks to the funding of the Ministry of Universities (FPU21/01836). It is framed within the research project Narrating Resilience, Achieving Happiness? Toward a Cultural Narratology (PID2020-113190GB-C22), funded by the Spanish Ministry of Science and Innovation along with its coordinated project The Premise of Happiness: The Function of Feelings in North American Narratives (PID2020-113190GB-C21).

*ferent national identities in North America through so-called “counter-storytelling” (G. Solórzano and J. Yosso, 2002). The main objective of the project is to evaluate the representation of resilience (Basseler, 2019; Fraile-Marcos, 2019) and its impact on construction of memory in North America by focusing on voices historically marginalized due to ethnicity, gender, class, and/or place of origin.*

**Keywords:** *memory, resilience, American literature, Canadian literature, identity*

## 1. INTRODUCTION

Post-truth, adj.: Relating to or denoting circumstances in which objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief.

Oxford English Dictionary

“Post-truth” was the 2016 Word of The Year chosen by Oxford Languages, the world’s leading dictionary publisher. This adjective was selected after a spike of its usage “in the context of the EU referendum in the United Kingdom and the presidential election in the United States” (Oxford Languages, 2016). In 2020, at the peak of the COVID-19 pandemic, “resilience” was amongst the most searched words in the Royal Dictionary of the Spanish Academy (RAE, 2020). In a world replete with crises, truth seems to have lost its value. Resilience, understood as “the capacity of beings —human or nonhuman, individual or collective— to withstand adversity, to endure by being flexible, to adapt to conditions of crisis” (Fraile-Marcos, 2019: 1), is the key to keeping certain cultural legacies alive in the face of abusive power dynamics that tend to erase them from the collective memory. As human beings, we base a large part of our identity on collective memories, since, as Maurice Halbwachs has pointed out, “a remembrance is gained not merely by reconstituting the image of a past event a piece at a time. That reconstruction must start from shared data or conceptions [...] This process occurs only because all have been and still are members of the same group” (1980: 31). Similarly, Jan Assmann has argued that the past “conveys a kind of connective structure or diachronic identity to societies, groups, and individuals, both socially and temporally” and it is memory what “allows us to construe an image or narrative of the past and, by the same process, to develop an image and narrative of ourselves” (2011: 15). In the post-truth era, reclaiming

narratives based on memory and resilience is essential to re-cognize the true past of humanity as well as the role that history plays in the process of re/creating identities after traumatic and discriminatory processes.

As an epistemological tool, literature can potentially bring to light the suppressed memory of marginalized collectives, and question, problematize and subvert hegemonic discourses that distort historical truth. As the French philosopher Pierre Janet stated, “ce qui a créé l’humanité c’est la narration” (1928: 261). Literature is intrinsically related to the production of what Assmann and Czaplicka call “cultural memory”, i.e., a collective concept for all knowledge that directs behavior and experience in the interactive framework of a society and one that obtains through generations in repeated societal practice and initiation (1995: 126). Recent literature has been responsible for unearthing the experience of numerous collectives systematically relegated to the margins which to this day still struggle to be remembered and recognized in numerous aspects. The struggle for the transformation and resurgence of these collectives is perceived through the narratives of resilience, which claim from positions of resistance and hope in social justice the individual and collective memory around traumatic experiences at regional, national and global levels to recover their self-esteem (Fraile-Marcos 2019: 16).

Following a social-ecological definition, resilience entails a subjective and systematic state that allows us to live freely and confidently in a world of potential risks (Lentzos and Rose, 2009: 243; Basseler, 2019). In this regard, storytelling and writing are conceived as forms of cultural agency and as central coping and healing strategies which facilitate individual and collective resilience (Fraile-Marcos and Noguerol, 2019: 158; Basseler, 2019: 9). If the twentieth century represented the era of trauma, as established by Shoshana Felman in her 2002 work *The Juridical Unconscious*, Basseler argues that the numerous conversations around resilience make the twenty-first century the era of post-trauma. In this way, resilience is best understood in analogy with other “post” constructions of critical theory, such as poststructuralism, postcolonialism, and postmemory. Crucial for the analysis of the identities involved in memory is the generation of postmemory (Hirsch, 2008: 2012), which, not having directly lived the traumatic events at the center of these fictions, suffers their aftermath and keeps them alive in their behavior thanks to the transmission of testimony by those who did suffer in first person.

The notion of identity comes as particularly relevant in North American society. Christian and Wyle argue that “for most North Americans,

identity is a complex mix of a feeling of community, a shared cultural, ethnic and social background, and an attachment to a place—a mix that is much more localized than the feeling of being Canadian or American” (1998: ix). This paper seeks precisely to explore this idea in relation to several works of North American contemporary literature while also looking at the role that memory plays as a catalytic force for resilience. I will inquire into the literary techniques used in four narratives of resilience that imagine counter-narratives aimed at the (re)construction of subaltern identities in the texts themselves (Solórzano and Yosso, 2002). Nationalist notions often isolate and circumscribe literary production to the real or imaginary limits established by nation-states, which lead to transnational and transcultural aspects that directly affect the way literature is analyzed and understood to be ignored. It is with the advent of Modernity and thanks to imperialist influence that literature begins to be interpreted as a national product, and as such, it does not tend to be studied following cross-border patterns. Thanks to a postcolonial, intersectional, and transnational comparative perspective, this chapter aims to provide a more comprehensive view of the identities, memories and histories of both the United States and Canada.

The similarities and differences in the construction of identities present in a corpus of literary works will be observed hereafter. In this process, the proposed North American (counter)narratives will unearth the role of memory and the potential and limits of resilience as a tool for social and cultural transformation. At the thematic level, I compare the impact of the resilience of minority identities on the literary representation of the national identity discourses projected outwards by the United States and Canada. Whereas the U.S. has proudly adopted the “melting pot” metaphor—one which embodies the assimilation of all incoming migrants and minority groups into mainstream US culture as signaled by its traditional motto: “et pluribus unum: out of many, one” (Peach, 2005: 3), Canada has distanced itself from its neighbor by taking on Multicultural policies and embracing the metaphor of a mosaic, which suggests the equal recognition and retention of all cultures while they also participate in national life (Taylor, 1992). To this end, I propose a comparative analysis of a series of contemporary primary sources, grouped thematically around the narrative resilience of different ethnic identities: *Indian Horse* (2012) by Richard Wagamese, *The Night Watchman* (2020) by Louise Erdrich, *What We All Long For* (2005) by Dionne Brand and *The Nickel Boys* (2019) by Colson Whitehead.



## **2. INDIAN HORSE AND THE NIGHT WATCHMAN**

*Indian Horse*, by Richard Wagamese, and *The Night Watchman*, by Louise Erdrich, are two novels written by contemporary Indigenous authors. Wagamese (Ontario, 1955 - British Columbia, 2017) was an Ojibwe Wabaseemoong Independent Nations (Ontario, Canada) member, whereas Erdrich (Minnesota, 1954) is an enrolled member of the Ojibwe recognized tribe of the Turtle Mountain Band of Chippewa Indians of North Dakota, USA. Both of their novels, set in the 1950s, have the identity, history, and memory of Ojibwe peoples at their core and relate to some extent to the personal experiences of the authors.

### **2.1. Wagamese, Canada and the Residential School System**

Wagamese centers his writing on the Residential School Era in Canada. The Canadian Indian residential school system was a network of boarding schools managed by Christian churches and supported by the Department of Indian Affairs of the Canadian Government. While European and Christian attempts to assimilate Indigenous peoples in North America through education trace back to the sixteenth century (Government of Canada, 2015: 47), this system operated from the 1870s until the late 1990s. Its primary goal was to assimilate Aboriginal children into settler European Canadian culture by forcibly removing them from their communities and isolating them in substandard living conditions. After the closure of the last residential school in 1996, the Canadian government initiated the Indian Residential School Settlement Agreement in 2007, which is recognized as “the largest class-action settlement in Canadian history” (Prime Minister of Canada, 2015). This agreement included both individual and collective measures to address the legacy of Indian Residential Schools. One significant initiative is the Truth and Reconciliation Commission of Canada, active from 2007 to 2015 and which aimed at increasing awareness of past injustices while also acknowledging harm inflicted, seeking atonement, and promoting behavioral change to foster a respectful relationship between Aboriginal and non-Aboriginal peoples in Canada (Government of Canada, 2015: 6). Wagamese thanks the Commission in the Acknowledgements of *Indian Horse* “for being there for the survivors of Canada’s residential schools” (2012). However, despite issuing ninety-four calls to action, this effort has faced considerable criticism

from scholars, activists, and experts who argue that it has failed to deliver on its initial promises (Cores-Antepazo, 2025a). Although Wagamese was not a residential school victim himself, he was “confronted with the detritus of a residential school experience through the actions of [his] family, the people who were supposed to protect and nurture [him]” (Wagamese, 2018: 00:05:37-00:05:47). This partially caused his struggles with addiction and PTSD, which we learn Saul, Wagamese’s protagonist, also suffers: “These people here want me to tell my story. They say I can’t understand where I’m going if I don’t understand where I’ve been. The answers are within me, according to them. By telling our stories, hardcore drunks like me can set ourselves free from the bottle and the life that took us there” (Wagamese, 2012: 2). Initially, Saul does not believe in storytelling as a source of healing or re-connection with his own culture, but rather as his only means to leave the rehabilitation center where the novel begins as soon as possible.

## **2.2. Erdrich, the United States, and the Termination Era**

*The Night Watchman* pays attention to the so-called Termination Era in The United States by recovering the historical memory regarding House Concurrent Resolution 108, a bill passed by the U.S. congress on August 1, 1953 “to abrogate nation-to-nation treaties, which had been made with American Indian Nations for ‘as long as the grass grows and the rivers flow’” (Erdrich, 2020). This bill was born after decades of attempts by the federal government to eliminate Native American peoples’ ways of existing in the world and dispossess them of their lands. Between the 1940s and 1960s, these efforts increased and shaped what became known as the Termination Era. During this time, the government attempted to break the relationship with the independent Indigenous nations that had been established through historical treaties. Since the founding of the thirteen colonies in the seventeenth century and until 1871, 389 treaties had been signed that negotiated diplomacy between whites and natives due to the great military power that the latter had at the beginning of U.S. history. By the end of the 19th century, the white population far outnumbered the Indigenous population and colonizers intended to continue their westward expansion. The treaty relations between the federal government and the tribes thus became a serious military problem to be solved (Fixico, 1986: x). House Concurrent Resolution 108 sought to terminate federal recognition of these nations, which would imply the end of

federal support for education, health, and law enforcement and thus the dissolution of reservations and the loss of tribal sovereignty. Programs inviting to the urban relocation of Native youth abounded. As the female protagonist in Erdrich novel points out, “many people came back within a year. Some, you never heard from again” (Erdrich, 2020: 14). Indigenous resistance and opposition to the abusive dynamics of the U.S. government are as longstanding as the abuses themselves. Erdrich’s novel is inspired by the letters written by Patrick Gourneau, Erdrich’s grandfather, night watchman at the William Langer Jewel Bearing Plant (North Dakota Government, n.d.), tribal chairman of the Turtle Mountain Band, and the leader behind the coalition that would advocate for his tribe’s rights before members of the U.S. Congress in Washington, D.C. in 1954. Erdrich also weaves a narrative regarding the impact of Termination and Relocation on Indigenous women (Cores-Antepazo, 2025b) and invites the reader to reflect upon the origins of the Missing and Murdered Indigenous Women’s movement in North America.

### **2.3. Indigenous Resilience: Survivance and Resurgence**

Both novels have the act of remembering at their core and embody examples of Indigenous resilience. Saul Indian Horse, Wagamese’s hero, reunites and reconnects with his community –human and non-human, physical and spiritual– after years of isolation, nomadism, trauma-induced amnesia, and alcoholism rooted in the horrors of residential schooling. Likewise, thanks to the collective efforts of Chippewa men and women, the Turtle Mountain tribe, both in real life and in fiction, were able to resist Termination, and Vera Parenteau, the Indigenous woman who goes missing after being sold into sex trafficking, safely returns home to the reservation. I argue that the emphasis of both novels on land, kinship, storytelling, historical memory, culture, and the use of Indigenous processes of thinking, governing, negotiating, learning, behaving, and existing in the world contribute to their categorization as narratives of survivance (Vizenor, 1999; 2008) and resurgence (Simpson, 2011; 2017).

Resilience is therefore reframed to move away from the neoliberal idea of withstanding without transforming the adversities caused by abusive power dynamics to explore ways of anticolonial interrogation and transformation. The process of remembering the past collectively comes as an essential link in the chain in both novels. Being resilient by exercising survivance

therefore implies being actively present, continuing the native story, renouncing “dominance, tragedy, and victimry”, as Ojibwe academic Gerald Vizenor has pointed out (Vizenor, 2008: 11). Miichi Saaugig scholar Leanne Betasamosake Simpson, on her part, argues that being resurgent requires the reclamation of Indigenous tradition and knowledge systems and thus significantly re-invest in their “own ways of being: regenerating [their] political and intellectual traditions; articulating and living [their] legal systems; language learning; ceremonial and spiritual pursuits; creating and using [their] artistic and performance-based traditions” (Simpson, 2017: 17). Wagamese focuses on the fact that Canada’s Truth and Reconciliation Commission underperformed in helping residential school survivors and rather chooses to emphasize the reestablishment of the Indigenous bonds –to culture, language, community, past– that the system severed. Eight years after the release of the Truth and Reconciliation Commission’s Final Report, eighty-one out of the ninety-four calls to action remained unfulfilled (Jewell and Mosby, 2023: 5). Similarly, Erdrich casts light upon the importance of using Indigenous processes in the fight against dispossession. She explores the damage caused by U.S. government’s Termination while also retrieving the memory of the Indigenous peoples who fought against it employing their own ways of negotiating power (Fixico 1986; Miller 2019). By doing this, she also unearths the roots of the current epidemic of missing and murdered Indigenous women and girls by examining how land dispossession unavoidably led to today’s numbers of native women being deceived and sold into sex trafficking (Farley et al., 2011; Deer, 2015). Kinship arises simultaneously as a vital catalyzer for memory and as protection against colonial exploitation.

### **3. *WHAT WE ALL LONG FOR* AND *THE NICKEL BOYS***

Toronto-based, award-winning poet, writer, filmmaker, educator, and activist of Trinidadian origin Dionne Brand (Guayaguayare, 1953) published her novel *What We All Long For* in 2005. This work explores the lives of Tuyen, Oku, Carla, and Jackie, four young second-generation immigrants born in Toronto, “the city from people born elsewhere” (Brand, 2005: 20). On his part, African American author Colson Whitehead (New York, 1969), winner of two Pulitzer Prizes for Fiction, published *The Nickel Boys* in 2019. Based on the real-life juvenile reform educational center Arthur G. Dozier School for Boys in Florida, USA, *The Nickel Boys* tells the story of Elwood Curtis

and Jack Turner, two African American teenagers who suffer the abuses of the Nickel Academy for problematic boys in the 1960s. Both novels portray examples of the resilience needed to carry on after traumatic events in the past while inhabiting the 21<sup>st</sup>-century city as black individuals in the “after-life of slavery”, i.e., a world in which “skewed life chances, limited access to health and education, premature death, incarceration, and impoverishment” abound (Hartman, 2008: 6).

### **3.1. *The Nickel Boys*, the Civil Rights Movement, and the Arthur G. Dozier School**

The novel's chapters oscillate between the 1960s, at the peak of the Civil Rights Movement, and the 2010s, with the rise of the Black Lives Matter movement and the coming forward of many reform school survivors. The story is seemingly narrated from Elwood's point of view. Nonetheless, readers learn at the end of the novel that the real Elwood was killed while escaping racially segregated Nickel, and that it is in fact Turner who has adopted his identity to start anew in the free world. The truth is hidden in plain sight, Adelaide Strickland argues, and the fact that it is not clearly stated allows readers the opportunity to hold onto hope, to believe that Elwood will overcome the hardships of reform (2021: 75). Hence, in the 1960s readers are presented with goody-two-shoes Elwood Curtis, who grows up in Tallahassee, Florida until his unfair arrest, listening to the speeches of Martin Luther King Jr, which inspire his strong and idealistic sense of justice. In the 2010s, readers encounter “Elwood” as a business owner in New York city, who seems to live a life away from Nickel not only physically but also mentally. He remains avoidant of everything-Nickel related, including the ongoing investigations and testimonies about the abuse perpetrated at the Academy.

Through the characters of Elwood and Turner, Whitehead carefully constructs two distinct notions of resilience: one transformative, another adaptive; one loving and hopeful, another hateful and acquiescent; one of refusal, another of acceptance. Nonetheless, as readers progress past the Civil Rights Movement into the Black Lives Matter era, they also learn that resilience stands as a mere adaptive force in and out of Nickel. Although the trauma perpetrated by the academy and the afterlife of slavery haunt Turner (“Elwood”), it is affect (Ahmed, 2014) which eventually helps him to exert a transformative and political action on his reality: when he overcomes his

fear, he creates change out of love by finally sharing Elwood's story. Hope for a better future is out of the equation for Turner as he moves to New York City after Nickel: "It didn't stop when you got out. Bend you all kind of ways until you were unfit for straight life, good and twisted by the time you left. Where did that leave him. How bent was he?" (Whitehead, 2019: 163) Yet resilience, with its stress on withstanding, also implies a neglect or amnesia for the past. In order to endure, one must let the bygones be bygones. But as Bracke questions, "what if all the talk of resilience hinders us from seeing that there is no 'previous state' to go to? And what would it mean to recover from loss and trauma as if they didn't happen?" (Bracke, 2016: 12) In this sense, telling stories might be a way to counteract the mechanisms of forgetfulness needed to truly resist adversity. At the end of the novel, Turner returns to Nickel and subverts the logics of the afterlife of slavery by sharing his and Elwood's testimony to trigger a change, to keep the memory of Nickel's atrocities alive, and to demonstrate that black lives, memories, and stories do indeed matter.

### **3.2. *What We All Long For* and the multicultural Canadian city**

Affect also plays an essential role in Dionne Brand's *What We All Long For*. Through the interconnected narratives of four characters in their twenties that inhabit Toronto in the summer of 2002 as queer individuals, people of color, and children of immigrants, the author moves from the personal to the intimate and thus "marks a shift from a clear-cut politics of resistance to a more difficult ethics of recognizing co-option, complicity, interdependency and complexity" (Efthymia Roupakia, 2015: 33). Tuyen is the Canadian-born queer daughter of Vietnamese refugees who lives in the shadow of her unaccounted-for older brother Quy, left behind accidentally while escaping Vietnam. She has an unrequited crush on Carla. Carla is Tuyen's best friend and the daughter of a Black man and an Italian woman who died by suicide when Carla and her problematic younger brother Jamal were children. Oku is the son of two Jamaican-born immigrants and university drop-out who has a crush on Jackie, a young black woman who owns a vintage clothing store. She pursues relationships with white men exclusively and experiences a sense of disconnection from her parents, who were unable to live up to the great expectations and make-believe ideas they had for themselves as youngsters. This multiperspectivity is completed with Quy's first person narrative,

who, after having been orphaned during the Vietnam war, falls into several criminal schemes, and eventually also ends up in Toronto looking for his family.

Postcoloniality permeates the whole novel as these characters navigate the contemporary globalized, diasporic, cosmopolitan space of Toronto as subalterns. Yet, Gayatri Spivak has pointed out that the subaltern inhabiting a neoliberal world, the New Subaltern, “is no longer cut off from lines of access to the centre” (2012: 326) and thus experiences “a shift in the concept of agency – a shift away from resistance towards resilience” (Bracke, 2016: 2). Tuyen, Carla, Oku, and Jackie endure the uncomfortable emotions caused by the modern diasporic city while carrying the (post)memories (Hirsch, 2008) of their parents’ experiences of migration, but their struggles, as second-generation, are quite different. As David Chariandy has pointed out, they “encounter their ancestors’ legacies of displacement and disenfranchisement not through official histories or even family tales, but through a doubly unwilling circulation of feeling” (2006: 106). Their notion of belonging is profoundly marked by a sense of inhabiting “two countries — their parents’ and their own” (Brand, 2005: 20), an idea which gets portrayed through the access to their affective world. At the same time, this portrayal of emotions serves the reader as a way to understand the characters’ new subalternity and consequently, their process of resilience: the audience feels Oku’s pain as he goes back to university in order not to disappoint his hard-working immigrant parents; we see Carla’s love for her brother and shame towards his abusive father as she attempts to get the young man out of prison once again. Emotions shape the behaviors of these characters as they endure “being sandpapered by the jostling and scraping that a city like this does” (Brand, 2005: 5) while the narration also attends to the duality and hybridity of their identities, memories, and behaviors.

### **3.3. Black Resilience, Diasporic Resilience**

In the literature of the black diaspora in North America, as is the case across subaltern literatures at present, resilience, memory, and identity are intricate concepts that intersect to recover and portray the abilities of individuals to navigate through unbalanced and abusive power dynamics across generations. By progressively revealing the inner lives of their characters to the readers, both novels weave personal and historical memory together to delve

into their processes of resilience. They do so by employing similar narrative structures in which two or more voices are combined to construct a storyline in which both hope and the lack thereof lead the characters to confront their struggles, often rooted in historical injustice. Whereas Whitehead fictionalizes the reality and aftermath of segregated America in the 1960s, Brand narrates the legacy of Canada's multiculturalism policy in the 1970s, which caused a spike in Southeast Asian and Black Caribbean immigration (Uberoi, 2016). Fictions based upon history may serve as heuristic and healing tools after traumatic events given the affective connections generated between the text and the reader (Ahmed, 2014; Neimeyer and Levitt, 2001). Both works turn to affect to explore the continuous search for identity and belonging in worlds still filled with systemic injustice against black and/or diasporic peoples (Philip, 1992).

## CONCLUSIONS

*Indian Horse*, *The Night Watchman*, *What We All Long For*, and *The Nickel Boys* are four contemporary works of North American literature which engage in current conversations surrounding the memory, resilience, and identity of different cultures that have historically inhabited the margins of society in Canada and the United States. In doing so, they mirror the ways of existing in the world of these cultures while exploring the historical origins and, perhaps most importantly, the potential solutions of the systemic problems they continue to face nowadays. Respectively, the Residential School Era, Termination, the Multiculturalism Policy, and the Civil Rights Movement invite reflection upon the still ongoing process of otherization of Indigenous, Black, and diasporic peoples. In this sense, cultural production based on the historical memory of subaltern identities thus provides the notion of resilience with meaning by contextualizing the persistence and resistance of these collectives and offering the possibility of imagining alternative, more hopeful, equitable futures against the backdrop of past injustice. At a time when objective facts lose their relevance in favor of appeals to emotion and personal belief, looking at counter-narratives of memory and resilience is essential to understand the subverting power of literature from the 21<sup>st</sup> century.



## BIBLIOGRAPHY

- AHMED, Sara (2014): *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- ASSMANN, Jan (2011): "Communicative and Cultural Memory" *Cultural Memories. The Geographical Point of View*, ed. Peter Meusburger, Michael Heffernan, and Edgar Wunder, New York City: Springer, pp. 15-27.
- ASSMANN, Jan and John CZAPLICKA (1995): "Collective Memory and Cultural Identity", *New German Critique*, 65, pp. 125-133.
- BASSELER, Michael (2019): "Stories of Dangerous Life in the Post- Trauma Age: Toward a Cultural Narratology of Resilience", *Narrative in Culture*, ed. Astrid Erll and Roy Sommer, Berlin: De Gruyter, pp. 15-36, <https://doi.org/10.1515/9783110654370-002>.
- BRACKE, Sarah (2016): "Is the Subaltern Resilient? Notes on Agency and Neoliberal Subjects", *Cultural Studies*, 30, 5, pp. 839-855.
- BRAND, Dionne (2005): *What We All Long For*, New York: St. Martin's Griffin.
- CHARIANDY, David (2006): "What We All Long For by Dionne Brand", *New Dawn: Journal of Black Canadian Studies*, 1, 1, pp. 103-9.
- CORES-ANTEPAZO, Celia (2025a): "Re-Creation, Re-Membrance, and Resurgence: Richard Wagamese's *Indian Horse*", *Canada and Beyond: A Journal of Canadian Literary and Cultural Studies*, 14, pp. 27-43. <https://doi.org/10.14201/candb.v14i27-43>.
- CORES-ANTEPAZO, Celia (2025b): «"Seguir Siendo un Problema": Emancipación y Resiliencia Femenina en *The Night Watchman* (2020) de Louise Erdrich» *Narrar La Herida: Deudas Con La Memoria En La Narrativa Contemporánea De Mujeres*, ed. Paula Barba Guerrero, Valencia: Publicacions Universitat de València, pp. 37-54.
- EFTHYMIA ROUPAKIA, Lydia (2015): "Art-iculating Affective Citizenship: Dionne Brand's *What We All Long For*", *Atlantis*, 37, 1, pp. 31-50.
- ERDRICH, Louise (2020): *The Night Watchman*. New York: Harper Large Print.
- FARLEY, Melissa, et al. (2011): *Garden of Truth: The Prostitution and Trafficking Of Native Women In Minnesota*, St Paul: Minnesota Indian Women's Sexual Assault Coalition.
- FIXICO, Donald Lee (1986): *Termination and Relocation: Federal Indian Policy, 1945 - 1960*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- FRAILE-MARCOS, Ana María (2019): *Glocal Narratives of Resilience*, New York City: Routledge.
- FRAILE-MARCOS, Ana María, and Francisca NOGUEROL (2019): "Critical Dystopias in Spanish: Memory as an Act of Resilience", *Glocal Narratives of Resilience*, ed. Ana María Fraile-Marcos, New York City: Routledge, pp. 148-162.
- GOVERNMENT OF CANADA, Public Services and Procurement Canada (2015): *Honouring the Truth, Reconciling for the Future: Summary of the Final Report of the Truth and Reconciliation Commission of Canada*, Ottawa:

- Government of Canada Publications, online: <https://publications.gc.ca/site/eng/9.800288/publication.html>. Consultation date: 01/05/2024.
- HALBWACHS, Maurice (1980): *The Collective Memory*, New York City: Harper Colophon Books.
- HARTMAN, Saidiya (2008): *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*, New York City: Farrar, Straus and Giroux.
- HIRSCH, Marianne (2008): “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today*, 29, 1, pp. 103-128.
- HIRSCH, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York City: Columbia University Press.
- JANET, Pierre (1928): *L'évolution De La Mémoire Et De La Notion Du Temps*. Vol. 1. Paris: A. Chahine.
- JEWELL, Eva and Ian MOSBY (2023): *Calls to Action Accountability: A 2023 Status Update on Reconciliation*, Yellowhead Institute.
- LENTZOS, Filippa and Nikolas ROSE (2009): “Governing Insecurity: Contingency Planning, Protection, Resilience”, *Economy and Society*, 38, 2, pp. 230–254.
- MILLER, Douglas K (2019): *Indians on the Move: Native American Mobility And Urbanization In The Twentieth Century*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- NEIMEYER, Robert, and Heidi LEVITT (2001): «Coping and Coherence: A Narrative Perspective on Resilience”, *Coping with Stress: Effective People and Processes*, ed. C.R. Snyder, Oxford: Oxford University Press, pp. 47–67.
- NORTH DAKOTA GOVERNMENT (n.d.): “Leaders – Turtle Mountain”, online: <https://www.ndstudies.gov/curriculum/high-school/turtle-mountain/leaders-turtle-mountain>. Consultation date: 24/04/2024.
- OXFORD LANGUAGES (2016): “Word of the Year 2016”, online: <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/#:~:text=Post%2Dtruth%20is%20an%20%20adjective,to%20emotion%20and%20personal%20belief%E2%80%99>. Consultation date: 19/05/2024.
- PEACH, Ceri (2005): “The Mosaic Versus the Melting Pot: Canada and the USA”, *Scottish Geographical Journal*, 121, 1, pp. 3–27, <https://doi.org/10.1080/00369220518737218>.
- PHILIP, M. NourbeSe (1992): “Why multiculturalism can’t end racism”, *Frontiers: Essays and Writings on Racism and Culture*, Toronto: Mercury Press, pp. 181-186.
- PRIME MINISTER OF CANADA (2015): “Final Report of the Truth and Reconciliation Commission of Canada», *Prime Minister of Canada*, online: <http://www.pm.gc.ca/en/news/backgrounders/2015/12/15/final-report-truth-and-reconciliation-commission-canada>. Consultation date: 30/04/2024.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2020): “Las Palabras Más Buscadas En El Diccionario Durante La Cuarentena”, online: <https://www.rae.es/noticia/las-palabras-mas-buscadas-en-el-diccionario-durante-la-cuarentena>. Consultation date: 19/05/2024.
- RIEGEL, Christian, and Herb WYILE, eds (1998): *A Sense of Place: Re-Evaluating Regionalism in Canadian and American Writing*, vol. 9, Edmonton: University of Alberta.
- SIMPSON, Leanne Betasamosake (2017): *As We Have Always Done: Indigenous Freedom Through Radical Resistance*, University of Minnesota Press.
- SIMPSON, Leanne Betasamosake (2011): *Dancing on Our Turtle’s Back: Stories of Nishnaabeg Re-creation, Resurgence and a New Emergence*, Winnipeg: Arbeiter Ring.
- SOLÓRZANO, Daniel. G., and Tara J. Yosso (2002): “Critical Race Methodology: Counter-Storytelling as an Analytical Framework For Education Research”, *Qualitative inquiry*, 8, 1, pp. 23-44.
- STRICKLAND, Adelaide (2021): “Ghosts of Past, Present, and Future. On Political Purpose and Critical Hope in Colson Whitehead’s *The Nickel Boys*”, *Criterion: A Journal of Literary Criticism*, 14, 1, pp. 69-78.
- TAYLOR, Charles (1992): *Multiculturalism and the Politics of Recognition*, Princeton: Princeton University Press.
- UBEROI, Varun (2016): “Legislating Multiculturalism and Nationhood: The 1988 Canadian Multiculturalism Act”, *Canadian journal of political science/Revue canadienne de science politique*, 49, 2, pp. 267-287
- VIZENOR, Gerald Robert (2008): “Aesthetics of Survivance”, *Survivance: Narratives of native presence*, ed. Gerald Robert Vizenor, Lincoln: University of Nebraska Press, pp 1-24.
- VIZENOR, Gerald Robert (1999): *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- WAGAMESE, Richard (2012): *Indian Horse*. Vancouver: Douglas & McIntyre.
- WAGAMESE, Richard (2018): “Richard Wagamese on His Novel *Indian Horse*”, interview by Shelagh Rogers, *CBC Radio’s The Next Chapter*, online: <https://www.cbc.ca/archives/author-richard-wagamese-on-his-novel-indian-horse-1.4673401>. Consultation date: 23/04/2024.
- WHITEHEAD, Colson (2019): *The Nickel Boys*, London: Fleet.



# A recuperación do feito trágico no teatro contemporáneo: o sublime e a catarse en *4.48 Psychosis*

CARLA VILARIÑO VIAÑO  
*Universidade de Santiago de Compostela*

Data de envío 30/05/2024

Data de aceptación 05/02/2025

**Resumo:** O século xx supuxo un xiro epistemolóxico en Occidente no que se redefiniu a produción de obras de arte a partir dunha estética completamente nova que cuestiona a propia existencia. Este cambio paradigmático, de especial relevancia no ámbito teatral, prodúcese nun mundo derrubado, dando paso a unha realidade renovada cuxos fundamentos se erixen á luz dunha nova sensibilidade. O teatro, que xorde da man do rito, do sacrificio e do trágico, ofrece unha vía poderosa para explorar as profundidades da psique e as súas complexidades mediante a ruptura coa tradición aristotélica. A pesar do postulado por George Steiner en *The Death of Tragedy* (1961), o feito trágico resucita na contemporaneidade baixo a influencia da violencia, entendendo que a catarse se manifesta a través da experiencia sublime mediada pola problematización corpórea. Realizarase unha análise da obra *4.48 Psychosis* (2000), de Sarah Kane na que a mostra do trágico alcanza o seu máximo expoñente coa representación do suicidio en escena.

**Palabras chave:** Sarah Kane; teatro contemporáneo; feito trágico, sublime, catarse.

**Abstract:** The twentieth century witnessed an epistemological shift in the West, which redefined the production of art through an entirely novel aesthetic that interrogates the very nature of existence. This paradigmatic transformation, of particular significance in the realm of theatre, unfolded within a world in disarray, thereby giving rise to a renewed reality whose foundations were constructed in the light of a reimagined sensibility. The theatre, emerging from the crucible of ritual, sacrifice, and tragedy, affords a potent means of exploring the depths of the human psyche and its inherent complexities through a deliberate rupture with the Aristotelian tradition. Notwithstanding George Steiner's postulation in *The Death of Tragedy* (1961), the tragic dimension is reinvigorated in contemporaneity through the agency of violence, with catharsis materialising via a sublime experience mediated by corporeal problematisation. This study undertakes a rigorous analysis of *4.48 Psychosis* (2000) by Sarah Kane, from the closing

*decades of the twentieth century, wherein the manifestation of tragedy attains its zenith through the onstage representation of suicide.*

**Keywords:** Sarah Kane; tragic dimension; catharsis; contemporary theatre.

A caída da Unión Soviética en 1991 marcou o esmorecemento das grandes narrativas ideolóxicas, inaugurando unha era de incerteza na que o neoliberalismo, exacerbado pola herdanza do thatcherismo, impuxo a súa lóxica de desregulación e individualismo extremo. Nesta paisaxe de desilusión e desencanto, unha nova xeración de dramaturgos británicos, privados de referentes e atrapados nun presente brutal, encontrou no teatro un espazo para a confrontación directa coa realidade. Así xorde o *In-Yer-Face Theatre*<sup>1</sup>, un movemento que, a través da violencia explícita e a transgresión estética, buscaba sacudir o espectador, obrigándoo a enfrontarse ás pulsións máis crúas da sociedade contemporánea. No epicentro deste sismo escénico, Sarah Kane eríxese como unha voz radical e imprescindible, reanimando o feito trágico para dar conta da devastación existencial do seu tempo. Kane emerxe así como unha figura transformadora no teatro contemporáneo, reavivando o traxicismo a través dunha serie de obras que confrontan as realidades máis extremas da existencia.

Co debut de *Blasted* (1995), a dramaturga traslada á escena as brutalidades da guerra de Bosnia, conectando o horror bélico cunha violencia cotiá e estrutural que a sociedade prefire ignorar. En *Phaedra's Love* (1996), reinterpreta o mito clásico cun nihilismo descarnado, ofrecendo unha versión posmoderna de Fedra onde o desexo e a autodestrución se confunden. Con *Crave* (1998), a linguaxe fragmentaria e a ausencia de personaxes definidos exploran os límites do amor e da loucura. Mais é en *4.48 Psychosis* (representada postumamente no ano 2000) onde Kane culmina a súa audaz reapropiación do traxicismo, facendo do suicidio a expresión definitiva da pulsión catártica e sublime.

A dramaturga afirmaba meses antes de morrer: «I've only written to escape from hell, and it's never worked, but [...] when you sit there and watch something and think that's the most perfect expression of the hell that I felt

<sup>1</sup> O termo *In-Yer-Face Theatre* foi acuñado por Aleks Sierz no 2001 para describir o teatro británico dos anos 90, caracterizado pola súa violencia explícita e transgresión estética. Ademais de Sarah Kane, inclúe dramaturgos como Anthony Neilson (*Penetrator*, 1993), Jez Butterworth (*Mojo*, 1995), Mark Ravenhill (*Shopping and Fucking*, 1996), Martin McDonagh (*The Beauty Queen of Leenane*, 1996) e Patrick Marber (*Closer*, 1997).

then maybe it was worth it<sup>2</sup>». Esta confesión non só define a súa concepción da escritura como unha tentativa desesperada de supervivencia, senón que anticipa o desenlace trágico da súa vida e da súa obra. O 12 de xaneiro de 1995, con apenas 23 anos, debutou no Royal Court Theatre de Londres, e o 20 de febreiro de 1999, pouco despois de rematar *4.48 Psychosis*, suicidase aforcándose cos cordóns dos seus zapatos nun hospital psiquiátrico. Como sinalou Sue Quinn en *The Guardian* ese mesmo ano, «suicidal writer was free to kill herself<sup>3</sup>». A súa morte contribuíu a construír un mito arredor da súa figura, acentuado pola lectura premonitoria da súa última obra, onde a voz poética declara: «at 4.48/ when desperation visits/ I shall hang myself» (2001: 207). O final de Kane, inscrito no propio texto que o precede, evidencia a dimensión trágica da súa dramaturxia e a súa relación coa catarse.

A noción de catarse percorre a historia da filosofía, da arte e da estética, e no contexto contemporáneo cómpre interrogarnos, a partir de *4.48 Psychosis*, sobre as manifestacións do sufrimento nunha sociedade que, como advertiu Freud, está marcada por un narcisismo primario<sup>4</sup> que dificulta a elaboración da dor. Neste sentido, Giorgio Agamben defende que todo artista está afectado melancolicamente, mentres que Kierkegaard concibe a angustia como a desesperación vivida esteticamente, unha idea que Aristóteles xa formulara ao describir a arte en termos de *atra bilis*, vinculándoa coa melancolía e a loucura (*Ek-stasis*). A obra de Kane, e en particular *4.48 Psychosis*, inscríbese nesta tradición ao converter a dor nun principio estético, facendo do teatro non só un espazo de representación da violencia, senón un lugar onde esta se encarna e se impón ao espectador.

Se en Aristóteles a catarse ten como función a purificación das paixóns mediante a representación do sufrimento, en Kane esta idea é radicalmente reformulada. A súa dramaturxia non busca a expiación nin o alivio, senón a inmersión sen concesións na dor psíquica. Desde o teatro surrealista de Alfred Jarry, pasando polo teatro da crueldade de Antonin Artaud, o xénero enfrontouse ao desafío de representar o irrepresentable, de dar forma ao que resiste toda configuración. *4.48 Psychosis* leva esta tensión ao límite mediante unha linguaxe fragmentaria, unha estrutura non convencional e a ausencia de personaxes definidos. O que se expón en escena non é un relato no sentido

<sup>2</sup> Sarah Kane no Royal Holloway College, Londres, 3 de novembro de 1998.

<sup>3</sup> [en línea: <https://www.theguardian.com/uk/1999/sep/23/2>. Data de consulta: 10/12/2024].

<sup>4</sup> O narcisismo primario, segundo Freud en *Introducción al narcisismo* (1914) fai referencia ao estado inicial no que a libido está dirixida cara a un mesmo antes de investir obxectos externos, o que pode relacionarse coa autodestrución e o illamento na obra de Kane.

tradicional, senón unha experiencia extrema, un espazo onde o espectador se enfronta á angustia e á desesperación desde un estado de vulnerabilidade absoluta. Aquí, a traxedia xa non opera a través da identificación cun heroe trágico, como na tradición aristotélica, senón pola inmersión nun universo de desolación no que a identidade se esfarela.

Apoiada nunha poética do íntimo e na creación de paisaxes mentais surrealistas e posapocalípticas, Kane revela a ferida aberta do trauma, convertendo a escena nun espazo de agonía e de exposición radical da dor. A súa exploración da destrución do suxeito e da súa relación coa violencia extrema reconfigura as coordenadas estéticas tradicionais, cuestionando a asociación entre arte e beleza e propoñendo, no seu lugar, unha experiencia de sufrimento que se inscribe na lóxica do sublime. A catarse en *4.48 Psychosis* non supón unha liberación, senón unha inmersión na escuridade da mente, unha viaxe ao horror psíquico que desafia os límites da representación e do propio espectador. O teatro de Kane leva ao extremo a capacidade da arte para confrontarnos coa nosa propia finitude, convertendo a escena nun espazo de exposición radical da precariedade da existencia.

Neste sentido, a catarse e o sublime están interrelacionados, pois Kant define o sublime como unha experiencia estética que combina a contemplación do trágico co pracer que xorde do sufrimento. Como el mesmo afirma, «el objeto es recibido como sublime, [...] un placer que solo es posible mediante un dolor» (2013: 194-195). Esta relación entre pracer e dor é esencial para comprender o sublime terrorífico, que Kant describe como unha experiencia que xera temor e estremecemento, pero tamén unha atracción irrenunciable cara ao abismo. O sublime, deste xeito, non só está ligado ao trágico, senón que se converte no xerme do feito teatral, configurándose como unha experiencia estética que desafia as categorías da razón e da harmonía. En *4.48 Psychosis*, Sarah Kane transgrede as ideas de proporción e perfección, explorando o ambiguo, o macabro e o tenebroso. A súa obra rexeita a harmonía clásica e mergúllase no caos e na fragmentación, reflectindo a desintegración do suxeito na contemporaneidade e a imposibilidade de atopar un sentido no sufrimento. A través desta peza, Kane investiga a ferida aberta do trauma e a súa relación coa dor extrema, reconfigurando as coordenadas estéticas tradicionais e cuestionando a asociación entre arte e beleza. En lugar de buscar a beleza ideal, Kane ofrece unha experiencia do sufrimento que se inscribe na lóxica do sublime, permitindo que a dor e a angustia se convertan en partes integrais da experiencia estética.



A pulsión suicida que atravesará a súa dramaturxia non é só unha temática recorrente, senón unha manifestación da súa concepción do sublime. A beleza ameazadora pero irresistible do sublime xorde precisamente cando escapa ao racional, cando o horror se impón cunha intensidade tal que provoca ao mesmo tempo terror e fascinación. O teatro de Kane funciona como un espazo onde o espectador, dentro da seguridade da ficción, contempla o trágico-terrorífico sen que a súa integridade corra perigo. A violencia representada en escena convértese así nunha forma de exorcismo colectivo, nun mecanismo de exposición da ferida que nos obriga a confrontar o horror. Como sinala Nevitt, esta experiencia teatral opera directamente sobre o corpo do espectador, penetrando «right into the viscera, before it gets into the brain» (2013: 14).

A experiencia catártica na contemporaneidade teatral alcanza a súa máxima intensidade a través da representación da ferida, que non se limita a exhibir a violencia, senón que a transforma nun acto poético de resistencia. Como afirma Angélica Liddell, «en el teatro hay que rajarse el vientre del mundo para que supuren los cadáveres [...] ¡La representación de la muerte es una rebelión contra la muerte! ¡Es un acto de resistencia frente a la muerte!» (2015: 109). A dramaturxia de Kane, nesta liña, non só expón a dor, senón que a habita, convertendo a escena nun espazo onde o horror se revela en toda a súa intensidade. Aquí, a representación da destrución non é unha procura de redención, senón unha inmersión no abismo da existencia, unha mirada directa ao baleiro que nos devolve, amplificada, a nosa propia finitude.

Deste xeito, 4.48 *Psychosis* convértese nunha exploración radical da dor e da desesperación que desafía os límites do teatro e da propia representación. O sublime en Kane non só xorde da representación da violencia e do sufrimento, senón tamén da disolución das formas teatrais tradicionais, da fragmentación da linguaxe e da negación de calquera estrutura narrativa convencional. Así, a dramaturga crea unha experiencia teatral extrema, na que a beleza non reside na harmonía nin na orde, senón na exposición crúa e descarnada da dor psíquica. O teatro de Kane leva ao extremo a capacidade da arte para confrontarnos coa nosa propia finitude, convertendo a escena nun espazo de exposición radical da precariedade da existencia, onde o sublime se manifesta non como redención, senón como afundimento absoluto na desesperación.

Tendo en conta a experiencia sublime como unha forza imparable sobre o corpo escénico, a violencia e a pulsión suicida no escenario alcanzan un

súmmum que revela a súa inevitabilidade trágica e por ende, catártica. Esta realidade mostra unha violencia fundacional ligada á experiencia trágica e ao feito teatral, constituíndose como algo oculto e atraínte, non apto para o público xeral. A morte autoinflinxida no escenario é crucial, xa que é o único lugar no cal «el suicida [es] testigo del drama de muerte» (Álvarez, 2008: 174). Considerando o escenario como un espazo limítrofe entre a realidade e o real, a vida convértese en ficción e o suicidio nun acto poético, de aí que autores como o aclamado Percy B. Shelley postulen que o acto suicida se encontra «más allá del pensamiento humano, en lo inaparente» (en Álvarez, 2008: 167).

Desta maneira, a reconfiguración da solemnidade trágica no teatro de fin de século no que se adscribe Sarah Kane, mostra a disolución definitiva do suxeito. A significación do suicidio como feito social é unha cuestión aínda non resolta, un tema axial que atravesa por completo todos os estratos da sociedade, como ben expón Louis Reybaud en *Jerôme Paturot, à la recherche d'une position social* (1842), cando declara que, paradoxicamente, é o suicidio o que fai que o individuo se estableza como tal. Debido a isto, foi sempre un tema predilecto nas artes, especialmente no teatro desde a constitución da traxedia, ao presentar este un especial poder dramático en escena.

Theater, this literary genre known for holding a mirror up to nature, has always been aware of suicide as both a personal and political choice and as a powerful dramatic tool. Indeed, suicide has been integral to theater from its early days. [...] It have taught us that self-sought death can be preferable to a life of grief or shame. (Ros, 2021: 34).

Neste sentido, a obra de Sarah Kane constitúe un espazo privilexiado para explorar a intersección entre o suicidio e a experiencia catártica-sublime. Durkheim, na súa análise do suicidio como construción social, describe unha «forza colectiva» que impulsa os individuos cara á autodestrución, evidenciando a relación entre o suicidio e a realidade exterior que, a súa vez, modela o estado emocional do suxeito: «There is [...] a collective force of a definite amount of energy, impelling men to self-destruction [...] the supplement and prolongation of a social condition» (Durkheim, 2005: 263). Este estado de ánimo está ligado ao sentimento de soidade, o que suxire que a elección do suicidio pode ser vista como un escape da desesperación e da incomunicación: «at a given moment, the subject decides to kill himself. The suicide, then, deliberately chooses death [...] as an escape from hopeless solitude» (Simón en Ros, 2021: 156).

A medida que o ideario cristián se dilúe na sociedade contemporánea, a percepción do suicidio transforma en algo máis complexo e escuro. Como suxire Álvarez:

si Dios no existe también cambia la forma de la muerte. Deja de ser una presencia humana y aun sobrehumana: macabra, semidivina o seductora. [...] Es un arte del suicidio cumplido en la misma medida en que el arte extremista lo es del intento (2008: 206).

Esta «arte extremista del intento» mostra como a morte de Deus fai posible que o suicidio se lexitime e deixe de verse como un acto pecaminoso: «lo único que hizo el hombre fue inventar a Dios para vivir sin matarse» (Camus en Álvarez, 2008: 179) e pase a ser propiedade artística. A negación de Deus vai inevitablemente ligada, deste xeito, á experiencia de morte en Kane: «no reason for there to be a God just because it would be better if there was/ [...] I've seen dead people. They're dead. They're not somewhere else, they're dead» (2001: 55). Esta visión permite que o suicidio se entenda como un proceso que libera ao suxeito da opresión da vida, ofrecendo un espazo para a catarse.

Kane utiliza o suicidio como medio para explorar a brutalidade da vida e, ao mesmo tempo, como vehículo para a experiencia sublime. Ao confrontar o público co sufrimento extremo e a vulnerabilidade dos seus personaxes, logra un efecto catártico producido pola purificación emocional a través dunha conexión visceral co que observa, que experimenta tanto o terror como beleza. Isto posibilita que a experiencia estética transcenda as limitacións da razón e da harmonía, invitando á reflexión sobre o sentido da existencia.

George Steiner en *The Death of Tragedy* (1961) definía o teatro como «milagro e autodestrución controlada», e esta visión é especialmente pertinente en Kane, onde o suxeito escénico se converte nun «outro» (2011: 120) que representa as partes ocultas da psique, proporcionando un espazo para a exploración das sombras que afectan á condición humana. Este reencontro co feito trágico desafia as afirmacións de Steiner cando proclama a fin da traxedia na modernidade. Kane, ao contrario, resuscita o xerme trágico ao mostrar que, lonxe de estar morto, este se reinventa a través da exploración da violencia e do sufrimento. Esta dualidade entre o sublime e o trágico permite que o suicidio se entenda como un acto poético que, en lugar de ser visto como un final, convertese nunha experiencia que invita á reflexión e á comprensión. Así, a obra de Sarah Kane non só aborda o suicidio como un tema central, senón que reconfigura a relación entre a traxedia, a catarse e o sublime. A súa representación do sufrimento e da morte, tratada con tal

intensidade, non só invita á reflexión sobre a vulnerabilidade humana, senón que establece un diálogo profundo sobre as fronteiras entre a vida e a arte, desafiando ao público a enfrontar as súas propias emocións e medos.

A importancia do suicidio na obra de Kane reflicte non só a súa relevancia no contexto teatral, senón tamén o papel da morte autoinflinxida como unha pulsión existencial. Dostoievski argumenta que «el suicidio se vuelve una necesidad total e inevitable para cualquiera que, por su desarrollo mental, se haya elevado siquiera ligeramente por encima del rebaño» (en Álvarez, 2008: 182), e Wittgenstein engade que «cuando uno lo investiga es como si investigase el vapor de mercurio para comprender la naturaleza de los vapores» (en Álvarez, 2008: 182). É aquí onde a barreira entre a realidade do escenario, a realidade do mundo exterior e o *real* se difuminan: «That's a metaphor, not reality/ [...] the defining feature of a metaphor is that it's real» (Kane, 2001: 211), cunha protagonista que desexa a morte e cuxa identidade se desdobra noutras, non quedando claro se o suicidio ocorre ou non: «watch me/ watch me vanish» (2001: 244).

Deste xeito, enténdese mellor e clarifícase o tratamento do suicidio como pulsión catártica na obra de Sarah Kane non só desde un punto de vista estético, senón epistemolóxico, social e mesmo metafísico cunha dramaturga que a través da negación da propia existencia chegan ao sublime xa que «cuando el arte se vuelve contra sí mismo, destructivo y contraproducente, el suicidio viene a darse por sentado» (Álvarez, 2008: 186). A representación da angustia existencial materializada na morte é necesaria porque, como postulaba Artaud, «para llegar al estado de suicidio, necesito el retorno de mi yo, necesito el libre juego de todas las articulaciones de mi ser». O suicidio, polo tanto, tendo en conta a estética de Kane e, seguindo a Álvarez, demostra deste xeito que toda artista se crea e recrea «rescatando su verso del filo de algún abismo privado» (2008: 211).

A obra de Sarah Kane, particularmente en *4.48 Psychosis*, actúa como un poderoso vehículo para a recuperación do feito trágico no teatro contemporáneo, reconfigurando a súa representación ao vincular de forma intrínseca a catarse co sublime. O suicidio, presentado cunha intensidade crúa e visceral, transcende a mera dramatización do sufrimento humano e convértese nun acto que propicia unha experiencia estética de extraordinaria profundidade. A importancia capital da obra de Kane reside na súa capacidade para articular a angustia existencial e a crise de identidade como elementos fundamentais da condición humana. A representación do suicidio non se limita a expor o horror da existencia; porén, invita ao espectador a explorar

as profundidades da súa propia psique, a confrontar a dor e a desolación, e, a través deste proceso, alcanzar un estado de renovación. Como argumenta Álvarez, esta experiencia sublime, que xera un sentido de asombro e terror, permite que a catarse se manifeste plenamente, actuando como un vehículo de liberación emocional e espiritual.

A intensidade emocional que permeia a súa obra non é simplemente un reflexo do caos interno, senón un medio para a transcendencia, onde a morte e a vida se entrelazan de maneira inextricable. A través da catarse, os espectadores son empuxados a confrontar a súa propia vulnerabilidade e a buscar, na dor e no sufrimento, un sentido de vitalidade renovada. Así, *4.48 Psychosis*, non só representa a vida e a morte, senón que transforma estas experiencias en arte significativa que resoa profundamente na intimidade de cada espectador. Ao articular a relación catártico-sublime, Kane non só recupera o feito trágico, senón que o redefine para as novas xeracións, demostrando que a súa esencia continúa viva e é necesaria na exploración das complexidades da condición humana. Este reencontro co trágico non só enriquece a narrativa teatral, senón que tamén ofrece un espazo de reflexión e sanación para o público contemporáneo.

Di neste sentido David Greig, o maior estudoso da obra de Kane, que as súas obras mostran «the sheer impossibility of survival in either of these emotional conditions, total self-abnegation or total self-preservation» (Greig en Kane, 2001: xi). A dramaturga remodelou a forma de presentar a violencia a través do trágico, segundo Greig, mostrando que «the world of stage is dark and extreme» (2001: x). Kane modela a maneira de representar a dor e a angustia culminando en *4.48 Psychosis* coa morte, tanto dentro como fóra do escenario, mostrando «the struggle of the self to remain intact [...], the theatre of psychosis: the mind itself» (Greig en Kane, 2001: xvi) cunha obra sobre a enfermidade mental, a autolesión, o illamento, a soidade e o amor máis extremo.

*4.48 Psychosis*, polo tanto, mergúllanos no escuro mundo interior da protagonista, explorando os seus pensamentos e emocións máis téticas a través da representación da loita interna e os conflitos emocionais no estado máis vulnerable do individuo. Móstranos o abismo da psicose, confrontando preguntas filosóficas fundamentais sobre o sentido da existencia e a natureza da realidade. A obra expónnos a cuestión dicotómica do suicidio como unha forma de escape ou como unha procura de liberación do sufrimento insoportable, enfrontándonos á incomodidade de contemplar os límites da mente humana

e a fragilidade da existencia. Presentase a loita interna dunha muller que cruza o limiar da desesperación e camiña cara ao fin: a inexistencia.

Esta condición mental móstrase ademais coa estrutura da obra, ordenada nunha serie de escenas e monólogos, con frases inconexas e fragmentadas nun texto carente de diálogo, coa introdución de receitas médicas e números aleatorios; carente de linealidade e practicamente de didascalias excepto por «(A very long silence)/ (A long silence)/ (Silence)» (2001: 205) e «(Looks)» (2001: 217). Ademais, *4.48 Psychosis* presenta unha forte hibridación co xénero poético, o que fixo da posta en escena un reto, provocando representacións moi diversas, o que Greig denominou «liquid poetic voice» (2001: vx). A obra crea unha sensación de profundo descrédito, pero a diferenza das primeiras obras da autora, non reflicte unha violencia extrema, senón a soidade, a dor e a tristeza ata o punto da inmolación.

Presáxiase a morte da autora en relación co que esta expoñía cando declaraba: «whatever it is that I began in Crave it's going a step further, where it goes after that, I'm not quite sure». *4.48 Psychosis* é, deste xeito a conxunción definitiva das unidades dicotómicas presentes na obra de Kane: forma/contido, depresión/psicose, vida/morte e a materialización dun dos mellores monólogos da historia do teatro contemporáneo que relaciona o amor coa morte: «and somehow somehow somehow communicate some of the/ overwhelming undying overpowering unconditional all-encompassing heart-enriching mind-expanding on-going never-ending love I have for you» (Kane, 2001: 170). Isto móstrase en *4.48 Psychosis* cando a voz dramática declara: «catch the smell of you and I cannot go on I cannot fucking go in without expressing this terrible so fucking awful physical aching fucking longing I have for you. And I cannot believe that I can feel this for you and feel nothing. Do you feel nothing?» (2001: 214).

*4.48 Psychosis* é unha obra desafiante e perturbadora, que rompe coas convencións teatrais tradicionais e que mostra a necesidade de «freight the plays with our own presence, our own fears of the self-destructive act and our own impulses towards it» (Greig en Kane, 2001: xviii). Aborda o suicidio e a enfermidade mental de maneira directa e sen censura, o que a converte nun retrato descarnado da loita interna e o sufrimento psicolóxico. A reflexión sobre a morte dáse así desde unha perspectiva filosófica profunda, convidando a reflexionar sobre a natureza da vida, o sufrimento humano e a desesperación extrema, xa que para Kane o suicidio é «a cry for help». Xa ao comezo da obra, a voz poética afirma que «a consolidated consciousness resides in

a darkened banqueting hall near the ceiling of a mind». A conciencia é así iluminada, o que provoca a experiencia sublime no espectador a través do contacto coa morte e o suicidio.

A linguaxe é, ademais, o espello non só do personaxe dramático, senón da condición mental de Kane e do paradoxo vida-morte que enmarca toda a obra: «how do I start? / How do I stop?» (2001: 226); «I do not want to die/ I do not want to live» (2001: 2007). Kane transicióna así de «I have become so depressed by the fact of my mortality that I have decided to commit suicide» (2001: 207) a un «I do not want to die» (2001: 216). Esta contradición non é tal, xa que mostra que o suicidio non se debe extrapolar á realidade extraescénica e extraliteraria, senón que debe verse como símbolo: «there is an objective reality in which my body and mind are one. But I am not here and never have being» (2001: 209). David Greig tamén situou esta realidade paradoxal cando exhibiu que «the moment of clarity in the psychotic mind is, to those outside it, the moment when delusion is its strongest» (2001: xvi).

Ademais a transgresión do corpóreo prodúcese a través da imposibilidade de comunicar o incommunicable, polo que a voz poética declara: «my body decompensates/ my body flies apart» (2001: 238). Este efecto, ademais, intensifícase coa falta de *dramatis personae*, presentándose os pensamentos da protagonista fragmentados en tres personalidades: «Victim. Perpetrator. Bystander» (2001: 231). Esta multiplicidade de voces non só mostra a problematización do corpo en canto necesidade de mo(n)strarse, senón que multiplica a dor e posibilita o acto suicida: «it serve[s] as an honest and compassionate anatomy of the human experience of pain» (Greig en Kane, 2001: xvii), mostrando esta extrema fragmentación mental e corporal en relación co amor desenfreado a supresión do suxeito, o que liga coa idea wagneriana de *Liebestod*<sup>5</sup>. A psicose é o que fai que o eu, cuxa manifestación material é o corpo, sexa fluído e ilimitado, pero teña dificultades para permanecer.

Kane explora as diferentes facetas da psicose e a experiencia subxectiva do sufrimento mental, cuestionando a propia realidade, enfrontándose aos aspectos máis escuros da condición humana, convidándonos a cuestionar as nosas propias crenzas e actitudes cara ao suicidio e obrigándonos a examinar a responsabilidade social na súa prevención e da saúde mental a través dun

---

<sup>5</sup> A idea wagneriana de *Liebestod* refírese a un concepto central na obra de Richard Wagner, especialmente na súa ópera *Tristán e Isolda* (1859). O termo *Liebestod*, que se traduce como «amor e morte», encapsula a idea de que a culminación do amor e o desexo se atopa na morte, ofrecendo unha perspectiva sumamente trágica sobre a experiencia humana.

testemuño da súa propia loita coa depresión e a desesperación. Esta obra expónnos a pregunta de se a arte pode ser unha forma de expresión e catarse para aqueles que enfrontan a escuridade da vida. 4.48 *Psychosis* é unha obra sobre o suicidio, pero non unha nota de suicidio, senón mais ben unha contemplación da vida e a morte composta polos pensamentos inconexos dunha muller internada nunha institución mental que sofre unha grave depresión e que, como a propia Kane, non pode facer fronte á carga da existencia, considerándose a si mesma «a fragmented puppet/ [a] grotesque fool» (2001: 229), sendo a súa demencia o que resultou no seu inminente suicidio: «despair propels me to suicide» (2001: 239).

Para Kane «every act is a symbol» (2001: 206), polo que o teatro sería a ferramenta que busca a eternidade e loita contra a morte «in the hope that someone in a dark room somewhere will show me an image that burns itself into my mind, leaving a mark more permanent than the moment itself» Desta maneira, o teatro problematiza a propia existencia do suxeito o que se mostra co peche da obra: «It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind» (2001: 245). Isto liga ademais co postulado por outros personaxes tráxicos consagrados, como o Ricardo de Shakespeare quen, nesta liña asegurada: «I'll join with black despair against my soul, / and to myself become an enemy»<sup>6</sup> ou mesmo o controvertido Emil Cioran, quen en «Encuentros con el suicidio» dentro de *El aciago demiurgo* reflexionaba sobre o suicidio, chegando así a unha conclusión última:

No se mata uno más que si, por algunos lados, se ha estado siempre fuera de todo. Se trata de una inapropiación original de la que no se puede no ser consciente. Quien está llamado a matarse, no pertenece más que por accidente a este mundo; no depende, en el fondo, de ningún mundo (2000: 21).

Demóstrase así como a dramaturxia de Kane, tecida de luminosidade e ferida, recupera o feito trágico ao esgazalo e reconstruílo nun escenario onde o sublime e a catarse se aúnan na vertixe da desesperación. 4.48 *Psychosis* é a derradeira batalla contra o esquecemento, unha loita onde a linguaxe se fragmenta como un corpo esgotado e a identidade se esvaece no abismo da mente, sendo a (auto)destrución a última revelación estética. Kane non busca redención nin alivio, senón a exposición radical do insoportable: a evidencia de que a dor pode ser absoluta e que a arte pode acoller esa verdade sen alivio. Se a traxedia clásica ofrecía unha estrutura para comprender o sufrimento, Kane

<sup>6</sup> Acto II, Escena II en William Shakespeare (1992). *Richard III*. Cambridge: Cambridge University Press.



lévaa ao límite e, ao facelo, eleva o suicidio ao territorio do irrepresentable, onde só a escena pode dar conta da súa magnitude. O seu teatro non se pecha en conclusións, senón que deixa abertas as fendas por onde o espectador debe caer, convertendo o escenario nun espello cruel onde a humanidade se enfronta a si mesma.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVAREZ, Al (2008): *El dios salvaje: Ensayo sobre el suicidio*, trad. Marcelo Cohen, Santiago de Chile: Editorial Hueders.
- ARTAUD, Antonin (1978): *El teatro y su doble*, trad. Enrique Alonso e Francisco Abelenda, Barcelona: Edhasa.
- CIORAN, Emil (2000): *El aciago demiurgo*, Madrid: Taurus.
- DERRIDA, Jacques (1995): *The Gift of Death*, trad. David Wills, Chicago: University of Chicago Press.
- DURKHEIM, Émile (2005): *Suicide. A study in sociology*, trad. John A. Spaulding e George Simpson, Londres e Nova York: Routledge Classics.
- KANE, Sarah (2001): *Complete Plays*, ed. David Greig, Londres: Bloomsbury Academic.
- KANT, Immanuel (2013): *Crítica del juicio*, Barcelona: Espasa Libros.
- LIDDELL, Angélica. (2015): *Via Lucis*, Madrid: Continta Me Tienes.
- MOSCOSO, Javier (2011): *Historia cultural del dolor*, Madrid: Taurus.
- NEVITT, Lucy (2013): *Theatre and violence*, Londres: Palgrave MacMillan.
- RANC, Gaëlle (2002): «The notion of cruelty in the work of Sarah Kane» [en liña: <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-gr3.html>. Data de consulta: 15/02/2024].
- RAVENHILL, Marc (2005): «'Suicide Art? She's Better than That'» *The Guardian*. [en liña: <http://www.theguardian.com/stage/2005/oct/12/theatre>. Data de consulta: 07/02/2024].
- REYBAUD, Louis (2012): *Gerónimo Paturot, en busca de una posición social*, trad. José Aguirre, Madrid: Nabu Press.
- ROS, Josefa (2021): *Suicide in Modern Literature. Social causes, Existential Reasons and Prevention Strategies*, Madrid: Springer.
- SAUNDERS, Graham (2016): *'Love me or kill me': Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester: Manchester University Press.
- SIERZ, Alex (2001): *In-yer-face Theatre: British Drama Today*, Londres: Faber and Faber.
- STEINER, George (2011): *La muerte de la tragedia*, Madrid: Siruela.
- TORTOSA, Belén (2021): *Experiencias de lo real: La trayectoria teatral de la Societas Romeo Castellucci, Claudia Castellucci y Chiara Guidi*, Bilbao: Artezblai.

TRÍAS, Eugenio (2020): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Editorial Ariel.

URBAN, Ken (2001): «An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane», *A Journal of Performance and Art*, 23, 3, pp. 36–46. [en liña: <https://doi.org/10.2307/3246332>. Data de consulta: 30/02/2024].

WARR, Tracey (2006): *El cuerpo del artista*, Hong Kong: Phaidon.

WASSERMAN, Danuta (2021): *Oxford Textbook of Suicidology and Suicide Prevention*, Glasgow: Oxford University Press.

# La adaptación de lo «real» en *Blonde*. De la estética del [cine] documental al *biopic*

DAVID LEA  
*Universidade de Santiago de Compostela*

Data de envío 31/05/2024

Data de aceptación 05/02/2025

**Resumen:** Desde las primeras filmaciones precinematográficas de los hermanos Lumière a finales del siglo XIX, donde el cine documental ya surgía como género primitivo e involuntario por la estética de la cámara como elemento fijo de registro de lo «real», este evolucionó a lo largo del siglo XX a partir de la obra de Robert J. Flaherty del año 1922 *Nanook of the North* (Torre-Espinosa, 2019). Este tipo de creación fílmica está tan asentada hoy, que llegó a ser readaptada de forma paródica en el fenómeno serial *Black Mirror* («Loch Henry» 6x02). Sin embargo, partiendo de las consideraciones posliterarias de Leitch (2004, 2007), el *biopic* también posee una gran presencia en el medio actualmente, proponiendo una adaptación de lo «real» abiertamente dramatizada en contraste con el género documental (Custen, 1992). Desde el análisis del filme *Blonde* (Dominik, 2022), siguiendo la tipología de la biografía fílmica de Pérez-Bowie (2015), el objetivo es mostrar cómo la obra funciona en tres niveles simultáneos: como película biográfica del personaje público de Marilyn Monroe, como relato ficticio de Norma Jean dramatizado cinematográficamente y como adaptación de la novela de ficción homónima escrita por Joyce Carol Oates (2000).

**Palabras clave:** adaptación, *biopic*, *Blonde*, cine, documental.

**Abstract:** From the first pre-cinematographic recordings of the Lumière brothers at the end of the 19th century, where documentary cinema already emerged as a primitive and involuntary genre due to the aesthetics of the camera as a fixed recording element of the «real», this evolved throughout the twentieth century from the work of Robert J. Flaherty in 1922: *Nanook of the North* (Torre-Espinosa, 2019). This type of film creation is so well established today that it came to be adapted in a parodic way in the serial phenomenon *Black Mirror* («Loch Henry» 6x02). However, starting from the post-literary considerations of Leitch (2004, 2007), *biopic* also has a great presence in the medium today, proposing an adaptation of the «real» openly dramatized in

contrast to the documentary genre (Custen, 1992). From the analysis of the film *Blonde* (Dominik, 2022), following the typology of the biography of Pérez-Bowie (2015), the aim of this article is to show how the movie works on three simultaneous levels: as a biographical film of the public character of Marilyn Monroe, as a fictional story by Norma Jean dramatized cinematographically and as an adaptation of the fictional novel of the same name written by Joyce Carol Oates (2000).

**Keywords:** adaptation, biopic, *Blonde*, cinema, documentary.

## INTRODUCCIÓN

La historia del cine toma como punto de partida la última década del siglo XIX, con los primeros experimentos de los hermanos Lumière y su técnica de la foto dinámica. Esto constituye una primera etapa experimental del medio consistiendo fundamentalmente en un cierto tipo de cine documental cuya cámara en posición fija filmaba lo que ocurría inmediatamente delante de ella. Así pues, y con la ayuda del cinematógrafo, los hermanos proyectaron en el año 1895 *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, considerada la primera película de la historia del cine. Otra de las primeras producciones de aquel año, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, causó un gran impacto y conmoción en la audiencia de la época (se proyectó públicamente por primera vez en el año 1896) debido a la escena en la que el tren llega a la estación, ya que la gente creyó que el tren iba a terminar realmente saliendo de la pantalla. En ese mismo año se filma también *L'Arroseur arrosé*, considerado como el primer *gag* de la historia del cine, o primera ficción con tintes cómicos. Un año más tarde se proyecta *Démolition d'un mur* (1896), donde se emplean por primera vez los efectos del trucaje<sup>1</sup> de forma involuntaria al rebobinar inconscientemente la cinta y conmocionar a la audiencia con el efecto de reconstrucción del muro.

A esta primera etapa experimental la sustituyó pronto en la misma época (1896-1910) una segunda conocida como cine primitivo o modo de representación primitivo (MRP), que consistía en la filmación mediante una cámara fija y estática de ficciones de corte mágico y fantástico, con una estética muy próxima al teatro. Este modo de representación era utilizado, sobre todo, y específicamente en el caso del cine francés, por George Méliès, cuya película más célebre es *Le Voyage dans la Lune* (1902); y que de modo paradójico se

<sup>1</sup> Efecto especial resultante en el filme de la aplicación del conjunto de técnicas de carácter visual (óptico o fotográfico), mecánico, sonoro, aspectual o digital.

puede considerar como el primer caso de adaptación de la literatura al medio cinematográfico, pues esta pequeña obra estaba inspirada en los relatos de Julio Verne. Ya más adelante este MRP fue sustituido por el modo de representación institucional (MRI)<sup>2</sup> a manos del norteamericano D. W. Griffith<sup>3</sup>, apareciendo ya aquí las primeras consideraciones del cine como Séptimo Arte<sup>4</sup>. Se inauguró de este modo la primera etapa del cine moderno (1910-20) que más tarde evolucionaría también hacia el cine sonoro y en color.

En este sentido, se puede afirmar que los orígenes del cine se basan en una suerte de cine documental registrando la realidad dispuesta ante la cámara que luego derivaría en dos vertientes de representación: el género fílmico documental y el *biopic*, dos formas próximas de representar los hechos y ambas recorridas por distintos grados de ficcionalidad. El presente ensayo se centrará en el segundo caso para ejemplificar el fenómeno de la adaptación posliteraria inaugurada por Thomas Leitch (2004, 2007) a través del estudio de *Blonde* (Andrew Dominik, 2022).

## 1. *BIOPIC* Y CINE DOCUMENTAL O LA ADAPTACIÓN DE LO «REAL»

Las consideraciones sobre el cine documental se remontan a las etapas del «precine» o cine experimental caracterizado por la filmación de la cámara en posición estática e inmóvil de las acciones que se sucedían delante del objetivo. Los ejemplos que se mencionaban anteriormente aún a finales del siglo XIX: *La Sortie de l'usine Lumière* o *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* se basan en esta premisa del cine como documento de registro de lo real.

Si bien estas primeras manifestaciones próximas al cine documental sí cumplían por su carácter técnico con la idea de la objetividad siempre asociada a este género, puesto que simplemente reflejaban la acción grabada por el objetivo sin intervención póstuma o dramatización pretendida, el debate sobre el carácter real y la objetividad de lo mostrado por el cine documental siempre ha sido una constante y lo sigue siendo. Claro ejemplo de ello es el filme considerado como el pionero dentro de la categoría del documental, *Nanook of the North* (1922, Robert J. Flaherty).

---

<sup>2</sup> Aplicando las consideraciones sobre el medio de Noël Burch (1987), quien estableció la distinción entre los modos de representación primitivo (precine) e institucional (cine clásico) en el cine.

<sup>3</sup> David Wark Griffith (1875-1948) fue un cineasta americano considerado el padre del cine moderno y el principal promotor de las técnicas fílmicas.

<sup>4</sup> Ricciotto Canudo (1887-1923) se refirió al cine de esta manera acuñando el término en su *Manifeste des sept arts* (1995).

Aunque en su día obtuvo un gran éxito comercial y abrió el camino posterior al género, dado que en la época aún no existía la distinción entre documental, drama y docudrama, Flaherty fue duramente criticado por intervenir en muchos de los aspectos de la historia, ficcionalizando algunos hechos y presentándolos como reales. Elementos como el propio nombre del protagonista, que fue ideado por Flaherty, los personajes femeninos bajo identidades falsas, la dramatización en la muerte de algún personaje o la visión de los inuit como un pueblo salvaje respecto a la superioridad occidental levantaron mucha controversia respecto al trabajo documental realizado. Algunas de las escenas más polémicas del mismo y que revisadas con posteridad demostraron el intervencionismo del director fueron la construcción del iglú, alterada para obtener el efecto dramático deseado, la escena del choque de culturas, la cual estaba guionizada buscando el aspecto cómico de la misma, y la caza de la morsa, en la que se obligó a utilizar un arpón cuando los inuit ya utilizaban armas para la cacería, pero a efectos dramáticos se prefirió rescatar este aspecto arcaico.

Del mismo modo y como comenta Mario de la Torre-Espinosa «al ser patrocinado por una empresa de venta de pieles, no podía incluir escenas donde los esquimales se vieran perjudicados de alguna manera, cuando no directamente explotados, por la industria peletera» (2019: 6), pues aparte del intervencionismo que respondía a una motivación del director para fomentar el carácter dramático del filme, también había que sumarle el intervencionismo que respondía a factores más pragmáticos como los intereses de los productores ejecutivos encargados de financiar la producción. Esta instrumentalización del género, que como el propio autor indica se asocia habitualmente a intereses de carácter político o propagandístico, se concibe tanto a través de la alteración del contenido, como se ha observado con el ejemplo anterior, pero también del continente, es decir, de los elementos estructurales que dan forma a la producción. En este sentido, el autor señala el «extrañamiento» de la audiencia promovido por el efecto del elemento musical o la elección de las bandas sonoras (7).

Ejemplos que ilustren este género existen innumerables y de todos los tipos imaginables: si se remonta al año 1985, *Shoa*, de Claude Lanzmann, es uno de los documentales más recordados sobre el Holocausto judío durante el nazismo; más tarde *The Thin Blue Line* (1988, Errol Morris) inauguraría el género del *True Crime*, que a día de hoy está en boga mediando la producción en formato *podcast* e incluso en formato *streaming* con la serie

de Netflix *Monster: The Jeffrey Dahmer Story* (2022-);<sup>5</sup> ya en el nuevo milenio, *Bowling for Columbine* (2002, Michael Moore) presentaría un cine documental de corte más político con la polémica por el control de armas en Estados Unidos y la denuncia de los tiroteos masivos, fue ganadora de los premios Óscar en la categoría de género documental; tres años después se estrenaría *Grizzly Man* (2005, Werner Herzog), cuya premisa regresa al corte naturalista iniciado por *Nanook*; otro de los documentales más emblemáticos del género es *The Act of Killing* (2012, Joshua Oppenheimer) que se aproxima mucho más al docudrama con las mezclas entre ficción y realidad explorando los hechos acontecidos en el genocidio indonesio; llegando hasta el mejor documental del año 2021 según la Academia, *Summer of Soul*, dirigido por el músico estadounidense Questlove (Ahmir Khalib Thompson) y que retrata la historia del Festival Cultural de Harlem asociado a la cultura afroamericana en el verano de 1969 en Nueva York, aunque invisibilizado pese a sus 300.000 asistentes por la celebración paralela del festival de Woodstock en el mismo verano.

Aunque compartiendo categoría, pero no así el género, el *biopic*<sup>6</sup> también se incluye aquí al propiciar del mismo modo una adaptación de lo real desde la óptica posliteraria (Leitch, 2004; 2007), en este caso ya completamente absorbida por el carácter dramático del cine convencional, dado que «Il s’hybride au contact d’autres genres, mieux établis (tels que le mélodrame, le western, la comédie musicale, le film de gangster, etc.)» (Letort y Tuhkunen, 2016). A pesar de ello, Elaine Indrusiak y Ana Iris Ramgrab inciden en el hecho de que «despite the ongoing debate on the whys and wherefores of film categorization, biographical films have been thoroughly examined and labeled an autonomous genre by a number of fairly recent studies» (2018: 97). George F. Custen teoriza primeramente sobre el fenómeno en *Bio/Pics, How Hollywood Constructed Public History* (1992) hablando de cómo el cine biográfico pone de relieve a las personalidades excepcionales en un contexto de historiografía cívica o historia para la audiencia. Sin embargo, autores como Dennis Bingham (2013) o William H. Epstein y Robert Barton Palmer (2016)

---

<sup>5</sup> Es tal la obsesión de las plataformas con el género, que la propia serie *Black Mirror* (6x02) ha hecho una metacrítica en Netflix al respecto. Las convenciones narrativas del formato son objeto de sátira a modo de metalusión sobre un modelo siempre dirigido a atraer la atención morbosa de la audiencia, como se demuestra en la trama de «Loch Henry». Esta se centra en la filmación de un documental al estilo *true crime* y la posterior producción y distribución de «*Streamberry*» (parodia de Netflix).

<sup>6</sup> Del acrónimo inglés de *biographical* y *motion picture*.

definen el fenómeno del *biopic* como una herramienta de idealización y exploran la deconstrucción del mito que los procesos de adaptación de lo real producen.

La dualidad entre lo real y lo ficticio de la que parte este tipo de cine propicia lo que Tom Brown y Belén Vidal identifican como «a troublesome genre» (2013: 1), que hibrida estéticas propias de lo cinematográfico empleando estructuras arcaicas de la trama fílmica. Esta idea es compartida por Ellen Cheshire, quien se cuestiona sobre los límites de este género cinematográfico «slandered and misunderstood» (2015: 3). Las consideraciones de Brown y Vidal se resumen en «take the study of the genre beyond its associations with studio filmmaking and Hollywood myth-making, to look at the international life of the biopic through its hybrid forms, narratives and politics» (2013: 2), dejando atrás una de las primeras problemáticas asociadas a la construcción del mito y atendiendo a la forma. Su análisis va más allá de las simples reflexiones sobre estructura y carácter cinematográfico para acercarse a las pulsiones nacionales e internacionales en un contexto geopolítico que el género acarrea; sin embargo, no interesa tanto aquí incurrir en esas cuestiones, sino proporcionar un marco de discusión teórica sobre el modelo para la categoría de adaptación.

## 2. ESTUDIO Y ANÁLISIS DEL CASO PROPUESTO: *BLONDE*

Algo que sí encuentra su pertinencia aquí y que se evoca en el conjunto de ensayos reunidos en su obra colectiva *The Biopic in Contemporary Film Culture* (Brown y Vidal, 2013) es cómo la cultura de la brevedad y lo inmediato propia de la era digital con las redes sociales y los nuevos formatos *streaming* de la televisión está presente en el género<sup>7</sup>. La representación digital e incluso la televisiva influiría en el *biopic* a la hora de considerar las nociones de «realidad» e «identidad» que llevan a la articulación dentro del imaginario colectivo del constructo «celebridad» (o su más extendido uso del anglosajón *celebrity*).

Para evitar la enumeración de una serie de ejemplos que ilustren todas las cuestiones evocadas anteriormente acerca de la estética del *biopic*, se va a optar por proponer un solo caso de actualidad que dentro de la polémica

---

<sup>7</sup> El ensayo «Il Divo: The Biopic, Counter-history, and Cine/politics in the Twenty-first Century» de Marcia Landy incide en esta cuestión dentro de la misma obra colectiva (2013).



desatada sirve como paradigma globalizante<sup>8</sup>. Es el filme *Blonde* (Dominik, 2022), cuya trama argumental funciona a la vez como película biográfica del personaje público Marilyn Monroe, como relato ficticio o dramatizado cinematográficamente de Norma Jeane y como adaptación de la novela de ficción homónima escrita por Joyce Carol Oates en el año 2000. La cinta reúne el aspecto de hibridación fílmica propuesto por Letort y Tuhkunen (2016) entre biografía y, en este caso, melodrama con la circunstancia de la idealización del mito convertido en celebridad en el imaginario colectivo, siguiendo un modelo de adaptación de lo real que no lo es tanto al inspirarse directamente de una obra de ficción sobre la propia protagonista<sup>9</sup>. José Antonio Pérez Bowie establece una tipología de la biografía fílmica remitiéndose a cuatro características:

«Según la extensión: desarrollo amplio/desarrollo restringido» (2015: 26).

En este caso *Blonde* sería de desarrollo amplio al remontarse a la infancia de Marilyn como factor clave en la evolución posterior del personaje. El filme comprende cuatro décadas consecutivas (obviando el final de los años veinte de su nacimiento) correspondientes a los años de vida de Marilyn, desde los años treinta hasta los años sesenta. El filme comienza, por tanto, con una Norma Jeane Mortenson niña de siete años (año 1933) criada por una madre, Gladys Pearl Baker, y con un padre ausente. Su madre es internada en un centro psiquiátrico luego de dos episodios traumáticos: la incursión en un incendio descontrolado en Hollywood Hills y el intento de ahogamiento de su hija. Esto desembocará en el envío de Norma Jeane a un orfanato. Ya en la década de los años cuarenta, alejándose de sus traumas de infancia, Norma Jeane adopta el nombre artístico de Marilyn Monroe y divide su persona convirtiéndose en modelo *pin-up*, aunque sufre un nuevo revés al ser víctima de una violación por parte del presidente de un estudio cinematográfico.

El filme centra la mayor parte de su metraje en la década posterior de los cincuenta, coincidente con el desarrollo de la carrera cinematográfica de Marilyn. La mostración de estos años se hace combinando sus hitos filmi-cos con sus debacles personales en el ámbito sentimental y familiar. Al mismo tiempo que se van sucediendo grandes títulos, en su vida se encadenan

---

<sup>8</sup> Como por ejemplo *The Jackie Robinson Story* (Green, 1950), *Bonnie and Clyde* (Penn, 1967), *Nixon* (Stone, 1995), *The Hurricane* (Jewison, 1999), *Confessions of a Dangerous Mind* (Clooney, 2002) o *Bohemian Rhapsody* (Singer, 2018).

<sup>9</sup> A este respecto, la figura de Marilyn Monroe se convierte en una suerte de *digital artifact* (Haslem, 2023) espectral de dominio público.

eventos traumáticos como la cosificación de su figura pública, un aborto forzado, la aparición de unas cartas de su supuesto padre ausente, un matrimonio tóxico y abusivo, el consecuente divorcio, un segundo matrimonio y un aborto involuntario. La división entre la persona privada y la persona pública se acentúa con la escena de la protagonista se desdoblada entre la Norma Jeane que sufre en silencio en la vida real y la diva que vemos al otro lado del espejo, Marilyn sonriendo de forma pícaro y lanzando un beso al aire.

Así, se llega a la parte final del filme, centrada en los años primeros años sesenta y en la que se muestra a una Marilyn adicta al alcohol y las drogas que es violada por el presidente de los Estados Unidos. Tras la revelación de que las cartas que había estado recibiendo no eran de su padre, sufre una sobredosis de barbitúricos y muere.

«Según el tratamiento de la figura protagonista: celebratorio/intimista/revisionista/irónico» (28).

Aquí el filme respondería al modelo intimista al focalizarse en la vida privada de la protagonista y pese a la dramatización evidente desde la vertiente cinematográfica y desde la literaria, pues la novela de Joyce Carol Oates de la que surge la adaptación es una ficcionalización biográfica.

El tono celebratorio y el irónico se descartan dado el carácter dramático y la puesta en escena cruda de los hechos de la cinta. Tanto el filme, como el propio libro, muestran a una Norma Jeane víctima de su entorno familiar y sus traumas infantiles que derivan en una Marilyn Monroe adulta víctima también, pero en este caso de una sociedad del espectáculo que abusa de su personaje público. El resultado final es una combinación entre el horror personal y el horror social que concluye en la fatalidad.

Quizá entonces tuviese cabida el tono revisionista, de no ser por el hecho de que la intención inicial de Oates y, por extensión, la intención de la película, no es hacer una investigación detallada y verídica de la vida de la persona y del personaje a modo documental y rescatándola para la opinión pública, sino que se orienta mucho más hacia una dramatización con tintes ficcionales de la perturbadora vida de un icono.

«Según la enunciación: narración externa/narración interna (autodiegética, homodiegética, metadiegética)».

En este caso, la narración de la película posee un carácter marcadamente posmoderno, cuya narración experimental hace confluir varias voces en un tono desde lo heterodiegético hasta lo metadiegético (llegando quizá a lo

*megadieético*, rescatando el concepto de *meganarrador* de Pérez Bowie [29]). La explicación a esta variación reside en que a nivel homodieético se podría situar la voz narradora en la propia Norma Jeane, luego Marilyn, relatando sus propias peripecias en un ejercicio autobiográfico.

Sin embargo, el *biopic* explora la condición de este personaje con carácter *post mortem*, por lo que la voz real no existe o es impostada en la ficción. Establecido este hecho, se podría entonces considerar una voz heterodieética en tanto que la narradora real no se encuentra en el relato, sino su versión impostada en función homodieética, pero esto obviaría las voces literaria y fílmica residentes en el director de la película y la escritora de la novela.

Dadas las circunstancias, el nivel metadieético se impone al proponerse una voz narradora, aunque ausente, de la propia Oates como inspiradora de la narración dramatizada que se adapta en pantalla. Al mismo tiempo que esa voz confluye con la del cineasta, Dominik, que marca su impronta en la ficcionalización cinematográfica y la puesta en escena de los personajes de Norma Jeane y Marilyn.

Al juntar todas las posibilidades enunciadoras, y teniendo en cuenta la confluencia entre los niveles de narración interna, externa o periférica, el concepto que mejor define esta característica es el de la *megadiégesis*. Si el *meganarrador* de Bowie es el ente conceptual que representa al autor real en el seno del discurso literario o fílmico, su correspondiente *megadieético* sería la voz real representada en el seno del discurso, en este caso, cinematográfico.

«Según el grado de ficcionalidad: alto/bajo/nulo» (31).

Al tratarse de una producción adaptada de una novela ficcional, presentaría un grado alto.<sup>10</sup> Si se parte de la premisa de que la propia novela de Oates pretendía ahondar en la psique del personaje de Marilyn a través de la dramatización o ficcionalización de ciertos aspectos de su vida llevados al horror, está claro que el grado del relato no verídico aumenta exponencialmente. A esto se añade el hecho de que el propio director ha reconocido en

---

<sup>10</sup> Dentro de esta categoría estarían los ejemplos recientes de *Spinning Gold* (Bogart, 2023) o *Air* (Affleck, 2023) y *BlackBerry* (Johnson, 2023). Estos dos últimos, aunque mantienen la premisa de ser filmes biográficos, también se podrían situar en una subcategoría que no explora tanto una figura protagonista concreta y su vida, sino la historia detrás de grandes marcas comerciales que marcaron un hito dentro del mercado global (Nike, BlackBerry). A diferencia del primer filme, que explora la vida de Neil Bogart, fundador de Casablanca Records y padre del director. O *The Beanie Bubble* (2023), relacionado con el mundo de los juguetes.

entrevistas a medios especializados haber obviado muchos de los detalles de la vida de la protagonista para centrar la narración en la historia que él pretendía contar:

Un retrato crudo, violento y aterrador sobre una mujer que era «a guy's girl [...] self-destructive [...] she wanted to destroy her life» (Nowland, 2022). Tal circunstancia haría obviar la cuestión del empoderamiento femenino de una figura que como indica Christina Nowland (2022) «she formed her own production company, [...] was involved in opposing the anti-communist witch-hunts by the House Un-American Activities Committee [...] fought against segregation on behalf of Ella Fitzgerald».

De hecho, Dominik ha insistido en el proceso fílmico como respuesta a la cuestión dramática: «But in the end, it's about the book. And adapting the book is really about adapting the feelings that the book gave me», que inevitablemente llevaría a la cuestión de que «there are a lot of psychological processes that are dramatised in *Blonde*», pues «it's all fiction anyway» (Newland, 2022). Sin embargo, acaba pecando de realizar un retrato de infantilización y victimización de Monroe amparado en los argumentos de que «I don't see the film as essentially female. I see it as being about an unloved child» y «It's about a person who is going to be killing themselves» (Newland, 2022).

## CONCLUSIONES

Al apelar al «régimen de historicidad» (Hartog, 2007) hartogiano y aplicado este a la biografía literaria, el ente literario sufre en la translación fílmica y, concretamente en la estética del *biopic*. Se produce entonces una transformación hacia un cierto régimen de morbosidad, en cuyo contenido prima el relato de cierta *bioficción* o la dramatización de la realidad, ya centrado en el periplo heroico o la creación del *monomito* (Campbell, 1945) propio del relato cinematográfico.

La narración fragmentada y dramatizada llega a poner en duda la consideración del *biopic* en un filme, *Blonde*, que pretende reconstruir el trauma de la persona Norma Jean y de la figura pública Marilyn, pero yerra en su planteamiento narrativo al dejar fuera a la propia protagonista o, al menos, su visión. A pesar de ello, sí responde claramente al modelo estético al dar respuesta a las cuatro tipificaciones expuestas por Pérez-Bowie al respecto del género.

La idea que plantea Dominik durante toda la película: mirar debajo de su falda en vez de en su cabeza, propicia que el punto de vista sea subjetivo y tortuoso, pero que nunca adopte la perspectiva de Norma Jeane ni de Marilyn. Como argumenta Mireia Mullor (2022) acerca del tono del filme: «hablar de todo eso sin la perspectiva de género y las particularidades que presenta la figura de la actriz es un error», ya que «*Blonde* deja fuera una verdad incontestable: el talento descomunal de Marilyn Monroe y su responsabilidad a la hora de crear a uno de los iconos del siglo xx».

En palabras de Manohla Dargis (2022) acerca de *Blonde* y Marilyn, esta afirma: «She was an actress of uncommon talent. But once again a director is more interested in examining her body (literally, in this case) than getting inside her mind». Cuestión esta, que sexualizaciones múltiples a parte, también encuentra su máxima expresión con la escena del aborto resumida en el plano desde el interior del útero de la protagonista, haciendo que el punto de vista se dirija ¿desde y hacia dónde?: ¿desde su opinión sobre el tema? ¿desde una postura determinada? ¿hacia un público concreto? ¿hacia una opinión propia condenatoria? Quizá todo a la vez.

Sin embargo; y, en definitiva, está claro que el género del *biopic* funciona en la actualidad como perfecto ejemplo de modelo de adaptación posliteraria que traslada en distintos grados de ficcionalidad lo «real» hacia lo cinematográfico bordeando los límites de la representación documental.

## BIBLIOGRAFÍA

- BINGHAM, Dennis (2013): «The Lives and Times of the Biopic», en Robert Rosenstone y Constantin Parvulescu (eds.): *A Companion to the Historical Film*. Chichester: Wiley Blackwell, pp. 233-256.
- BROWN, Tom y Belén VIDAL (2013): *The Biopic in Contemporary Film Culture*, Nueva York: Routledge.
- BURCH, Noël (1987): *El tragaluz infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid: Cátedra.
- CAMPBELL, Joseph (1949): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* [*The Hero with a Thousand Faces*], trad. Luisa Josefina Hernández [2005], Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- CANUDO, Ricciotto (1995): *Manifeste des Sept Arts*, París: Segulier.
- CHESHIRE, Ellen (2015): *Bio-Pics: A Life in Pictures*, Nueva York: Wallflower Press.
- CUSTEN, George F. (1992): *Bio/Pics, How Hollywood Constructed Public History*, Nueva Jersey: Rutgers University Press.

- DARGIS, Manohla (2022): «'Blonde' Review: Exploiting Marilyn Monroe for Old Times' Sake», *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2022/09/28/movies/blonde-review-marilyn-monroe.html> [28/09/2022].
- EPSTEIN, William H. y PALMER, Robert Barton (2016): *Invented Lives, Invented Communities: The Biopic and American National Identity*, Nueva York: State University of New York Press.
- HARTOG, François (2007): *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- HASLEM, Wendy (2023): «“Blonde”: Redefining Marilyn Monroe as Digital Artifact», *Cinephile: The University of British Columbia's Film Journal*, 17, 1, pp. 28-34.
- INDRUSIAK, Elaine y Ana Iris RAMGRAB (2018): «Literary Biopics: Adaptation as Historiographic Metafiction», en Dennis Cutchins, Katja Krebs y Eckart Voigts (eds.): *The Routledge Companion to Adaptation*, Londres: Routledge, pp. 95-104.
- LANDY, Marcia (2013): «Il Divo: The Biopic, Counter-history, and Cine/politics in the Twenty-first Century», en Tom Brown y Belén Vidal (eds.): *The Biopic in Contemporary Film Culture*, Nueva York: Routledge, pp. 241-256.
- LEITCH, Thomas (2004): «Post-literary Adaptation», *Post Script-Essays in Film and the Humanities*, 23, 3, pp. 99-117.
- LEITCH, Thomas (2007): *Film Adaptation & Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LETORT, Delphine y TUHKUNEN, Taïna (2016): «“Inspiré d'une vie”: le genre biopic en question», *Revue LISA/LISA e-journal* [En línea], XIV, 2, <https://journals.openedition.org/lisa/8949#bodyftn8> [consultado el 02/11/2022].
- MULLOR, Mireia (2022): «'Blonde': ¿una obra maestra o un desastre de mal gusto a costa de Marilyn Monroe?», *Fotogramas*, <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a41437936/blonde-marilyn-monroe-netflix-critica-analisis/> [02/10/2022].
- NEWLAND, Christina (2022): «“I'm not interested in reality, I'm interested in the images”: Andrew Dominik on Blonde», *Sight and Sound*, <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/im-not-interested-reality-im-interested-images-andrew-dominik-blonde> [27/09/2022].
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2015): «En torno a la biografía fílmica. Una propuesta de tipología», en José Antonio Pérez Bowie y Pedro Javier Pardo García (eds.): *Transescrituras Audiovisuales*, Madrid: Pigmalión, pp. 19-46.
- TORRE-ESPINOSA, Mario de la (2019): «Reflecting worlds: noción de mundo transmedia aplicada al género documental», *Arbor*, 195 (794): a529, pp. 1-11, <https://doi.org/10.3989/arbor.2019.794n4003>.

# CULTURA E SOCIEDADE





# Vestir el alma: el dandismo y Eugeni d'Ors

XAVIER SIRÉS  
*Universitat Pompeu Fabra*

Data de envió 31/05/2024

Data de acceptación 30/01/2025

**Resumen:** Muchas interpretaciones sobre Eugeni d'Ors se han centrado en su faceta de verbalizador del movimiento novecentista o en su compleja personalidad ideológica. La intención de este trabajo es reseguir un rasgo de su carácter que ha sido desatendido aunque estuviera presente a lo largo de su vida: su dandismo. Puesto que este es un objeto de estudio ambicioso, nos centraremos en definir qué entendemos por dandi y en analizar conjuntamente dos textos tardíos del autor, la conferencia de 1949 *De la elegancia como categoría estética* y su última glosa, «Anatomía de la elegancia» (1954), que retoma el tema de aquella.

**Palabras clave:** dandismo, Eugeni d'Ors, elegancia, moda, historia cultural

**Abstract:** *A lot of interpretations about Eugeni d'Ors have focused on his role as an ideologist of the movement of Noucentisme or his complex political personality. The aim of this work is to trace a characteristic of his personality that has been overlooked although it was constant through his life: his dandyism. Given the ambitious scope of this subject, we will focus on defining what we understand by dandy and on jointly analysing two of the author's late texts, the 1949 conference De la elegancia como categoría estética and his last column, «Anatomía de la elegancia» (1954), which revisits the theme of the first one.*

**Keywords:** *dandyism, Eugeni d'Ors, elegance, fashion, cultural history*

## 1. INTRODUCCIÓN

El 1912, el impresor Joaquim Horta i Boadella editó una enciclopedia titulada *Pal·las*. En esta había una entrada referida al pensador y literato Eugeni

d'Ors i Rovira (1881-1954), que decía lo siguiente: «Opone el gusto al genio y el albedrío a la naturaleza (v. *Arbitrarismo*)» (Horta, 1912: 1162).

Aquí, la palabra *albedrío* es clave: Ors era el verbalizador del movimiento de ideas llamado Noucentisme, que vivía su momento más dulce, con publicaciones como la del *Almanach dels noucentistes* (1911) o la primera edición en libro de *La Ben Plantada* (1912). Ors había subsumido en el Noucentisme su filosofía más personal, el arbitrarismo.

El arbitrarismo pone en el centro la voluntad humana, la capacidad de hacer del hombre. Ante la *resistencia* que oponen los fenómenos naturales, el hombre debe reponerse y usar su *potencia*, actuar, decidir, crear, arbitrar. Quizá encuentra su expresión más contundente en el Ors joven, cuando todavía no había empezado a escribir el *Glosari*:

Porteu, de les sobiranes estrangeres viles, vents de revoltes, d'ideal i de vici; oblideu les formes dialectals del parlar vostre per a plasmar-lo en imperial i definitiva llengua; violeu el misteri de les muntanyes i dels boscos, amb tots els insults fecondíssims del progrés, amb les locomotores, amb els tramvies, amb els pals del telègraf, amb la insolenta elevació de les xemeneies de les fàbriques... (1994 [1904]: 106-107).

Cien años antes, en la sociedad del entonces príncipe regente Jorge IV del Reino Unido, si había un árbitro, ese era George Bryan Brummell, el Beau Brummell (1778-1840), árbitro de la moda. Dictaba cómo se tenía que vestir: corbata o pañuelo atado al cuello de una camisa de lino. ¿Pero qué relación puede haber entre Eugeni d'Ors y Brummell? La conexión entre ambos tiene un nombre preciso, anclado históricamente: dandismo.

Hoy en día el dandismo ha desaparecido y con él lo han hecho sus representantes. La tumba de Brummell, en el antiguo cementerio protestante de Caen, al noroeste de Francia, contrasta, en su pobreza y discreción, con el esplendor en vida del personaje. Asimismo, el encaje de Eugeni d'Ors en el canon de la literatura catalana contemporánea es complicado. En un artículo que lleva el afortunado título «La soledad de Eugeni d'Ors», Xavier Pla (2006: 28) afirma lo siguiente:

Relegado al papel de ensayista o de teórico de la cultura, doblemente marginado por su extraña vinculación con Cataluña, [Ors] se ha convertido en un intelectual disidente y heterodoxo que acaba dando la impresión de haber emprendido un inacabable soliloquio. ¿Hasta cuándo?

En cualquier caso, «aún quedan ... muchos Ors por estudiar» (Pla, 2006: 27). Uno de estos es el Ors dandi. El punto de partida de este trabajo es una de

las últimas afirmaciones que Andreu Navarra (2018: 499) hace en su reciente biografía del personaje: «D'Ors fue un dandi hasta el final». ¿Qué pasaría si tirásemos de ese hilo? ¿En qué medida Ors era un dandi? ¿Qué tipo de dandi era? ¿En qué momentos de su trayectoria su dandismo se acentúa? ¿Qué interés puede tener estudiar la relación entre Ors y el dandismo?

Para responder a estas preguntas, deberíamos empezar teniendo claro qué es un dandi. Acudiremos, para ello, a los teóricos clásicos de la cuestión y a fuentes provenientes de la filosofía, el arte y la academia. Luego nos fijaremos en dos textos del Ors tardío: la conferencia *De la elegancia como categoría estética* (1949) y su última glosa, «Anatomía de la elegancia» (1954), que mandó al diario *Arriba* ya en el lecho de muerte.

## 2. EL DANDISMO

La etimología de la palabra *dandismo* no está clara (Schiffter, 2018: 153). De las elucubraciones que se han hecho al respecto, la que parece más factible es la que la asocia con una canción, *Yankee Doodle*, que las tropas inglesas habrían compuesto para reírse de un patriota americano muy distinguido y galante, en la Guerra de Independencia de los Estados Unidos (1775-1783); después, los americanos se la habrían reapropiado y la habrían convertido en un himno propio (Álvarez-Quñones Sanz, 2013: 21).

Otra explicación que suena convincente es la que asocia *dandi* con el verbo francés *se dandiner* ‘balancearse’. Cada conjetura sobre el origen de la palabra pone el énfasis en una de las características que suelen atribuirse a este personaje: la expresión *jack-a-dandy* tiene que ver con la vanidad (se refería a alguien fatuo); *dandiprat*, con la insignificancia (era un enano u hombre pequeño); el mencionado *se dandiner*, con la importancia de los gestos, la indefinición o el amaneramiento (Rubira, 2014: 325-327).

Luis Antonio de Villena (2003: 19) añade a todo esto que podría tratarse de «una onomatopeya cinética», que pretendiera reproducir el movimiento balanceante de un barco o un carruaje: pasó «de ahí a designar al hombre que cuida sus maneras».

Si en lugar de fijarnos en la etimología acudimos al diccionario, veremos que el dandi es definido como un «hombre que se distingue por su extremada elegancia y buenos modales» (Real Academia Española, 2014: definición 1). El dandismo, según María Moliner (2007: definición 1), sería la «actitud» del dandi.

El significado de *dandi* apunta directamente a la palabra *elegancia*. Según nos informa Coromines (1987: 225), está emparentada con el verbo latín *eligĕre* ‘escoger’ y, de hecho, Ortega y Gasset (1965: 622) ya hizo notar que una persona elegante es la «que elige y elige bien». Lo opuesto a la elegancia sería la sofisticación, del griego σοφιστικός ‘relativo a los sofistas’. La persona sofisticada es la afectada, pretenciosa, emperifollada; no ha sabido elegir. Sin embargo, más adelante veremos que en el núcleo del dandismo existe una tensión entre la elegancia y la sofisticación, es decir, la degeneración de la elegancia; de la una a la otra, solo hay un paso. Algo de esto queda en el uso de la palabra *dandi* en el lenguaje corriente, que tanto puede tener una connotación peyorativa –las más de las veces– como servir de elogio.

Más allá de cuestiones etimológicas, tenemos que situar el origen histórico del dandismo en Inglaterra, en el siglo XVIII. Mientras que, en Francia, en la corte versallesca de Luis XIV, todo giraba alrededor del rey, en Inglaterra la situación era harto distinta: los grandes terratenientes y la pequeña nobleza vivían en sus propios estados y ocupaban su tiempo con actividades propiamente rurales, como la caza. Eran, estas, actividades demasiado físicas como para mantener la indumentaria de la corte. Dice el historiador de la moda James Laver (1968: 10): «Por lo tanto, simplificaron su vestimenta».

Los teóricos clásicos del dandismo se enfrentaron a la cuestión de formas diversas. Daban respuesta a distintas preguntas. Honoré de Balzac, a «¿cómo ser un dandi?»; Barbey d’Aurevilly, a «¿quién fue George Bryan Brummell?»; Baudelaire, a «¿qué es un dandi?».

El escrito de Balzac al que aludimos es el *Tratado de la vida elegante* (1830), cuyos cinco capítulos aparecieron en un principio en forma de artículos, en una revista llamada *La Mode*. El autor acabará considerando que el dandismo es *una afectación de la elegancia*, es decir, una especie de degeneración de esta, en sintonía con lo que decíamos más arriba, pero, antes de llegar a tal definición, establecerá un esquema.

Los seres creados por las costumbres modernas se dividirían en tres categorías: el hombre que trabaja, el hombre que piensa y el hombre que no hace nada. A cada una de estas le correspondería una esfera de la vida: la vida ocupada, la vida artística y la vida elegante. Como es de imaginar, el *Tratado* pretendería poner el foco en el hombre que no hace nada, es decir, el hombre ocioso, y la vida que lleva, la vida elegante. Esta esfera vendría de la mano del fin del Ancien Régime, cuando, según Balzac (1981: 224), «las diferencias han desaparecido y ya solo quedan matices». En palabras de Moers (1960:

12), a quien nos referiremos más adelante, el dandismo es «un producto de las turbulencias revolucionarias de finales del siglo XVIII».

¿Qué mejor objeto de estudio sobre la vida elegante podríamos encontrar sino Brummell? Balzac dedicará el tercer capítulo de su breve obra a este influencer avant la lettre que determinó estéticamente la sociedad y moda de su momento hasta que los roces con Jorge IV y las deudas del juego le forzaron a exiliarse a Francia; primero, a Calais; después, como decíamos, a Caen. Murió allí, preso de la locura. A él le es atribuida la siguiente sentencia: «Si la gente os mira con atención, no vais bien vestido» (Balzac, 1981: 256). La lección brummelliana es la de la sencillez y la sobriedad. La elegancia en su sentido más originario, la elección exacta.

En el capítulo cuarto, la voz que habla en el *Tratado* da cabida a una serie de aforismos que también determinarían la vida elegante: «El principio constitutivo de la elegancia es la *unidad*», «la conservación es el *sine qua non* de la elegancia», «en la vida elegante, ya no existen superioridades: tratamos de poder a poder» (Balzac, 1981: 237-244). Sin embargo, hacia el final de este mismo capítulo la obra da un giro inesperado: Balzac condena el dandismo.

Creíamos encontrarnos delante de un tratado de la elegancia que culminaría con el dandismo y lo que descubrimos es lo contrario: «El dandismo es una herejía de la vida elegante. En efecto, el dandismo es una afectación de la moda.» (Balzac, 1981: 247). Si Brummell representa la elegancia y el dandismo es lo opuesto a esta, ¿Brummell no fue un dandi? ¿El dandismo, realmente, se opone a la elegancia? Dice Balzac que el dandi podrá ser un maniquí, un ser ingenioso, pero jamás un ser pensante.

A diferencia del *Tratado* de Balzac, cuando el libro *Del dandismo y de George Brummell* (1845), de Barbey d'Aurevilly, fue publicado, Brummell ya había muerto. Seguimos con las definiciones del dandismo en términos negativos, si bien Barbey ya no observa el fenómeno desde la condena sino desde cierta reverencia. Para él, el dandismo será *la vanidad inglesa*. Dice Barbey (1966: 670) exactamente:

Como que las mujeres importan mucho en Francia, se ha dado el nombre de fatuidad a la vanidad de los que les satisfacen y que se creen irresistibles. Solo que esta fatuidad, común a todos los pueblos en los que la mujer es alguien, no es esa otra especie que, bajo el nombre de Dandismo, busca desde hace tiempo aclimatarse en París.

De estas palabras de Barbey extraemos dos ideas: por un lado, que habría dos tipos de vanidad, una universal (la fatuidad) y otra, la inglesa, que

llamaríamos dandismo; por otro lado, confirmamos que, con Brummell, la primera sede del dandismo es Londres, si bien, al cabo de un tiempo, también es acogido en París.

El dandismo oscila, dependiendo del autor que lo trate, entre una definición material y otra espiritual. ¿Qué determina al dandi? ¿El vestido o la actitud? ¿El traje o el gesto? Para Balzac, parecería que el dandismo no tiene nada que ver con el pensamiento. Para Barbey d'Aureville (1966: 673-674), la cosa empieza a cambiar:

Los espíritus que no ven las cosas más que por su lado estrecho han imaginado que el Dandismo era sobre todo el arte de la vestimenta, una feliz y audaz dictadura del aseo y la elegancia exterior. Muy ciertamente es esto, pero también es mucho más. El Dandismo es toda una manera de ser, y no somos sino por el lado materialmente visible.

A esta lúcida reflexión le seguirá el relato de la ascensión y la decadencia de Brummell, precedido por una corta genealogía del dandismo que lo emparenta con el reino de los beaux (por ejemplo, Lord Chesterfield). Pese a que los orígenes del dandismo puedan encontrarse antes del siglo XIX, Barbey d'Aureville (1966: 716) cierra su escrito previniéndose de esencialismos: «El día que la sociedad que produce el Dandismo se transforme, ya no habrá más dandismo».

Entre los autores que traten el dandismo, podremos distinguir tres grandes posturas: la esencialista (la podríamos ejemplificar con Luis Antonio de Villena [2003: 45]: «el dandysmo (su actitud, su significado) es básicamente atemporal, según lo cual será evidente que hoy —aquí entre nosotros— habrá dandys»), la histórica (Barbey nos sirve de ejemplo) y la transformativa (si bien ya no hay dandis, podemos encontrar remanentes suyos a lo largo de la edad contemporánea).

En *El pintor de la vida moderna* (1863) Baudelaire (1976: 691) mostrará una de las paradojas determinantes para el dandi: la de una sensibilidad interior que se conjuga con una insensibilidad exterior o aparente: «La palabra *dandi* implica una quintaesencia de carácter y una inteligencia sutil de todo el mecanismo moral del mundo; pero, por otro lado, el dandi aspira a la insensibilidad».

La definición del dandi que proponga en el noveno capítulo de este ensayo será más sucinta, positiva y lírica —por metafórica— que las anteriores. Usará dos imágenes de penumbra y marginalidad para referirse al dandi: la del *sol poniente* y la del *fuego latente*.

El sol poniente alude al hecho de que el dandi, según Baudelaire (1976: 711), aparece en «épocas transitorias», épocas de transición social y política, cuando, como diría Gramsci, un viejo mundo muere y el nuevo está por llegar. El dandi, burgués aristocratizante, se opone a la nueva sociedad de masas, a la industrialización, al utilitarismo burgués, al igualitarismo democrático, si bien estos son su condición de posibilidad.

Por otro lado, la imagen del fuego latente le sirve al autor (Baudelaire, 1976: 712) para hablar de la actitud dandi: la «decisión de no conmoverse», otro rasgo que da en el clavo con la esencia del dandismo y que se refiere a la insensibilidad exterior de la que hablábamos. Otra fórmula para la conducta ideal del dandi: «El placer de sorprender y la satisfacción orgullosa de nunca ser sorprendido» (Baudelaire, 1976: 710).

Cuando, mucho más tarde, en los años treinta, Walter Benjamin estudie el París del Segundo Imperio según Baudelaire, usará una expresión parecida para referirse al dandi: *el don de gustar en el arte de disgustar*. Dirá, precisamente, que Baudelaire nunca consiguió ser un dandi porque no dominó tal arte (Benjamin, 1974: 600).

Benjamin (1982: 56) propone una distinción entre la figura del dandi y la del esnob; lo que ambas tendrían en común sería su relación con la idea de lo nuevo, pero les diferenciaría la esfera a la que cada uno pertenece: «El esnob es al arte lo que el dandi es a la moda». No es el único autor que propondría una distinción entre estos conceptos. Villena (2003: 31) dice que la diferencia entre ambos es de función: el dandi querría separarse de la sociedad y el esnob, integrarse en ella. Scaraffia (2007) afirma que el esnob es una degradación del dandi. En cualquier caso, la distinción que nos parece más productiva es la benjaminiana, en la medida en que asocia el dandi a la moda y que, en nuestra investigación, buscaremos expresamente la confluencia entre literatura, arte y moda.

Otro filósofo que pensará el dandismo a través de Baudelaire será Foucault. En su última etapa, se dedicó a investigar la filosofía antigua, los cínicos y, en especial, la cuestión de las formas de vida. Hablará de la *estética de la existencia*, de la vida «como un objeto estético, como objeto de elaboración y de percepción estética: el *bios* como una obra bella» (Foucault, 2009: 149). Se referirá a Alcibíades, quien, para muchos de los que tienen una visión atemporal del dandismo, es el dandi originario o uno de los primeros.

En su último texto, «¿Qué es la Ilustración?», de 1984, Foucault enlazará Kant con Baudelaire a través de lo que denomina la *actitud de modernidad*.

Al hablar de dandismo, el autor de *Las flores del mal* habría estado aludiendo a la creación de sí, a esa estética de la existencia que ya se encontraba en los griegos:

Ser moderno no es aceptarse a uno mismo tal como se es en el flujo de momentos que pasan; es tomarse como objeto de una elaboración compleja y dura: eso que Baudelaire llama, según el vocabulario de la época, el dandismo. [...] El hombre moderno, para Baudelaire, no es el que sale a descubrirse a sí mismo, sus secretos y su verdad oculta; es el que busca inventarse a sí mismo. Esta modernidad no libera al hombre en su ser propio; le fuerza a la tarea de elaborarse a sí mismo (Foucault, 1994: 570-571).

La senda que abrieron Baudelaire y Foucault al reflexionar sobre el dandismo sería seguida por la crítica de arte posmoderna. Por un lado, Nicolas Bourriaud (2009: 46-48) compara la figura del dandi con la del artista contemporáneo y encuentra coincidencias y diferencias: ambos mantendrían una ética basada en «la duda, lo arbitrario y el individualismo» pero se relacionarían con la sociedad de formas diversas; el dandi, separándose de ella; el artista, manteniéndose dentro de ella –como Villena decía al comparar al dandi y al esnob.

Por otro lado, Manuel Cirauqui (2008: 72-75) trata la desaparición y múltiples pervivencias del dandismo. Identifica dos causas para su desaparición: una histórica –la masificación de las imágenes, el ansia de subrayar la unicidad propia; en resumen, el culto actual a la personalidad habría vuelto imposible la existencia del dandismo– y otra significativa, es decir, referida al sentido –si el dandi es performativo y, por tanto, efímero, estaba destinado a esfumarse. ¿Qué nos quedaría del dandi? Solo fragmentos. Y su mirada de flâneur, lánguida y distanciada.

La aportación académica a la cuestión del dandismo sistematiza algunas intuiciones que estos escritores ya habían tenido. En su estudio fundamental, *The Dandy* (1960), Ellen Moers trató de hacer una periodización del fenómeno en seis etapas: 1. Inglaterra; 2. Francia; 3. Inglaterra y Francia; 4. La reacción victoriana en Inglaterra; 5. Los mediados de siglo en Francia; y 6. El fin-de-siècle, de nuevo en Inglaterra. Esta ordenación cronológica nos permitiría ver las oscilaciones que experimenta el dandismo entre los dos sitios principales donde se desarrolla y los cruces culturales anglofranceses que lleva consigo.

Si quisiéramos acotar aún más estrictamente la cronología del dandismo, encontraríamos, en *Dandis, príncipes de la elegancia*, que 1800 podría



considerarse su fecha de inicio y 1914, su final (Álvarez-Quñones Sanz, 2013: 80-88). La embestida de la Primera Guerra Mundial habría vuelto imposible toda forma de dandismo. Pese a los intentos por revivirlo en los felices años veinte, la Segunda Guerra Mundial le habría asestado el golpe de gracia.

Recientemente, Tara Isabella Burton ha planteado una visión de conjunto que inscribiría el dandismo –concretamente habla del dandismo decimonónico de Brummell, del finisecular de Wilde y del posdandismo fascista de D'Annunzio– dentro de una gran historia cultural de la *creación de sí*, que se iniciaría en el Renacimiento, con los autorretratos de Dürer, y llegaría hasta nuestros días, con la proliferación del personal branding. Dicha creación de sí tendría dos corrientes, una aristocrática, radicada en Europa, y otra democrática, sita en Estados Unidos (Burton, 2023: 7); esto explicaría que no pudiéramos hablar de un dandismo norteamericano sino que se trataría de un fenómeno netamente europeo.

### 3. EUGENI D'ORS

Ors (1996: 36-38) se definía a sí mismo como un periodista de ideas, cuya labor consistía en detectar las palpitaciones de los tiempos. Para ello, llevaba a cabo una filosofía «d'estar per casa» que se fijaba en los pequeños acontecimientos de la vida cultural e intelectual que podrían ser reveladores de un hecho categórico (Ors, 2001: 394).

El espacio donde hacía público su pensamiento, tan práctico, era el *Glosario*, su *magnum opus*, una columna prácticamente diaria que inicia el uno de enero de 1906, a los veinticuatro años, y que mantiene hasta el final de su vida, pasando por diferentes periódicos.

Es reseñable que su lengua literaria cambie: escribirá en catalán desde el inicio de su producción, en 1899, hasta los años veinte. Entonces vivirá una de sus mayores crisis: la destitución de sus cargos y posterior defenestración, principalmente por su incompatibilidad temperamental con el entonces presidente de la Mancomunitat de Catalunya, el arquitecto Josep Puig i Cadafalch. La relación entre los dandis y el poder es un tema en el que se podría ahondar, como en el caso de Brummell y Jorge IV. Ors se muda a Madrid y pasa a escribir en castellano.

¿De qué manera encajaría Eugeni d'Ors en el paradigma del dandismo? Omitiremos, aquí, el dandismo del Ors joven, que hemos investigado en otro lado. Como breve ilustración de este, podríamos sacar a colación algunas de

sus poesías tempranas, anteriores a la decisión –entre 1903 y 1904– de dedicarse exclusivamente a la prosa ensayística (Navarra, 2018: 59) y recogidas en el volumen *Papers anteriors al Glosari* (Quaderns Crema, 1994): «Ode», que tiene que ver con la seducción; «El diable a Mallorca», y la vanidad; «El cabdill», sobre la heroicidad; y «Lord Chamberlain», que es el retrato de un dandi real, histórico. Todos los temas aludidos son propios del dandi. También es dandi la *de* apostrofada de su nombre, que se añade él mismo, como estrategia de autopresentación; su definición de la ironía como *adhesión intelectual incompleta*; o la creación de un heterónimo llamado Octavi de Romeu, enfático, coqueto y mundano, que le servirá para «exponer su ideología en las formas más extremas» y «emitir juicios poco ortodoxos» (Rosell, 2011: 172-173).

Demos, ahora, un salto a finales de los años cuarenta. El contexto sociopolítico ha cambiado y Ors ha pasado del catalanismo de su juventud a ser un intelectual orgánico del régimen franquista, si bien su filosofía se ha mantenido incólume. Con motivo de una exposición de pintura de entre 1730 y 1830 que alberga el Instituto Británico de Madrid, el 16 de marzo de 1949, a las ocho de la tarde, lee la conferencia «De la elegancia como categoría estética».

Ors (1949: 751) empieza distinguiendo la noción de la *belleza como armonía*, que asocia con el pintor Van Dyck, presente en la muestra, de la *belleza como carácter*, la idea de belleza moderna que se habría formado Baudelaire. Entre una y otra transcurre el periodo reseguído por la exposición, los siglos XVIII y XIX. Entre una y otra, asimismo, ocurre un cambio social importante, el auge de la burguesía: «Su impulso viene de la novedad. Su aliento, de la ilustración. Su instrumento es la riqueza; su gusto, el bienestar; su anhelo oculto, la distinción; su tara, la envidia» (Ors, 1949: 752).

El autor dirá que la burguesía siente la necesidad de justificarse tanto ante los que tiene arriba como ante los que tiene abajo: ante el patriciado, se impondrá la obligación de elegancia («yo no me distingo menos que tú» [Ors, 1949: 752]); ante la masa, la obligación de trabajo («yo no me gano el pan con menos sudores que tú» [ídem]).

¿Pero en qué consiste esa elegancia a través de la que el burgués trata de legitimarse? Para responder este interrogante, núcleo de la conferencia, Ors acude al pensamiento de Friedrich von Schiller, quien –dice (Ors, 1949: 753-754)– habría definido la *belleza* como «una obligación de los fenómenos». En la belleza, pues, habría obligación y fenómeno, *ley y libertad*: «En

la belleza ... las proporciones de obligación y de libertad se ofrecen en un armonioso equilibrio».

¿Qué pasa, sin embargo, si la ley y la libertad no se encuentran equilibradas? ¿Qué pasa, en primer lugar, si la libertad excede la ley? Entonces, según Schiller, encontraríamos la *gracia* (Ors, 1949: 753). ¿Y qué pasa si, al contrario, la ley excede la libertad? Ors va más allá de Schiller e interpreta que, en tal caso, lo que encontraríamos sería la categoría de la *elegancia*, que define en los siguientes términos: «La elegancia nace ... de la ostensibilidad de una coerción en que es gozado un sometimiento sin aniquilamiento de la libertad» (Ors, 1949: 755). Evidentemente, palabras como *coerción* o *libertad* no suenan igual en el primer franquismo que en cualquier otro momento histórico.

A la elegancia, pues, la caracteriza el predominio de la ley sobre la libertad. Ors establecerá cuatro tipos de elegancia en función de si la ley de dicha elegancia es más o menos social. Primero estaría la *elegancia estoica*, que sería puramente individual, asocial: «Solo rinde cuentas a sí misma» (Ors, 1949: 755). Seguidamente, en la *elegancia epicúrea*, habría una combinación de sociabilidad e individualidad: «Todavía la propia satisfacción es el objeto. Pero este objeto implica armoniosamente la satisfacción ajena» (ídem).

La tercera versión sería la de la *elegancia narcisista* o *mundana*, en la que tan solo importa la satisfacción ajena, es decir, que solo la determina la sociabilidad: «La elegancia aquí se ha vuelto coquetería» (Ors, 1949: 756). Y, finalmente, hallamos la cuarta elegancia: el *dandismo*. En este se va un paso más allá y, aunque solo importa la opinión de los demás, como en la tercera elegancia, lo que se pretende no es gustar sino disgustar; la sociabilidad es entendida en términos negativos. Ors (ídem) la ejemplifica del siguiente modo:

No resulta más libre ni se encuentra provisto de mayor gracia que aquel que se impone el ir vestido de etiqueta a una fiesta, porque así van vestidos los demás; aquel otro que para contradecir la corriente común, juzgándola vulgar, se cree obligado a ir a la reunión de etiqueta vestido de otro modo.

En esta conceptualización del dandismo parecen recuperarse las conclusiones a las que llegaba Balzac al final de su *Tratado*, al considerar el dandismo una afectación. Asimismo, esta sociabilidad negativa que vendría junto al dandi nos recuerda al arte de disgustar del que hablaría Benjamin.

Hablar de dandismo suele conllevar hablar de Brummell, de quien Ors (1949: 760) reproducirá la siguiente anécdota:

El dandy Brummel[I] es hijo de un pastelero [sic]. Lleva una vida fastuosa, desdeñosa, tramposa. Un día el sastre insiste en el cobro de una cuenta.

–Pero ¿no le he pagado ya? –protesta el dandy.

–¿Cuándo? –pregunta el hombre de oficio.

–El otro día; cuando desde la ventana del club le hice una seña de saludo...

Es el canto de cisne de una clase.

Ors acabará su conferencia refiriéndose al retrato de los Atherton, de Arthur Devis, presente en la exposición. Sin embargo, su última glosa, cinco años más tarde, retomará el tema de la elegancia casi en los mismos términos pero más sintéticamente, y acabará del siguiente modo: «La norma, para el dandy, según lo hacía constar el espejo de los dandyes, el famoso Brummel[I], puede ser tan dura como los votos de una Orden religiosa» (Ors, 1954: 1).

Es significativo que esas sean las últimas palabras de un escritor tan prolífico. Parecería que saldan una deuda.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ-QUIÑONES SANZ, Pedro (2013): *Dandis, príncipes de la elegancia*, Salamanca: Junta de Castilla y León.
- BALZAC, Honoré de (1981): «Traité de la vie élégante», *La Comédie humaine*, vol. 12, París: Gallimard, pp. 211-257.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1966): «Du dandysme et de George Brummell», *Œuvres romanesques complètes*, vol. 2, París: Gallimard, pp. 667-718.
- BAUDELAIRE, Charles (1976): «Le peintre de la vie moderne», *Œuvres complètes*, vol. 2, París: Gallimard, pp. 683-724.
- BENJAMIN, Walter (1974): «Das Paris des Second Empire bei Baudelaire», *Gesammelte Schriften*, vol. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 511-604.
- BENJAMIN, Walter (1982): «Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts», *Gesammelte Schriften*, vol. 5, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 45-49.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009): *Formes de vie: l'art moderne et l'invention de soi*, París: Denoël.
- BURTON, Tara Isabella (2023): *Self-Made: Creating Our Identities from Da Vinci to the Kardashians*, Londres: Sceptre.
- CIRAUQUI, Manuel (2008): «El artista y su imagen: la invisibilidad del dandi», *Lápiz: revista internacional de arte*, 244, pp. 69-77.
- COROMINES, Joan (1987): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos.
- FOUCAULT, Michel (1994): «Qu'est-ce que les Lumières?», *Dits et écrits*, vol. 4, París: Gallimard, pp. 562-578.
- FOUCAULT, Michel (2009): *Le courage de la vérité: le gouvernement de soi et des autres II*, París: Gallimard, Seuil.

- HORTA, Joaquín (ed.) (1912): «Ors (Eugenio d')», *Pal-las: diccionario enciclopédico manual en cinco idiomas: español, francés, inglés, alemán é italiano* (1ª ed.), Barcelona: Joaquín Horta Editor, p. 1162.
- LAVER, James (1968): *Dandies*, Londres: Weidenfeld and Nicolson.
- MOERS, Ellen (1960): *The Dandy: Brummell to Beerbohm*, Londres: Secker and Warburg.
- MOLINER, María (2007): «Dandismo», *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos, p. 896.
- NAVARRA, Andreu (2018): *La escritura y el poder: vida y ambiciones de Eugenio d'Ors*, Barcelona: Tusquets.
- ORS, Eugeni d' (1994): *Papers anteriors al Glosari*, Barcelona: Quaderns Crema.
- ORS, Eugeni d' (1996): *Glosari 1906-1907*, Barcelona: Quaderns Crema.
- ORS, Eugeni d' (2001): *Glosari 1908-1909*, Barcelona: Quaderns Crema.
- ORS, Eugeni d' (1949): «De la elegancia como categoría estética», *Escorial*, 20, 59, julio, pp. 749-762.
- ORS, Eugeni d' (1954): «Anatomía de la elegancia», *Arriba*, Madrid, 26 de septiembre, p. 1.
- ORTEGA Y GASSET, José (1965), «El mito del hombre allende la técnica», *Obras completas*, vol. 9, Madrid: Revista de Occidente, pp. 617-644.
- PLA, Xavier (2006): «La solitud d'Eugeni d'Ors», *Serra d'Or*, 557, pp. 25-28.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): «Dandi», *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.), Madrid: Real Academia Española, p. 2029.
- ROSELL, Maria (2011): «El caso de un falso dandi del siglo xx: Octavio de Romeu, un heterónimo frente a dos autores», *Imposturas literarias españolas*, ed. Joaquín Álvarez-Barrientos, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 171-196.
- RUBIRA, Sergio (2014): «La biografía de Brummell: el fracaso necesario», *Los lugares del arte: identidad y representación*, dir. Sofía Diéguez Patao, vol. 2, Barcelona: Laertes, pp. 323-358.
- SCARAFFIA, Giuseppe (2007): *Dizionario del dandy*, Palermo: Sellerio Editore [libro electrónico].
- SCHIFFTER, Frédéric (2018): «Le Dandy ou l'aplomb de la légèreté», BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Du dandysme et de George Brummell*, París: Payot & Rivages, pp. 7-18.
- VILLENA, Luis Antonio de (2003): *Corsarios de guante amarillo: sobre el dandismo*, Madrid: Valdemar.



# **A actividade do lector. Os «espazos de indeterminación» de Iser e a comunicación indirecta de Kierkegaard en diálogo.**

BEATRIZ ALONSO CAL  
*Universidade de Santiago de Compostela*

Data de envío 31/05/2024

Data de aceptación 05/02/2025

**Resumo:** O propósito do presente traballo é o de reconsiderar a figura do lector a partir dos «espazos de indeterminación» de Iser e da comunicación indirecta de Kierkegaard, establecendo un diálogo entre ambos autores que nos permita repensar non só a concepción de lector da tradición literaria, senón tamén dar conta da contemporaneidade da obra kierkegaardiana. Sinalaremos así a defensa que os dous filósofos realizan sobre o papel activo que posúe o lector na construción da obra literaria, no sentido de que é este quen ten que darlle unha significación ao texto.

**Palabras chave:** Kierkegaard, Iser, lector activo, comunicación indirecta, espazos de indeterminación

**Abstract:** *The aim of this study is to reconsider the figure of the reader through Iser's "spaces of indeterminacy" and Kierkegaard's indirect communication, establishing a dialogue between these two authors. It will allow us to rethink not only the literary tradition's conception of the reader but also the contemporary relevance of Kierkegaard's work. This analysis highlights how both philosophers defend the active role of the reader in the construction of a literary work, emphasizing that it is the reader who must give meaning to the text.*

**Keywords:** *Kierkegaard, Iser, active reader, indirect communication, spaces of indeterminacy*

## INTRODUCCIÓN

Desde a tradición literaria tense prescindido dun ámbito da literatura que, se temos en conta o seu carácter estético e a súa función social, resulta en realidade imprescindible, trátase da «dimensión de la recepción y de los efectos que ella ocasiona» (Asensi, 2003: 671). A pregunta é en realidade moi sinxela: para quen se escribe unha obra? Tradicionalmente a teoría literaria primou tanto ao autor como á obra sobre o lector (674), mais, fronte a isto, podemos preguntarnos se podemos prescindir do lector e do fenómeno da recepción á hora de estudar a literatura. Segundo apunta Asensi, esta asunción vai da man do obxectivismo histórico, que comprende as obras literarias como un saber fixo de feitos, de xeito que producirían sempre unha mesma experiencia, sen importar a época ou a persoa (672). Seguindo estas premisas a tradición literaria considerou que os textos son elementos pechados, isto é, defende que posúen un único significado ou verdade últimos, eliminando toda participación do lector durante o acto de lectura. Este significado único e último tería que ser descuberto polo que Iser denomina a interpretación. A interpretación equivale así ao modo clásico de estudar e explicar as obras literarias, sendo o seu labor principal a procura ou indagación das significacións do texto (Iser, 1989: 133). Desde esta perspectiva considérase que os textos literarios posúen un significado oculto ou sentido último, de xeito que a tarefa fronte á obra é a de descubrir e descifrar esa verdade que o texto transmite. Non obstante, a interpretación vai un paso máis alá e considera que este labor só pode ser realizado por ela mesma (133). O modo clásico de comprender as obras literarias presupón, en consecuencia, unha postura de desconfianza cara ao texto, así como unha redución da obra á súa significación. Por outra parte, e como afirma Iser, a interpretación sitúa a súa meta esencial na remisión dos distintos textos a un marco de relacións existente (133), é dicir, para levar a cabo a súa tarefa relaciona a obra cun marco de referencia, encadrándoa e dándolle un lugar dentro de tal esquema. Con isto, remite unhas obras a outras dentro dun sistema no que todo queda pechado e perfectamente delimitado. Unha vez danse por cumpridos estes elementos e a interpretación dá o seu labor por rematado, conclúe cunha neutralización forzosa do significado do texto e, en consecuencia, da propia obra (133). Seguindo esta perspectiva, isto é, se consideramos que os textos unicamente posúen as significacións fixadas pola interpretación, ao lector non lle quedaría nada: só podería aceptar ou rexeitar tales significacións.



Segundo afirma Iser, un dos principais problemas que lle podemos atribuír á interpretación radica no feito de que, se fose posible reducir a obra literaria a un significado determinado, entón o texto sería expresión doutra cousa, é dicir, sería expresión dese significado cuxo status consiste en existir de xeito independente do texto (134). Con isto, as obras literarias convértese nunha mera ilustración deses significados que veñen dados previamente, o que supón privilexiar o significado da obra fronte a obra mesma. En último termo, a interpretación implica certa irrelevancia do texto literario a favor da súa significación, pois unha vez consegue extraer un significado del, conclúe converténdoo na súa verdade última e única. Como dicíamos, cando a interpretación remata coa obra xa non se pode facer nada máis con ela: o importante é coñecer o seu significado e non xa traballar co propio texto. Isto supón, ademais, un empobrecemento da obra, pois elimina a multiplicidade e variedade de lecturas que poderían facerse sobre un único texto.

Mais unha crítica ao modo en que a tradición literaria comprende a obra ten que ir da man dunha crítica ao modo en que esta mesma tradición comprende ao autor pois, tradicionalmente, adoitamos entender ao autor en termos de autoridade, como aquel individuo que, en última instancia, posúe o significado último e único da obra.

Fronte a isto, podemos interpretar o uso que Kierkegaard fai da pseudonimia como unha crítica a tal concepción. En *Primeira e última explicación*, epílogo do *Post-scriptum non científico e definitivo a «Migallas filosóficas»* asinado polo propio Kierkegaard, se ben declárase como autor das obras pseudónimas, sinala que é un tipo especial de autor: un autor en termos exclusivamente legais (2010: 604-605). Kierkegaard asume a pseudonimia desde un código formal e legal, comprendéndose a si mesmo como o responsable civil dos pseudónimos, como aquel que meramente ocasiona a produción, de xeito que a súa responsabilidade sobre a obra dase só a un nivel legal. Os pseudónimos son para Kierkegaard posibilidades psicolóxicas e poéticas reais: «the distinction between pseudonymous and direct writings establishes the independence of the poetic production. [...] they stand by themselves and take their autonomous literary effect» (Mackey, 1971: 249). Isto significa que non podemos atopar nas obras pseudónimas ningunha palabra que pertenza ao propio Kierkegaard, polo que este carece daquela autoridade que lle confería a tradición literaria e, de feito, é el mesmo quen se despoxa dela ao non considerarse como o autor<sup>1</sup> das obras pseudónimas. Mediante

---

<sup>1</sup> Enténdanse aquí autor como autoridade.

este uso e comprensión da súa propia pseudonimia Kierkegaard está rachando coa concepción clásica de autor ao comprenderse a si mesmo como irrelevante respecto da súa propia obra, ou nos seus propios termos: «Así pues soy el indiferente, es decir, lo que yo sea y cómo yo sea es indiferente» (2010: 604)<sup>2</sup>. Mais Kierkegaard aínda dá un paso máis ao situarse a si mesmo na posición de lector da súa propia obra. Considera que non pode ter opinión sobre os textos mais que como terceira persoa pois, como carece de calquera relación privada coas voces pseudónimas, non posúe máis coñecemento do significado da obra que como lector (604). Con isto, Kierkegaard estase situando no polo contrario no que, segundo a tradición literaria, debería estar: «prefiro considerarme como un *lector* dos libros, non como o *autor*»<sup>3</sup>.

### 1. OS ESPAZOS DE INDETERMINACIÓN E A DISXUNTIVA DE *OU-OU*

Como xa deixábamos entrever na introdución, parece que en realidade o proceso de lectura é moito máis que aquilo que sustiña a interpretación, aparecendo así a necesidade de reflexionar sobre o desenvolvemento da obra durante o acto de lectura. De feito, segundo afirma Iser, «un texto se abre a la vida sólo cuando es leído» (1989: 133). Seguindo ao autor, unha primeira caracterización de como podemos comprender o proceso de lectura sería a seguinte: dunha parte, consiste na realidade dada por unha configuración composta, pero que, doutra parte, só acada o seu efecto a través das reaccións que produce no lector (133). Isto significa que o proceso de lectura ten que comprenderse como un proceso de realización do texto, pois, se ben a interpretación quería facernos pensar que existe unha significación agochada no texto, as significacións dos textos literarios prodúcense exclusivamente durante o proceso de lectura, é dicir, son o produto da interacción entre texto e lector, e non unha magnitude agochada no texto, cuxa procura é exclusiva á interpretación (134). As obras literarias non utilizan, en termos de Austin, unha linguaxe declarativa, é dicir, non levan a cabo unha descrición de obxectos xa dados, senón que, máis ben, utilizan unha linguaxe realizativa, o que supón que producen os seus propios obxectos (1990: 41ss). Non obs-

<sup>2</sup> Texto orixinal danés: «Jeg er saaledes det Ligegyldige, det er ligegyldigt hvad og hvorledes jeg er» (*SKS Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift*, Bd. 7, 2002: 570).

<sup>3</sup> Tradución miña a partir da edición inglesa e da orixinal danesa. Texto orixinal danés: «jeg betragter mig selv helst som en Læser af Bøgerne, ikke som Forfatter» (*SKS Om min Forfatter-Virksomhed*, Bd. 13, 2009 :19). Texto da edición inglesa: «I regard myself rather as a *reader* of the books, not as the *author*» (1998: 12).

tante, existen outros tipos de textos (non literarios) que tamén producen os seus obxectos (por exemplo, os textos legais), polo que isto tampouco sería de todo preciso. A especificidade da obra literaria radica, por conseguinte, en que describe reaccións producidas polos obxectos ou, dito doutro xeito, na reacción que se dá fronte á realidade constituída polo texto (Iser, 1989: 136). Podemos así sinalar que o texto literario «se diferencia de outros tipos de texto en que no explicita objetos reales determinados ni los produce», e diferénciase da experiencia do lector porque «ofrece enfoques y abre perspectivas con las que el mundo conocido por la experiencia aparece de otra manera» (136). En consecuencia, o texto literario non se axusta perfectamente nin aos obxectos reais nin ás experiencias do lector e é precisamente esta falta de adecuación a que produce a indeterminación que posibilita a realización.

Como apunta Iser, durante a lectura o lector tenta normalizar esta indeterminación, tenta adaptar o texto ás súas propias disposicións individuais; mais non chega só con isto, pois cada lectura constitúe un acto no que as configuracións oscilantes do texto quedan fixadas en significados, os cales prodúcense ao longo da mesma lectura (137). Seguindo ao autor, o obxecto literario prodúcese grazas a que o texto desenvolve unha multiplicidade de perspectivas, isto é, as perspectivas esquemáticas, que van modelando o obxecto segundo lle outorgan concreción para a intuición do lector (137). Precísanse moitas destas perspectivas esquemáticas para que o obxecto vaia acadando certa claridade, pois cada unha delas unicamente sinala un aspecto deste. Mais, por outra parte, estas perspectivas adoitan chocar entre elas de modo directo, producindo cortes no texto: entre as perspectivas esquemáticas xorden, segundo afirma Iser, os «espazos de indeterminación» do texto (137-138). Estes espazos de indeterminación garanten a participación do lector na realización e constitución de sentido da obra polo que, máis que un defecto da obra, constitúen o elemento no que se sostén a súa propia efectividade, a condición esencial para a súa realización (138-139). O texto atópase cheo de espazos en branco, de intersticios por cubrir; e é por isto que o texto se emite para que alguén o realice. Necesita do lector para poder completarse.

Deteñámonos agora, a modo de exemplo, na obra kierkegaardiana *Ou-Ou*. Victor Eremita, editor e prologuista da obra, expón que a obra está conformada por unha serie de papeis que atopou por casualidade. Estes papeis podían dividirse en dúas partes pois non só estaban escritos por dúas persoas distintas, senón que tamén o seu contido e forma era diferente, deste

xeito, se ben os papeis de A<sup>4</sup> constitúen unha concepción estética da vida, os de B amosan unha concepción ética (Kierkegaard, 2006: 38). Ao ocuparse dos papeis decátase de que estes gañarían un novo aspecto se considerásemos que pertencen a unha mesma persoa<sup>5</sup>: trataríase de alguén que, ao longo da súa vida, realizou ambos movementos ou, polo menos, que os tería sopesado. Non obstante, estes papeis non teñen ningún final ou conclusión e o título elixido por Victor Eremita, *Ou-ou*, pretende expresar precisamente isto: «*Una vez leído el libro, A y B se olvidan, sólo las concepciones se encuentran cara a cara a la espera de una decisión final en personalidades determinadas*» (38)<sup>6</sup>. Nesta obra encontrámonos, en consecuencia, ante dúas narracións nas que se expoñen concepcións de vida opostas en persoas concretas (unha de tipo estético e outra de tipo ético), mais ningunha delas impónse sobre a outra, isto é, a obra non aporta ningunha decisión final ou conclusión. Neste sentido, podemos dicir cos termos de Iser que nesta obra preséntanse perspectivas esquemáticas que actúan en sentido antitético, unhas están dirixidas a construír unha concepción estética da vida, mentres que as outras están dirixidas a construír unha concepción ética; mais non hai perspectivas esquemáticas dirixidas a valorar se algunha destas concepcións é a verdadeira. Con isto, xérase un espazo de indeterminación que elimina calquera posibilidade de conclusión final dada pola obra e é precisamente este espazo o que fai necesaria a acción do lector: «Con ello se puede resumir así la función del espacio vacío como condición de la acción del lector en el texto» (Iser, 2022: 322). O propio Kierkegaard comenta isto mesmo noutra obra pseudónima, no anteriormente mencionado *Post-scriptum*, ao sinalar que: «El mérito del libro, si es que tiene alguno, reside esencialmente en que no proporciona ningún resultado» (2010: 254)<sup>7</sup>. De feito, eloxia que o

<sup>4</sup> Victor Eremita, ao descoñecer aos autores dos escritos decide referirse a eles como A e B.

<sup>5</sup> Resulta interesante deternos de novo na ausencia de autor desenvolvida por Kierkegaard. Victor Eremita dinos que temos que actuar como se o texto fose escrito por unha única persoa, ¿quen? non nos importa. Atopámonos fronte a unha obra que carece de autor, na que temos múltiples escritores e, ao mesmo tempo, ningún: Victor Eremita é o editor e lector dos papeis (só escribe o prólogo), non coñecemos aos escritores mais que como A e B e, de feito, algún dos textos non están escritos por eles (A di que é editor do *Diario do seductor*). Con isto, favorécese aínda máis que sexa o lector quen teña que dar conta da obra, pois non ten un autor ao que remitirse para dar coa «verdade do texto».

<sup>6</sup> Texto orixinal danés: «Naar Bogen er læst, da ere A og B glemte, kun Anskuelserne staae lige overfor hinanden og vente ingen endelig Afgjørelse i bestemte Personligheder» (*SKS Enten-Eller. Første del*, Bd. 2, 1997: 21).

<sup>7</sup> Texto orixinal danés: «Bogens Fortjeneste, eller om den har Nogen, vedkommer ikke mig; har den nogen, saa maa denne væsentligen ligge i ikke at give Resultat» (*SKS Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift*, Bd. 7, 2002: 231).

prefacio non se use, incorrectamente, para tomar unha posición oficial na produción (251). En consecuencia, a ausencia dunha conclusión final xa dada pola obra permite que sexa o lector quen a desenvolva, o que significa que a obra necesita do lector para poder completarse. Non podemos identificar a obra literaria nin exclusivamente co texto nin coa súa concreción, pois o seu lugar está na converxencia que, no proceso de lectura, dase entre texto e lector, ten un carácter virtual porque non se pode reducir «ni a la realidad del texto ni a las disposiciones que constituyen al lector» (Iser, 1989: 149). Só podemos falar de obra literaria se acontece o proceso de lectura porque o texto só se actualiza a partir da actividade da conciencia que o recibe, é no proceso de lectura onde a obra adquire o seu carácter procesual (149).

## 2. O ASPECTO INDIRECTO DA COMUNICACIÓN EN KIERKEGAARD E ISER

Para dar conta da importancia que Kierkegaard lle dá á figura do lector como (un) receptor activo apoiáremonos na noción de comunicación indirecta, por el mesmo desenvolvida. Nas leccións inéditas da *Dialéctica da comunicación ética e ético-relixiosa* que Kierkegaard redacta no ano 1847 o autor comprende a comunicación indirecta como a comunicación dun poder, dunha arte ou da capacidade de facer algo; faino en contraposición á comunicación directa, que constitúe a comunicación dun coñecemento, dunha información, isto é, de algo máis ou menos obxectivo, dun feito (2020: 110). Para que a comunicación directa sexa efectiva unicamente temos que ter en conta o seu contido, é dicir, basta con atender á literalidade do que o texto transmite. Mais, como apunta o autor, a comunicación indirecta ten que acontecer no medio da realidade (112) porque nela o que se transmite é unha capacidade; trátase máis ben de ensinar mediante a acción, de ensinar sendo (100). Deste xeito, o contido e a literalidade da comunicación, isto é, o que se transmite directamente, deixan de ser os elementos centrais comunicativos no caso da comunicación indirecta, fronte a eles, cobran relevancia os elementos formais; e, mediante o uso e combinación de ambas (ou sexa, contido e forma) pretende expresarse algo que non pode dicirse utilizando como único medio a comunicación directa. Pola súa parte, Iser tamén dá conta da necesidade da indirección da obra literaria para que o lector poida realizala, pois o autor afirma que os textos literarios «están constituídos de manera que no confirman por completo nunca ninguno de los significados que les atribuimos, aunque por su estructura nos inducen permanentemente a hacerlo» (1989: 148). É esta carencia

dun significado único e definitivo a que fai efectiva a actividade do lector, mais para que tal experiencia sexa eficaz o texto non pode nomeala (148), ou o que é o mesmo, ten que vir dada baixo a forma dunha comunicación indirecta. As obras literarias caracterízanse porque a súa intención, isto é, a realización da obra por parte do lector, non aparece formulada de xeito expreso, de modo que o seu elemento principal queda sen expresar (147). Se podemos facer unha lectura de Iser en termos de comunicación indirecta é porque, en esencia, ambas concepcións están de acordo en que, en primeiro lugar, o texto non di directamente que é o que hai que facer con el, senón que actúa de xeito indirecto, o que supón, en segundo lugar, que o texto comunícase mediante o facer mesmo. O texto non comunica directamente que ten que ser realizado, senón que, como carece dun único e irrevogable significado, obriga subrepticamente ao lector a desenvolver a súa propia significación, convertendo ao lector nunha especie de coautor (Rothe, 1987: 22).

Non obstante, a comunicación indirecta kierkegaardiana non é só unha cuestión teórica sometida a consideración dentro da súa obra, porque, máis aló de tratarse dunha teoría sobre a comunicación, é posta en práctica nos seus propios textos. É por este motivo que na obra de Kierkegaard os elementos paratextuais posúen unha relevancia esencial, pois constitúen a base que posibilita o tipo de produción que el mesmo leva a cabo: os pseudónimos como voces enfrontadas e, mediante o uso destes, a contradición e confrontación de ideas; o uso da ironía; a publicación de obras «edificantes» paralela á publicación de obras «estéticas»; así como o modo en que o propio Kierkegaard facíase ver en Copenhague, obrando de xeito contrario e subvertendo as expectativas creadas pola obra respecto do seu autor. O uso de todos estes elementos non é, polo tanto, algo meramente ornamental, senón que é esencial á propia produción; de feito, o propio Kierkegaard sinala como o seu uso da pseudonimia «no ha tenido una base *accidental* en mi persona [...] sino una base *esencial* en la *producción*» (2010: 603)<sup>8</sup>. A comunicación indirecta constitúese así como un requirimento da propia obra, pois aquilo que Kierkegaard pretende comunicar precisa de todos estes elementos que van máis aló do contido dos seus textos e, por conseguinte, para comprender a súa obra temos que prestar atención á relación dialéctica que se establece entre contidos e forma.

---

<sup>8</sup> Texto orixinal danés: «har ikke havt en *tilfældig* Grund i min *Person* [...] men en *væsentlig* i selve *Frembringelsen*» (SKS *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift*, Bd. 7, 2002: 569).

Diante dun texto destas características, é evidente que ao lector non lle queda máis remedio que constituírse como lector activo. En primeiro lugar, porque, e debido ao uso kierkegaardiano da pseudonimia, o lector descoñece quen é o emisor, carece da figura clásica de autor<sup>9</sup> na que podería sosterse e, fronte a isto, atópase ante unha multiplicidade de voces distintas. Mais, en segundo lugar, porque a obra tampouco ofrece un significado único e delimitado, senón que nela máis ben atopamos ideas e significacións enfrontadas. Con isto, parece que Kierkegaard aumenta a indeterminación do texto o máximo posible<sup>10</sup>, tanto para obrigar ao lector a actuar, como para facer explícito o feito de que é este quen ten que decidirse ante a obra. A modo de resumo, podemos dicir que na obra kierkegaardiana non nos encontramos cun autor que crea un significado, ou un sentido, perfectamente accesible e delimitado; nin temos un único autor, nin un único significado, o que forza ao lector a ser el quen de conta do que se lle transmite mediante esta comunicación indirecta.

Atender á literatura desde a dimensión do lector, ou desde o feito de que é o lector quen ten que elaborar o significado da obra, supón, entón, atender á dimensión pragmática do texto. Ao considerar tanto a obra kierkegaardiana como os estudos de Iser, encontramos que o relevante non é xa pretender saber que significa a literatura ou a ficción, senón máis ben descubrir o efecto que produce. A ficción opera pola súa función, o que significa que precisamos cambiar o argumento ontolóxico por un funcionalista (Iser, 1989: 165). Para dar verdadeira conta do que acontece no proceso de lectura non abonda con definir que é ficción e que é realidade, pois entre elas dáse unha relación de comunicación, isto é, a ficción non é un mero contrario da realidade, senón que comunica algo sobre esta (165-166).

Para Kierkegaard, se ben o coñecemento obxectivo, por exemplo, as matemáticas, pode ser comunicado directamente, non sucede o mesmo co referente a como debe o individuo vivir a súa propia vida (Watkin, 2001: 128). Deste xeito, cando queremos comunicar cuestións éticas debemos facelo mediante unha comunicación indirecta (Kierkegaard, 2020: 111). Kierkegaard utiliza a ficción para comunicar ao individuo como debe de afrontar a súa propia realidade, é dicir, pretende comunicarlle unha ética, e por iso precisa do uso da comunicación indirecta. Como a ética ten que ver coa elección

<sup>9</sup> Autor como autoridade, no sentido que sinalábamos na introdución.

<sup>10</sup> Seguindo a Lübbcke, nunca podemos estar seguros de que dito efecto será acadado, pois non podemos forzar a ninguén a decidir, senón unicamente dificultar ao máximo a non elección (1990: 33).

persoal, quen comunica cal é a elección ten que dar un paso atrás para deixar espazo a que a outra persoa faga unha verdadeira elección (Watkin, 2001: 128). En consecuencia, esta tarefa ten que desenvolverse de xeito socrático, neste caso, confrontando posicións estéticas, éticas e ético-relixiosas na súa autoría e xerando un diálogo, de modo que o lector poida, libre da presenza de Kierkegaard, considerar o que se lle propón e tomar o seu propio camiño (129). O texto kierkegaardiano preséntase así ante o lector como un problema ou tarefa, xerando no lector unha responsabilidade fronte á obra: o lector ten que facer algo con ela, ten que situarse fronte a ela. A relevancia da obra kierkegaardiana radica xustamente neste *facer algo* que lle impón ao lector e, de feito, o que se lle está comunicando indirectamente é isto mesmo: que ten que *facer algo*. O lector non chega directamente á mensaxe da obra, senón que a elabora por si mesmo: «His own writings offer no ideas about the thing – certainly not clear and distinct ideas – but, through the resplendence of images and the refractions of indirect communication, a way to the thing itself» (Mackey, 1971: 269). Con isto, o lector kierkegaardiano vese na obriga de converterse nun lector activo.

Como vimos sinalando, unha das ideas máis interesantes que xorden a partir desta figura dun lector activo é a posibilidade de avanzar cara ao ético. Como a literatura sempre conta co lector, Iser considera que todo acto de lectura obriga ao lector a responsabilizarse da realización do texto, así como de aquilo ao que tende o seu significado e verdade (147). Se ben o texto sempre condiciona a significación elaborada no proceso de lectura, faino de tal modo que ten que ser o lector quen a produza; de feito, o lector só acada satisfacción se pode mobilizar a súa produtividade (150). Como apunta Iser, o lector de obras literarias experimenta unha actividade creadora (153) pois, debido a que o espazo de relacións preestablecidas polo texto permite o xurdimento de diversas configuracións de sentido, cada lectura constitúe unha realización individualizada do texto. En consecuencia, o acto de lectura constitúe unha realización individualizada do texto na que o suxeito desenvolve a súa responsabilidade, o que supón que «no experimentamos con los textos, sino con nosotros mismos» (148). Cando lemos reaccionamos fronte ao que nos mesmos producimos e é este modo de reacción o que permite vivir o texto como un acontecemento real (159). O individuo pode formularse a si mesmo durante o proceso de lectura pois, grazas á conxunción da reacción fronte a produción propia e a vivencia do texto como real, o individuo pode conformar as súas propias disposicións individuais. A literatura posúe así, como di



Asensi, unha función social debido a «su manera de intervenir en la práctica vital de los lectores, preformando su comprensión del mundo y repercutiendo en su comportamiento social» (2003: 673)

Por outra parte, puidemos xa entrever ao longo deste capítulo como Kierkegaard utiliza a comunicación indirecta precisamente para obrigar ao individuo a desenvolverse eticamente. O ético en Kierkegaard remite á esixencia de actuar, ten que ver co compromiso do individuo coa súa propia existencia, e por iso a súa obra está constituída de tal modo que non podemos esperar ningunha lección substancial dela (Lübcke, 1990: 36). Para referirse a isto Kierkegaard utiliza a noción do «individuo singular», noción que podemos explicar retomando a obra *Ou-Ou*. Nesta obra era o lector quen tiña que desenvolver unha conclusión propia fronte aos dous modos de concibir a vida que se lle presentaban, un estético e un ético. Non obstante, o relevante de que o individuo realice esta elección non radicaba tanto no feito de que elixa unha ou outra concepción en concreto, senón máis ben no propio feito de elixir, pois no momento en que o individuo toma unha decisión propia, estase elixindo a si mesmo. A categoría do individuo singular ben a expresar precisamente isto, que é o individuo quen ten que decidir como quere asumir a súa existencia.

## CONCLUSIÓN

Tanto na obra de Kierkegaard como na de Iser encontramos unha defensa da actividade do lector na construción da obra literaria: a indeterminación do texto xunto co feito de que a súa comunicación sexa indirecta obrigan ao lector a facerse partícipe e, apoiándose na obra, xerar un significado propio. Neste sentido, podemos dicir que a literatura sempre conta co lector (Iser, 1989: 147). En primeiro lugar, atendemos a como Iser e Kierkegaard daban conta da indeterminación do texto literario, mais, se ben o primeiro facíao tratando a cuestión dun xeito teórico, o segundo desenvolveu unha obra na que a indeterminación era xa posta en práctica. A este respecto, e como temos sinalado, Iser desenvolve a noción de espazos de indeterminación, na que da conta do espazo baleiro que xorde entre as perspectivas esquemáticas do texto. Por outra parte, utilizamos o exemplo de *Ou-Ou* para sinalar como Kierkegaard fixo efectiva esta indeterminación, pois nesta obra expóñense concepcións de vida opostas, mais non se da ningunha conclusión final sobre cal debería prevalecer. En segundo lugar, referímonos ao aspecto indirecto da

comunicación literaria, no sentido de que a obra non pode comunicar directamente ao lector que ten que ser realizada, senón que máis ben debe obrigalo lector a facer efectiva tal realización. Non obstante, e de forma parecida ao caso anterior, Kierkegaard non só tratou a cuestión da comunicación indirecta de xeito teórico, senón que o relevante radica en que a puxo en práctica na totalidade da súa obra. Con isto, encontramos en Kierkegaard a un dos primeiros filósofos en outorgarlle a centralidade ao lector e a chave que fai isto posible radica precisamente no seu uso da comunicación indirecta, en tanto que é esta comunicación a que obriga ao lector a incorporarse á obra e a desenvolverse activamente fronte a ela.

Por último, sinalábamos que unha das cuestións máis interesantes que se derivan desta figura do lector activo radica en que abre a porta cara ao ético. A indeterminación e a comunicación indirecta obrigan ao lector a *facen* algo coa obra literaria á que se enfronta, isto é, obrigan ao lector a incorporarse e a apropiarse da obra, podendo así extraer un significado propio dela. Grazas a isto o lector ten a oportunidade de desenvolverse eticamente, pois, como vimos con Iser, o lector vive a experiencia de lectura como real. En consecuencia, a reacción que o lector experimenta, así como o significado que extrae da obra, tamén son vividos como reais, o que supón que o lector pode formularse a si mesmo mediante a formulación do texto, é dicir, pode desenvolver as súas propias disposicións éticas á vez que desenvolve o texto.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASENSI, Manuel (2003): *Historia de la teoría de la literatura (el siglo xx hasta los años setenta) Volumen II*, Valencia: Tirant Lo Blanch.
- AUSTIN, John (1990): *Como hacer cosas con palabras*, trad. Genaro Carrió y Eduardo Rabossi, Barcelona: Paidós.
- ISER, Wolfgang (1989): «La estructura apelativa de los textos», «El proceso de lectura», «La realidad de la ficción», *Estética de la recepción*, ed. R. Warning, Madrid: Visor, pp. 133-195.
- ISER, Wolfgang (2022): *El acto de leer*, trad. J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito, Madrid: Taurus.
- KIERKEGAARD, Søren (1997-2012): *Søren Kierkegaards Skrifter*, 28 vols., Copenhagen: GAD.  
[https://tekster.kb.dk/text?editorial=no&f%5Bsubcollection\\_ssi%5D%5B%5D=sks&match=one&search\\_field=Alt](https://tekster.kb.dk/text?editorial=no&f%5Bsubcollection_ssi%5D%5B%5D=sks&match=one&search_field=Alt)
- KIERKEGAARD, Søren (1998): *The point of view*, trad. Howard y Edna Hong, Princeton: Princeton University Press.

- KIERKEGAARD, Søren (2006): *O lo uno o lo otro*, trad. Darío González y Begonya Saez, Madrid: Trotta.
- KIERKEGAARD, Søren (2010): *Post-scriptum no científico y definitivo a «Migajas filosóficas»*, trad. Javier Teira y Nekane Legarreta, Salamanca: Sígueme.
- KIERKEGAARD, Søren (2020): «The Dialectic of Ethical and Ethical-Religious Communication», *Kierkegaard's Journals and Notebooks*, 11, 2, trad. David Possen, Princeton: Princeton University Press, pp.89-138.
- LÜBCKE, Poul (1990): «Kierkegaard and Indirect Communication», *History of European Ideas*, 12, 1, pp. 31-40.
- MACKEY, Louis (1971): *Kierkegaard: A Kind of Poet*, Pennsylvania: Pennsylvania University Press.
- ROTHER, Arnold (1987): «El papel del lector en la crítica alemana contemporánea», *Estética de la recepción*, ed. José Antonio Mayoral, Madrid: Arco, pp. 13-24.
- WATKIN, Julia (2001): *Historical Dictionary of Kierkegaard's Philosophy*, Maryland: The Scarecrow Press.



# A pesquisa etnográfica na escola: um olhar para a leitura no Ensino Médio no Rio Grande do Sul - Brasil

JÉSSICA DAIANE LEVANDOVSKI THEWES  
*Universidade de Santiago de Compostela*

Data de envió 30/05/2024

Data de aceptación 07/02/2025

**Resumo:** A pesquisa de cunho etnográfico permite compreender e traçar perspectivas de soluções para os desafios enfrentados por docentes no âmbito da educação brasileira. Este artigo ilustra como essa metodologia pode ser aplicada para entender fenômenos presentes em sala de aula de Literatura do Ensino Médio, a partir do estudo de Thewes (2021), constituído de apreciações de estudantes brasileiros sobre a leitura de textos literários. Soares (2020), Jenkins (2007) e Luca (2020) apresentam-se como base teórica da discussão. Os resultados indicam que investigações com princípios etnográficos possibilitam compreender as relações dos adolescentes com a leitura e como essas relações podem ser potencializadas na escola.

**Palavras-chave:** Pesquisa etnográfica. Ensino Médio. Leitura. Literatura. Adolescentes.

**Abstract:** *Ethnographic research makes it possible to understand and outline solutions to the challenges faced by teachers in Brazilian education. This article illustrates how this methodology can be applied to understand phenomena present in secondary school literature classrooms, based on Thewes' (2021) study of Brazilian students' perceptions of reading literary texts. Soares (2020), Jenkins (2007) and Luca (2020) provide the theoretical basis for the discussion. The results indicate that research with ethnographic principles makes it possible to understand adolescents' relationships with reading and how these relationships can be enhanced at school.*

**Keywords:** *ethnographic research, high school, reading, literature, adolescents*

## 1. INTRODUÇÃO

[...] os historiadores e todos os outros não inventam a paisagem (todas aquelas coisas parecem estar mesmo lá), eles realmente formulam todas as categorias descritivas dessa paisagem e quaisquer significados que se possa dizer que ela tem.

JENKINS, 2007

A pesquisa possui uma estreita relação com a história. Todo cientista, ao investigar um fenômeno da realidade, desempenha também o papel de historiador. Observar as paisagens de um contexto, desenvolver leituras e construir narrativas sobre elas é uma forma de fazer pesquisa e de fazer história. A pesquisa, portanto, é composta de escolhas metodológicas, incluindo recortes espaciais e temporais. Retratar determinada realidade a partir de um fragmento que a constitui presume a construção de leituras de um tema e de fatos específicos. Compreende-se, dessa maneira, que cada acontecimento é passível de diferentes interpretações, influenciadas pelo posicionamento socioideológico do pesquisador. Diante disso, é essencial que o cientista busque a máxima imparcialidade na análise dos dados, pois suas perspectivas ideológicas trazem implicações ao discurso que é produzido (Soares, 2020). Assim, entende-se que é possível constituir diferentes compreensões sobre a realidade observada, inclusive a partir da perspectiva de um mesmo observador, cujas características e perspectivas podem se alterar (Santos, 2006). O dinamismo do tempo e do espaço influencia a pesquisa. Por isso, o período de observação deve ser flexível, passível de ajustes conforme a repetição e estabilização dos dados coletados, o que requer a dinamicidade também do investigador. Isso significa que o momento adequado para concluir essa etapa da pesquisa pode ser quando os dados observados com frequência não apresentarem alterações significativas em relação ao fenômeno investigado.

Observação, leitura e construção de narrativas são etapas realizadas por alguém que tem sua própria identidade, posicionamento ideológico, princípios e valores e que vive em um tempo e espaço que se alteram com frequência. Este é o historiador: aquele que lê, interpreta e viabiliza informações sobre os fatos; aquele que transforma paisagens em discursos próprios (Jenkins, 2007). Então, todos nós temos um pouquinho de historiador e isso nos confere grande responsabilidade.

Narrativas podem ser facilmente produzidas, mas elas exigem ética, comprometimento com a verdade. Ao direcionar o olhar sobre a educação brasileira, muito facilmente encontramos discursos nefastos. Relatos de docentes que carregam em sua bagagem os inúmeros desafios que não se descolam do ser professor no século XXI. Alguns seguem sua jornada na busca incansável por respostas a esses desafios; outros mudam o percurso, abandonando o sonho ou o propósito docente devido à falta de valorização e de condições para o desenvolvimento do trabalho no âmbito educacional; muitos deles acendem lâmpadas por onde passam. Em diferentes espaços de atuação, professores se empenham em possibilitar um aprendizado conectado à realidade dos alunos, que possa capacitá-los para serem autores sociais. Na universidade, na escola pública, na escola privada ou na comunidade em geral, os docentes identificam meios para proporcionar esse aprendizado de forma significativa que se traduz em uma experiência que possa mobilizar as pessoas para a atuação e transformação social (Thewes, 2021), tornando-as autoras de suas próprias histórias.

As reflexões tecidas como aspectos introdutórios deste texto são ponderações desta autora, professora de escola básica, especialmente de adolescentes, pesquisadora em Linguística Aplicada, em Processos e Manifestações Culturais e em Estudos da Literatura e da Cultura. A transição de professora para pesquisadora evidenciou a necessidade de distanciamento crítico para formular novas interpretações sobre as relações dos jovens com a leitura. Assim, este artigo analisa a pesquisa de Thewes (2021), destacando seus procedimentos metodológicos e sua contribuição para a compreensão de fenômenos no ensino público brasileiro.

A análise baseia-se em dados da dissertação desta autora e está organizada em três eixos: I. panorama de estudos sobre leitura no Brasil, II. discussões teóricas para contextualizar os dados e III. apresentação dos principais resultados da referida pesquisa. Por último, mostram-se os aspectos conclusivos mais relevantes do estudo.

## **2. O ESPAÇO DA LEITURA EM PESQUISAS NO BRASIL: TRÊS ENFOQUES DISTINTOS**

Inicialmente, esta reflexão teórica pondera a importância de novas interpretações acerca dos fenômenos científicos no sentido de reconhecer avanços, limitações e visualizar novos caminhos para a pesquisa. Entende-se, conforme Luca (2020: 49), que «a historiografia, a despeito de sempre propor novas

interpretações, não o faz descartando o já produzido, mas levando-o em conta». Isso posto, antes da realização de novas pesquisas voltadas à leitura no Brasil, busca-se desenvolver um panorama dos estudos realizados.

A respeito da educação, no Brasil, ocupou-se um extenso período para tornar evidente as problemáticas refletidas e repetidas de ponta a ponta no país. Múltiplas lacunas entre o indicado pelas teorias e pela legislação e a realidade enfrentada nas escolas brasileiras, especialmente na rede pública de ensino, tornaram-se problemas amplamente conhecidos. Os desafios cotidianamente enfrentados pelos professores passaram a ser divulgados. A falta de recursos humanos e físicos das instituições e o impacto no aprendizado dos estudantes foram, em certa medida, naturalizados. Semelhantemente, a competência leitora dos brasileiros foi posta em xeque, não só no que diz respeito ao contato e prática de leitura e escrita na escola, mas para além desta.

Dados do Indicador de Alfabetismo Funcional (INAF) que refletem, sobretudo, a «ineficiência do atual contexto de ensino no desenvolvimento da capacidade leitora dos indivíduos» (Saraiva; Kaspari, 2017: 17) foram elucidados em estudos como os de Abreu (2004), Rojo (2009) e Saraiva e Kaspari (2017). Diante da necessidade de identificar soluções para tais problemáticas, constatou-se que Saraiva tem apresentado possibilidades de práticas que podem ser desenvolvidas na escola para promover o vínculo entre as leituras ofertadas e a realidade dos estudantes<sup>11</sup>. Entende-se, assim, que há necessidade de fortificar e resgatar a importância da conexão com a leitura, em especial de textos literários, para ampliar a visão do mundo e questionar-se acerca do que se vê e vivencia, conforme enfatizado pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2018), bem como para posicionar-se criticamente (Saraiva; Kaspari, 2017).

Assevera-se, em vista do exposto, a importância de empreender esforços tanto para a identificação dos problemas sociais como para responder a eles por meio da pesquisa e de produções científicas. A pesquisa de Thewes (2021), sobre a qual se debruça este artigo, concentrou-se em conhecer as apreciações dos próprios estudantes acerca de suas experiências de leitura na escola, orientadas por um professor de literatura no Ensino Médio. Por meio de rodas de conversa, os alunos contaram sobre suas (des)conexões com leituras literárias e não literárias e discutiram acerca das práticas das quais gostam de participar na escola, desenvolvidas com base em obras direciona-

---

<sup>11</sup> São obras da pesquisadora e colaboradores voltadas à finalidade mencionada: Saraiva (2001); Saraiva-Mügg (2006); Saraiva-Mügge-Kaspari (2017).



das pelo docente. O estudo também contou com a narrativa do professor, no sentido de identificar sua percepção a respeito dos aspectos mencionados e de reconhecer qual é, para ele, o papel da literatura no desenvolvimento do sujeito.

A referida investigação, pautada em práticas qualitativo-interpretativistas, apresenta contribuições para a continuidade dos estudos acerca do percurso histórico da leitura no Brasil. Um dos potenciais da pesquisa está em aproximar a comunidade acadêmica da escolar dentre outras, com a intencionalidade de promover reflexões não só para docentes e discentes participantes, mas para aqueles que se encontram em outros contextos educacionais com características semelhantes. Outro potencial da pesquisa se encontra na produção de dados com os participantes da pesquisa, aqueles que vivenciam cotidianamente uma realidade que, com frequência, é retratada de modo depreciativo e, por vezes, sob a ótica de um mero observador.

Apesar de não se tratar de um estudo essencialmente etnográfico, vale-se de princípios desse caráter para retratar um contexto específico. Em relação a pesquisas desse calibre, é válido pontuar que embora os fenômenos independentam do historiador para existir, a aproximação deste com o *locus* de pesquisa resulta em alterações no ambiente investigado (Cardoso; Vainfas, 2012). Nesse sentido, observa-se que o tempo de permanência do pesquisador em campo pode ser um fator determinante para a validade dos dados gerados, pois à medida que integra o contexto dos participantes, sua presença pode ser, em parte, naturalizada, de modo que estes tendem a ficar mais próximos de suas ações típicas.

Em vista da interpretação e da acuidade conferida aos dados, é fundamental observar os instrumentos de registro e suas limitações, pois a leitura e reflexão científica sempre será um evento posterior ao fenômeno observado, na tentativa de reconstruí-lo (Cardoso; Vainfas, 2012; Soares, 2020). A triangulação de dados, isto é, a combinação de métodos e fontes, é compreendida como um potencial nessa direção. Em uma pesquisa qualitativo-interpretativista, entrevistas e observações registradas por meio de diário de campo e materiais audiovisuais são combinações possíveis para obter uma compreensão mais precisa e para legitimar o trabalho científico. Nota-se, portanto, que as fontes históricas, isto é, os registros que embasam a pesquisa, podem ser diversas e constituídas de diferentes linguagens (verbal, imagética, audiovisual etc.) e o cientista, diante dessas fontes, deve buscar, ao máximo, a essência dos dados.

A partir do exposto, conclui-se que há três momentos da pesquisa voltada à leitura no Brasil. Primeiramente, constataram-se estudos voltados a delinear as problemáticas da educação, por meio dos quais ressaltaram-se baixíssimos índices de competência leitora dos brasileiros e condições precárias de muitas instituições de ensino, pela falta de recursos tanto humanos quanto materiais. Posteriormente, apresentaram-se pesquisas empenhadas em traçar perspectivas em relação a esse contexto promovendo propostas de práticas de leitura para a escola. Após discutir acerca desse percurso em linhas gerais, evidenciou-se a pesquisa concentrada em reconhecer as apreciações de estudantes acerca de suas vivências com e a partir da leitura dentro e fora da esfera escolar. Explicitou-se, a partir desses três momentos, o compromisso assumido pelo pesquisador em relação a suas escolhas científicas e ao tratamento dado às fontes que embasam os estudos.

### **3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS**

Na continuidade deste texto, focaliza-se o estudo de Thewes (2021), que representa o terceiro momento de pesquisa, a fim de clarificar esses aspectos, quais sejam, os procedimentos adotados no estudo, suas intencionalidades e resultados.

#### **3.1. *Locus* de pesquisa**

A pesquisa de Thewes (2021) foi desenvolvida em um colégio público do estado do Rio Grande do Sul situado, de acordo com o Censo de 2018, em um município da região metropolitana de Porto Alegre com mais de 200 mil habitantes, com média salarial de 2.385 reais, com aproximadamente 14 mil jovens entre 15 a 19 anos e pouco mais de 8 mil matrículas no Ensino Médio. No segundo semestre de 2019, período em que os dados foram gerados, a instituição atendia 478 alunos entre Ensino Fundamental II, que compreende do 6º ao 9º ano da educação básica, e Ensino Médio, período de três anos – última etapa da educação básica.

Dentre os espaços que o colégio dispõe, além das salas de aula convencionais, para atividades diversificadas estão uma biblioteca e um laboratório de informática em funcionamento parcial, bem como laboratório de Ciências/Química. No período de realização da pesquisa, a equipe de profissionais atuantes estava completa, o que colaborava para o bom funcionamento da instituição.

### **3.2. Participantes**

O estudo contou com a participação de dezessete alunos do segundo ano do Ensino Médio e de um professor de Língua Portuguesa e de Literatura. O docente iniciou o curso de licenciatura em Letras: Língua Portuguesa e respectivas literaturas em 1997 e formou-se em 2007, em universidade privada. Depois, realizou Mestrado em Artes Cênicas de 2013 a 2014, em universidade pública. Além disso, foi supervisor do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) na instituição em foco por oito anos. Esse programa é desenvolvido por meio da atuação de estudantes de cursos de licenciatura presenciais em escolas públicas, sob orientação de professores da educação básica e da graduação de suas áreas correspondentes. Dessa forma, o governo brasileiro investe para aproximar a educação superior e a escola básica, com o objetivo de contribuir para a formação de docentes, sobretudo na rede pública de ensino, onde há maior carência de profissionais com formação específica nas diferentes áreas do conhecimento.

### **3.3. Métodos e instrumentos**

A investigação foi desenvolvida por meio de: a) estudo exploratório, mediante a observação de vinte horas de aula de Literatura; b) duas entrevistas abertas, realizadas com o professor, com duração de, aproximadamente, uma hora cada uma; c) rodas de conversa, realizadas com os alunos, em grupos de, no máximo, 5 participantes, com duração entre uma hora e uma hora e trinta minutos; e d) uma prática desenvolvida pela pesquisadora, junto com o docente, e aplicada à turma. Para o registro dos dados, utilizou-se o diário de campo e câmera para captar áudio e vídeo, além de fotografar atividades realizadas pelos alunos e momentos de aula.

## **4. RESULTADOS E DISCUSSÃO**

Depois contextualizar a pesquisa e seus participantes, analisam-se como as escolhas feitas pela pesquisadora conduziram-na aos resultados atingidos no estudo.

### **4.1. Primeiros passos: a motivação e o distanciamento da pesquisadora**

A pesquisa de Thewes (2021) foi motivada por sua atuação docente, principalmente em escolas estaduais, e a escolha do contexto investigado

deu-se por sua participação em práticas desenvolvidas na instituição em foco. A pesquisadora, autora deste artigo, participou do PIBID, sob a orientação do professor participante. Sua atuação como professora e aprendiz despertou questionamentos relativos ao engajamento dos estudantes em práticas de leitura. De um lado, identificaram-se jovens conectados em projetos desenvolvidos a partir da leitura literária e, de outro, estudantes distantes de práticas como essas. Somado a isso, a pesquisadora constatou dados relevantes sobre a formação leitora no Brasil, por meio de avaliações nacionais e internacionais, e identificou os principais estudos de investigação já realizados sobre a temática em foco, evidenciando o baixo número de investigações com direcionamento específico para o Ensino Médio.

Como já ressaltado, é um compromisso ético do cientista agir com imparcialidade frente ao fenômeno pesquisado. Nesse sentido, destaca-se que a proximidade do cientista com o contexto pode impactar positiva ou negativamente a compreensão dos dados. Conforme indicado por Dorotea Frank Kersch, na qualidade de professora e pesquisadora no âmbito da Linguística Aplicada, é de profunda relevância o pesquisador «deixar-se surpreender pelos dados» e pelas reais necessidades que se revelarem no contexto pesquisado. Principalmente por se tratar de pesquisa de cunho etnográfico, hipóteses ou pressupostos refletem uma postura científica desacertada. À vista disso, destaca-se ainda que os «objetos no mundo se transformam continuamente» (Soares, 2020).

A esse respeito, observa-se que Thewes (2021), embora tivesse conhecimento da escola, do professor e até de alguns alunos, identificou precisamente as características do contexto no período de geração de dados, em 2019, compreendendo as mudanças ocorridas desde seu desligamento da instituição, em 2016. Ressalta-se que o período de atuação da pesquisadora nessa escola por meio do PIBID foi de dois anos, entre 2014 e 2016, no qual realizou atividades sob a orientação do professor de literatura, parceiro da pesquisa em 2021. As práticas da disciplina de literatura, em 2019, já não contavam mais com o apoio do PIBID, que encerrou suas atividades na instituição por atingir o tempo máximo permitido para o projeto na mesma escola e com o mesmo supervisor. Esse foi o primeiro impacto para a pesquisadora. Aos poucos, ela foi sendo, de fato, surpreendida. Surpreendida por um professor novamente solitário, por um laboratório de informática quase em desuso (antes usado cotidianamente pelo grupo do PIBID), pela bibliotecária, antes parceira dos projetos, que passou a atuar também como

monitora de alunos que necessitavam de auxílio no processo de aprendizagem. Além disso, alguns dos alunos que participaram do PIBID e permaneceram na escola, encontravam-se, no Ensino Médio, já em jornada laboral, ou seja, dividiam-se entre a escola e o trabalho. E essas eram apenas as modificações mais visíveis que, no período de estudo exploratório, primeira etapa da investigação, foram identificadas, contribuindo para a melhor delimitação do objeto de pesquisa, que se deu conforme segue.

#### 4.2. A delimitação do objeto de pesquisa

Depois de adentrar no ambiente em foco, respeitando os procedimentos éticos indicados pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), a pesquisadora realizou o estudo exploratório, etapa contemplada por meio de observações de aulas de diferentes turmas do Ensino Médio e de conversas com o professor e com alguns alunos. Com o apoio do docente, delimitaram-se os participantes e o fenômeno investigado.

Além do professor de Literatura, foram convidados a participar do estudo os alunos de uma turma de segundo ano do Ensino Médio que, na sequência do planejamento da disciplina, seria impulsionada a desenvolver um projeto de leitura literária.

A partir dessas definições, deu-se continuidade à observação das aulas e avançou-se na proximidade com os participantes com o intuito de identificar práticas de leitura das quais gostavam e gostariam de participar nas aulas de Literatura. Para o professor, essas eram informações importantes para definir o projeto a ser desenvolvido com a turma.

#### 4.3. Das primeiras constatações ao desenho dos objetivos e dos procedimentos de pesquisa

Transcorridos dois meses do início da pesquisa, os alunos foram convidados a participar de rodas de conversa<sup>12</sup>. Reuniram-se, na biblioteca ou em sala de aula, com a pesquisadora que, a partir de questionamentos motivadores, instigou-os a falarem sobre suas experiências de leitura, conforme apresentado na sequência deste artigo. Cabe ressaltar que o anseio do pro-

---

<sup>12</sup> Além das observações da pesquisadora, as conversas com o professor mostram-se determinantes para as próximas etapas da pesquisa. Assim, tanto as rodas de conversa como os demais passos adotados dentro do contexto pesquisado foram definidos de modo colaborativo entre pesquisadora e professor participantes.

fessor de Literatura pelo conhecimento dessas apreciações conduziu a pesquisadora à delimitação do objetivo geral do estudo: «identificar e analisar apreciações de estudantes do Ensino Médio sobre práticas de leitura literária, evidenciando o papel dos agentes envolvidos para a formação cidadã» (Thewes, 2021: 27).

Na compreensão de Thewes (2021), conhecer as leituras às quais esse público tem acesso e conexão são dados fundamentais para aproximar a cultura valorizada pela escola e pelos alunos. Entende-se, assim, que esse pode ser o ponto de partida para possibilitar, na escola, práticas significativas para os estudantes, que promovam o estreitamento dessa lacuna e o engajamento desses jovens em ações sociais. Por isso, além do conhecimento de suas preferências de leituras e práticas, Thewes (2021) investigou o papel desempenhado pelo professor e pelos adolescentes nas aulas observadas.

Em vista do exposto, conclui-se que a pesquisa foi composta pelo estudo exploratório, por entrevistas abertas com o professor de literatura, por rodas de conversa com pequenos grupos de alunos, pela análise de dados e pelo planejamento e desenvolvimento de prática de leitura. É válido ressaltar que os dados gerados por meio de recursos digitais, imagéticos e sonoros – fotografias e gravações de áudio –, assim os registros do diário de campo contribuíram para a análise por meio da triangulação de dados.

#### 4.4. Tessituras entre os dados gerados e a finalidade científica

Na sequência deste texto, analisa-se ainda o encontro entre a terceira etapa da pesquisa e o objetivo geral do estudo<sup>13</sup> e, por último, são apresentadas algumas considerações acerca das reflexões desenvolvidas neste texto.

Na etapa de geração de dados, faz-se importante a dinamicidade do pesquisador para confrontar os objetivos delimitados e resultados alcançados e, inclusive modificá-los, se necessário for. Por vezes, os dados gerados podem evidenciar questões mais emergentes do que as identificadas pelo cientista e, se for de seu alcance, é preciso priorizá-las, podendo assim, alcançar maior impacto com o estudo no ambiente explorado, além de obter maior engajamento dos participantes.

---

<sup>13</sup> A última etapa, alusiva ao planejamento e desenvolvimento de um projeto de leitura de textos literários intitulado «Santa Fé – A Reforma» além de encontrar-se disponível na dissertação em foco, encontra-se descrita no artigo sob o título «Aulas de Literatura: rumo ao protagonismo que faz pensar outras coisas» (Thewes; Fronza, 2022).

No percurso de Thewes (2021), no que se refere à geração de dados, optou-se por dar voz aos participantes. Conforme explicitado, os estudantes falaram de suas (des)conexões com a leitura a partir de questionamentos feitos pela pesquisadora. Para refletir acerca da relação alcançada entre os dados obtidos e os objetivos do estudo, apresentam-se, na sequência, algumas das perguntas dirigidas aos adolescentes e algumas das respostas alcançadas. O roteiro da conversa era composto de seis questões, algumas direcionadas para identificar as preferências de leitura dos alunos e outras para compreender as práticas com as quais têm mais engajamento na escola. Para esta análise, foram selecionadas perguntas relativas ao primeiro objetivo e as respostas mais representativas dos grupos das rodas de conversa, ou seja, dos alunos que desenvolveram mais suas falas, apresentando mais exemplos ou complementando as respostas de colegas. Abaixo, podem-se observar algumas dessas relações entre perguntas e respostas.

**Quadro 1** – Pergunta 1 e algumas respostas dos adolescentes

<b>Questão 1 - Você gosta de ler? O quê? (Livros, Revistas, Jornais, Blogs). Por quê? Onde você lê? Quando?</b>	
Participante <sup>14</sup>	Resposta
Amanda	Eu gosto de livros assim... mais antigos, sabe?
Tatá	Esses livros mais antigos, eles tão ligados ao agora.
Moisés	[...] livros antigos [...] como Edgar Allan Poe [...] esses livros que por mais que são bem antigos, são muito interessantes.
Sofia	Umas histórias bem curtinhas assim, parece Lucíola [...]. Gosto de... todo tipo de livro.

Fonte: Elaborado pela autora com base em Thewes (2021)

O quadro 1 explicita as preferências de leitura dos alunos inclinadas para histórias curtas, antigas, mas que expressem a atualidade. Leituras de drama, autoajuda, comédia ganharam espaço no discurso dos jovens. Nota-se ainda que os estudantes, além de mencionarem a conexão com gêneros como *podcasts*, também afirmaram o acesso e interesse por notícias, documentários e *fanfics*. Esses exemplos evidenciam que, nessa etapa da pesquisa, alcançou-se um resultado satisfatório por meio dos dados obtidos uma vez que os participantes engajaram-se nas perguntas lançadas pela pesquisadora.

<sup>14</sup> Os participantes são identificados por pseudônimos de própria escolha.

**Quadro 2** – Pergunta 2 e algumas respostas dos adolescentes

<b>Questão 2 - Sobre que assuntos você se interessa? E como você busca informação?</b>	
Participante	Resposta
Sofia	[...] uns livros tipo Harry Potter, todo mundo gosta.
Jade Müller	As poucas coisas que eu leio, não é nem livro assim, é sempre coisas de romance e histórias surreais, sabe? Mas eu lembro que teve um livro que eu li e que eu gostei bastante foi «A Senhora das Velas», de resto é tudo... tudo fantasia ou romance.
Freud	[...] não tenho tempo pra ler, tipo, praticamente todo mundo chega tarde em casa e chega cansado. É difícil a gente ler. Eu acho mais fácil pegar um <i>podcast</i> na internet, quando eu chego em casa, e ficar escutando, enquanto eu faço outras coisas.
Denis	[...] é que se for comparar ler o livro com milhões de coisas que a gente tem pra se entreter acho que o livro sempre fica mais baixo, entendeu?

Fonte: Elaborado pela autora com base em Thewes (2021)

No quadro 2, identificam-se alguns temas de interesse dos alunos como fantasia e romance e a conexão dos jovens com obras nacionais – como *Lucíola*, de José de Alencar, e *A senhora das Velas*, de Walcyrr Carrasco – e com títulos internacionais – escritos por autores como Edgar Allan Poe e Joanne Rowling, de *Harry Potter*. Percebe-se, ainda, a presença de outras questões que fazem parte do cotidiano desses jovens e que impactam suas relações com a leitura, como o fato de dividirem sua jornada entre escola e trabalho, o que, segundo eles, restringe o tempo para ler e conduz à conexão com outros gêneros, principalmente digitais.

Em relação a isso, observa-se a importância de contemplar, na pesquisa, dados contrastivos. Thewes (2021), por um lado, ao apresentar a relação expressa pelo quadro 1, reflete o engajamento dos adolescentes na leitura de textos literários. Por outro lado, no quadro 2, percebe-se que a pesquisadora evidencia o discurso de participantes conectados com outros tipos de leitura, sobretudo de gêneros digitais. Assim, apresentaram-se relatos de jovens que evidenciaram o distanciamento de leituras literárias, mas a conexão com outros textos, além de tornar visíveis outras questões que atravessam a realidade desses adolescentes.

#### 4.5. Pesquisa aplicada: da entrevista com os alunos ao desenvolvimento de novas práticas de leitura de textos literários na escola

Conforme explicitado, a pesquisa de Thewes (2021) é evidenciada neste artigo por sua importância no direcionamento de práticas de leitura de textos



literários oportunizadas a adolescentes do Ensino Médio no Brasil. Este estudo identificou que para que seja possível contribuir para o aumento significativo do INAF, é preciso focar em qualificar as práticas desenvolvidas no âmbito escolar, de forma que elas sejam significativas para os alunos e que lhes incentivem à conexão com os textos que são direcionados a eles. Assim como a pesquisadora, também autora deste artigo, há um grande número de docentes que encontram dificuldades de engajar seus alunos nas leituras que integram o currículo escolar e que podem impactar positivamente sua formação de forma integral. Portanto, olhar para o contexto escolar e, especialmente para os discentes, pode ser uma forma de auxiliar os professores a traçar pontos de partida para estabelecer vínculos entre os textos literários e seus alunos, ainda que a pesquisa seja em um contexto muito específico, ele apresenta características semelhantes com outros espaços educacionais e especificidades de jovens estudantes que são comuns, sobretudo entre os de escola pública. Por isso, entender as preferências dos jovens em relação às leituras com as quais mais se identificam e levar isso em consideração no planejamento de práticas na disciplina de literatura pode ser o começo de uma relação mais amistosa com outras obras que lhes são apresentadas.

Nesse sentido, vale ressaltar também os estudos de Kaspari (2019), voltado a promover as práticas significativas de leitura na escola. A autora retrata a importância da participação dos alunos na escolha das obras literárias e da realização de atividades de acompanhamento da leitura realizada pelos alunos. De outra parte, atividades de maior complexidade mostraram-se para essa pesquisadora como um desafio ainda a ser superado por alunos e professores do Ensino Médio.

A literatura tem se tornado cada vez mais rarefeita na escola e dificilmente valoriza a cultura literária apreciada pelos alunos. Zilberman (2003) já indicava que isso era devido ao fato de a literatura encontrar-se diluída em meio a diversos tipos de discurso ou de textos ou ainda por ser substituída por resumos, compilações etc., gêneros que, segundo Saraiva e Kaspari (2017), também permeiam a formação literária de futuros professores. O distanciamento do texto, na íntegra, implica obstáculos para desenvolver a criticidade, formular perguntas que transcendam os «limites» do texto e se acerquem de sua função humanizadora (Saraiva; Kaspari, 2017). A pesquisa de Thewes (2021) dialoga com esses dados, apontando que a proximidade com as tecnologias digitais contribui significativamente para agravar essa situação. Nesse estudo, alguns jovens afirmam que outros tipos de textos, que

discorrem sobre a literatura e que são de fácil acesso, leitura e compreensão, lhes permitem conhecer as narrativas ou, ao menos, identificarem suas especificidades, de modo a conseguirem, a partir de uma leitura fragmentada, sem contato direto com o texto literário, participar das aulas.

Diante disso, resgata-se a importância de as experiências com os textos literários na escola desafiarem os alunos a alcançar níveis mais complexos de leitura, de modo a se desafiarem enquanto leitores e compreenderem o texto literário não como um retrato de realidades, mas como diferentes representações que oportunizam o pensamento sobre as mais diversas realidades. Kleiman (2014: 88) aponta que «para acompanhar as novas demandas da sociedade contemporânea, o estudante precisa ler, interpretar e posicionar-se. No entanto, para agir no mundo contemporâneo, o próprio aluno deve desenvolver estratégias de acesso à informação e traçar os caminhos que fazem sentido para ele». Nota-se, portanto, que o contato com o texto íntegro é imprescindível para que o leitor consiga formular as suas interpretações e estabelecer relações entre o conteúdo do texto lido e sua própria vida. Caso contrário, ao consumir um resumo, resenha, *podcast* etc., ele irá apenas assimilar a interpretação e o posicionamento crítico de outra pessoa e que, muitas vezes, pode não ser compatível com o seu.

O estudo finaliza com uma proposta aplicada pela pesquisadora no contexto em foco, elaborada a partir dos dados gerados nesse estudo, ou seja, considerando as apreciações do professor de literatura e de seus alunos acerca das vivências de leitura que compartilhavam na escola e também a sua relação com a leitura no contexto extra-escolar. Sendo assim, os estudos indicam que, para que haja maior eficácia das propostas direcionadas à formação de leitores na escola, é preciso atentar-se às particularidades dos estudantes. Isso significa que um dos primeiros passos do docente de literatura para que sua atuação seja mais assertiva, no sentido de formar leitores aptos à posicionarem-se criticamente diante das leituras realizadas e de situações do mundo contemporâneo, pode ser justamente conhecer seus alunos, algumas especificidades do contexto em que estão inseridos, seu repertório de leitura e o que motiva a sua (des)conexão dos textos literários. A partir desses resultados, compartilhados parcialmente, dentro dos limites deste texto, entende-se que o referido estudo reforça a importância das pesquisas etnográficas no âmbito educacional por propiciarem o olhar aprofundado para uma realidade específica e para poder traçar estratégias voltadas ao progresso de estudantes da educação básica. Além disso, nesse caso, da pesquisa realizada em uma

escola da rede estadual de ensino, é possível verificar aspectos comuns a instituições dessa rede, de modo que estudos dessa natureza possam sair de um nível micro para um nível macro de contribuição social que, nesse caso, está voltado para qualificar a formação de leitores adolescentes no Ensino Médio.

## 5. APONTAMENTOS CONCLUSIVOS

As reflexões desenvolvidas nesse texto explicitaram o potencial de pesquisas com princípios etnográficos para compreender fenômenos presentes na escola pública, no que se refere ao reconhecimento de problemas relacionados à formação leitora de adolescentes. Além disso, ressaltou-se que, para desenvolver uma pesquisa socialmente relevante, é importante identificar possíveis lacunas em estudos já realizados acerca do tema em foco, bem como verificar a pertinência do estudo para o contexto a ser investigado. Nesse sentido, também mostrou-se fundamental o desenvolvimento de estudos exploratórios. Percebeu-se que observar e interagir com o contexto e participantes também é profícuo para ampliar o conhecimento sobre a realidade em foco e elencar contribuições que podem ser significativas principalmente no ambiente explorado, favorecendo o melhor delineamento do objeto de pesquisa. Outra importante característica de estudos dessa natureza é a dinamicidade. Diante disso, destaca-se a necessidade de o pesquisador ser dinâmico, disposto a adequar-se ao contexto de pesquisa e, inclusive quanto ao fenômeno pesquisado, se esse contexto revelar questões mais pertinentes a serem estudadas do que as contidas no projeto de investigação. Destaca-se, ainda, a importância da imparcialidade do investigador frente ao fenômeno pesquisado e à interpretação dos dados gerados no decorrer do período de investigação. No que se refere a pesquisas desse calibre, além do exposto, é notável também a profundidade de tratamento dos dados, já que o método etnográfico é um método investigativo que visa maior nível de detalhamento em vista do objeto analisado, distanciando-se, portanto, de quantificações e de generalizações.

Concernente ao papel do cientista, ponderou-se que sua interpretação é pautada em princípios e valores que são intrínsecos, os quais guiam suas escolhas na pesquisa. Por fim, vale ressaltar que os dados gerados podem formar o *corpus* de outros estudos para investigar diferentes fenômenos no âmbito do Ensino Médio. Assim, o próprio pesquisador pode estabelecer contrapontos em seus estudos e identificar outros aspectos a serem explorados.

Em relação ao aprofundamento do estudo, conclui-se que, na pesquisa de Thewes (2021), há ao menos duas possibilidades, por meio da: i. investigação de aspectos da cultura de alunos do Ensino Médio e sua relação com as práticas de leitura possibilitadas pela escola; e ii. análise e discussão com professores acerca de textos literários de autores nacionais e internacionais para desenvolver propostas de atividades que possibilitem a conexão dos alunos com os textos – tanto pela identificação de elementos das obras com o próprio contexto como pela curiosidade, no sentido de despertá-los para conhecerem outras realidades ou também para acessarem o universo fabulado da literatura por seus elementos imagéticos.

## BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Márcia (2004): «Os números da cultura», *Letramento no Brasil*, ed. Vera Masagão Ribeiro, São Paulo: Global.
- CARDOSO, Ciro Flamarion, Ronaldo VAINFAS (2012): «Novos Domínios da História», *Ensaio de Teoria e Metodologia*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Elsevier.
- JENKINS, Keith (2009): *A História repensada*, 3ª ed., São Paulo: Contexto.
- KASPARI, Tatiane. (2019): *Formação do leitor no Ensino Médio: Literatura como experiência estética e cultural*. Tese (Doutorado em Processos e Manifestações Culturais) – Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais, Universidade Feevale, Novo Hamburgo. Disponível em: <https://biblioteca.feevale.br/Vinculo2/00001d/00001deo.pdf>. Acesso em: 09 dez. 2024.
- KLEIMAN, Angela B. (2014): «Letramento na contemporaneidade», *Bakhtiniana*, São Paulo, 9, 2, pp. 72-91. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/bak/v9n2/ao6v9n2.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2025.
- LUCA, Tania Regina de (2020): *Práticas de Pesquisa em História*, São Paulo: Contexto. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br/Leitor/Publicacao/155323/pdf/o>. Acesso em: 05 jul. 2021.
- ROJO, Roxane. (2009): *Letramentos múltiplos, escola e inclusão social*, São Paulo: Parábola Editorial.
- SANTOS, José Luiz dos (2006): *O que é cultura*, São Paulo: Brasiliense.
- SARAIVA, Juracy Assmann (2001): *Literatura e alfabetização: do plano do choro ao plano da ação*, Porto Alegre: Artmed.
- SARAIVA, Juracy Assmann, Tatiane KASPARI (2017): «Por que literatura?», em SARAIVA, Juracy A.; MÜGGE, Ernani; KASPARI, Tatiane. *TEXTO LITERÁRIO: resposta ao desafio de formação de leitores*, São Leopoldo: Oikos, pp. 16-24.
- SARAIVA, Juracy Assmann, Ernani MÜGGE (2006): *Literatura na escola. Propostas para o Ensino Fundamental*, Porto Alegre: Artmed.

- SARAIVA, Juracy Assmann, Ernani MÜGGE, Tatiane KASPARI (coord.) (2017): *Texto literário: resposta ao desafio da formação de leitores*, São Leopoldo: Oikos.
- SOARES, Vitor (2020): *PODCAST HISTÓRIA EM MEIA HORA: O que é história*. [Locução de]: Vitor Soares. [S. l.]: H30, abr, 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2s8Eht4M6N5s9kS5Ze9gqc?si=AFmFgHNpTpqOOKIJTDcj>. Acesso em: 15 abr. 2021.
- THEWES, Jéssica. Daiane. Levandovski. (2021): «A literatura serve pra isso [...] pra gente começar a pensar em outras coisas»: práticas de leitura literária com uma turma de Ensino Médio em escola estadual. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos, São Leopoldo. Disponível em: <http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/9685>. Acesso em: 17 maio 2021.
- THEWES, Jéssica. Daiane. Levandoski.; FRONZA, Cátia de Azevedo (2022): «Aulas de Literatura: mediação rumo ao protagonismo que faz “pensar outras coisas”», *Calidoscópio*, 20, 3, pp. 735–755.
- ZILBERMAN, Regina (2003): «Letramento literário: não ao texto, sim ao livro», en PAIVA, Aparecida, Aracy MARTINS, Zélia VERSIANI (coord.), *Literatura e Letramento: espaços, suporte e interface – o jogo do livro*, Belo Horizonte: Autêntica/Ceale.



## **Autoras/-es**

### ***Christos Argyropoulos***

Christos Argyropoulos é estudante de posgrao na National and Kapodistrian University of Athens no eido da Filoloxía clásica. Anteriormente, graduouse (tamén na NKUA) en Historia e Arqueoloxía. Ten interese no grego antigo, no latín e na historiografía bizantina e a súa recepción noutros traballos históricos e literarios. Argyropoulos atópase na actualidade realizando a súa tese de doutoramento sobre a recepción da historiografía e da biografía imperiais na novela histórica e nos medios de comunicación modernos.

### ***Beatriz Alonso Cal***

Beatriz Alonso Cal (Vigo, 1997) graduouse Grao de Filosofía e cursou o mestrado en Filosofía: Coñecemento e Cidadanía, na USC. Actualmente atópase na mesma universidade, elaborando unha tese de doutoramento que leva por nome S. Kierkegaard: comunicación ética e comunidade singular.

### ***Fernando Apolinar-Rodríguez***

Fernando Apolinar-Rodríguez realiza, actualmente, o primeiro ano de doutoramento en Estudos Ingleses na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela. Graduouse en Filoloxía Inglesa e obtivo o máster en Estudos Ingleses Avanzados na mesma facultade. A súa tese doutoral centrarase na análise dos libros de viaxes británicos que tratan a Guerra de Independencia española. Os seus intereses de investigación abranguen tamén a literatura de viaxes da época vitoriana, da época eduardiana e as narrativas utópicas e distópicas finiseculares. Sobre estes distintos temas, presentou conferencias en universidades galegas, coma a de Santiago ou a de Vigo, e en universidades internacionais, como a Université de Le Mans.

**Aitana Argibay Ares**

Aitana Argibay Ares (Vigo, 1999) graduouse en Historia da Arte pola Universidade de Santiago de Compostela e realizou na mesma Universidade o mestrado de Arqueoloxía e Ciencias da Antigüidade. Realizou o seu traballo de Fin de Grao baixo a tutela de Xosé Nogueira, explorando a veracidade histórica e a recepción da serie de televisión *Outlander*, así como o papel da ficción histórica no imaxinario popular actual. No seu traballo de Fin de Máster explorou a recepción do mito grego na cultura contemporánea a través da novela *The Song of Achilles* (Madeline Miller) baixo a tutela de Susana Reboreda. Actualmente está a realizar a súa tese de doutoramento, dirixida por Francisco Javier González, orientada a recepción do mito na cultura de masas a través do cómic ou novela gráfica.

**Casandra Artacho Rodríguez**

Graduada en Linguas e Literaturas Modernas con mención de Lingua e Literatura Alemanas na Universidade de Santiago de Compostela. Actualmente atópase inscrita ao programa de mestrado *Erasmus Mundus: Transnational German Studies* e está afiliada á Universidade do Porto. O seu campo de investigación é a literatura alemá medieval, especialmente Minnesang (lírica trovadoresca) e épica.

**Iago Casas Neo**

Graduado en Lingua e Literatura Galegas e actualmente realizando o Mestrado en Estudos da Literatura e da Cultura, ambos na Universidade de Santiago de Compostela. Os principais intereses como investigador encádranse no estudo da aplicación de teorías de recente desenvolvemento e forte base sociolóxica, como o son o feito espacial ou a monstrosidade, sobre narrativas breves da literatura galega. Estes estudos están enfocados cara a unha futura tese de doutoramento centrada na representación dos espazos de fronteira dentro do eido literario galego.

**Laura Castro Álvarez**

Graduada en Lingua e Literatura Españolas cun minor en Lingua y Literatura Francesas pola Universidade de Santiago de Compostela. Posteriormente cursou o mestrado en Estudios da Literatura e da Cultura na mesma universidade e actualmente atópase inscrita no programa de doutoramento do mesmo nome como beneficiaria dun contrato predoutoral FPU. A súa



tese, dirixida pola profesora María José Alonso Veloso, titúlase «Góngora y Quevedo ante la poesía amorosa». Paralelamente formo parte do grupo de investigación Quevedo da USC.

### ***Celia Cores Antepazo***

Doutoranda e contratada FPU no departamento de Filoloxía Inglesa da Universidade de Salamanca, onde cursou o grao en Estudos Ingleses e o mestrado en Estudos Ingleses Avanzados. Foi estudante visitante no Trinity College de Dublín e na Universidade de Toronto. A súa investigación céntrase principalmente na memoria, na resiliencia, no xénero e na raza, e en como todos eles interatúan nas (contra)narrativas estadounidenses e canadienses.

### ***Jéssica Daiane Levandovski Thewes***

Jéssica Levandovski é bolseira do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE/CAPES) en Estudos da Literatura e da Cultura na Universidade de Santiago de Compostela. Doutoranda en Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale/ Brasil, con apoio Capes. Mestra en Lingüística Aplicada pola Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos/Brasil), con apoio Capes. Posúe grao en Letras: Espanhol e Literaturas de Língua Espanhola, pola Universidade Luterana do Brasil (ULBRA/2012), co apoio do Programa Universidade para todos (ProUni) e grao en Língua Portuguesa e respectivas literaturas, pola Unisinos (2016).

### ***Brais Fernández Prieto***

Graduado en Lingua e Literatura Española, actualmente é estudante do programa de doutoramento en Estudos da Literatura e a Cultura cunha tese na que analiza o impacto das desamortización na literatura do século XIX e como estas crean novos espazos ruinosos. Os seus intereses investigadores xiran en torno á xeografía literaria e os estudos de memoria. Por outra banda, é bolseiro do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades no proxecto de Prosa Literaria Medieval.

### ***David Lea***

Doutor en Estudos da Literatura e a Cultura pola Universidade de Santiago de Compostela, na que tamén obtivo o seu mestrado no mesmo programa e o grao en Linguas e Literaturas Modernas. Actualmente atópase no seu período de formación posdoutoral e colabora co proxecto CALIBRAM

da Universidade de Extremadura. A súa investigación céntrase nos estudos filmoliterarios e de adaptación, con especial atención ás dinámicas da posliteratura.

### ***Antoni Nieva***

Antoni Nieva atopase actualmente vinculado, como beneficiario dun contrato predoutoral FPU, ao Departamento de Historia Antiga da Universitat de Barcelona, onde realiza unha tese de doutoramento sobre a lexitimación do poder imperial durante a Antigüidade Tardía, especialmente a través das innovacións literarias formuladas por Eusebio de Cesarea.

### ***Laura Paz Fentanes***

Graduada en Filoloxía Hispánica cun mestrado en Estudos da Literatura e da Cultura pola USC. Actualmente é investigadora predoutoral na Cátedra José Ángel Valente de Poesía e Estética, onde traballa co epistolario do autor. Sobre o poeta publicou varios artigos nos que analiza a súa relación con outras figuras como Antonio Gamoneda ou Luz Pozo Graza. Tamén traduce os poemas do proxecto POINT Editions. A súa tese de doutoramento xira en torno á correspondencia entre Valente e os autores da xeración do 36.

### ***Alba Rodríguez Cid***

Graduada en Filoloxía Clásica pola Universidade de Santiago de Compostela e con minor en Teoría da Literatura e Literatura Comparada, cursa agora o Máster Universitario en Estudos da Literatura e da Cultura (USC). As súas investigacións céntranse no fenómeno tráxico grego e as súas adaptacións, traducións e reescrituras.

### ***Enma Rodríguez Mayán***

Graduada en Linguas e Literaturas Modernas (especialidade en lingua e literatura italiana) na Universidade de Santiago de Compostela. Atópase actualmente inscrita ao programa de doutoramento en Estudos da Literatura e a Cultura da mesma universidade, con un proxecto de tese centrado no teatro italiano del s. XVII, con un enfoque particular na figura de Tommaso Santagostini. Ademais, forma parte do proxecto de investigación internacional ArpreGo, focalizado no estudo do teatro pregoldoniano, do grupo de investigación CALDERÓN da USC e da Sociedade Española de Italianistas (SEI).

### **Xavier Sirés**

Graduado en Filoloxía Catalana pola Universidade de Barcelona, onde presentou un Traballo Final de Grado sobre a novela inédita e en español de Narcís Oller *El pintor Rubio*. Cursou o Máster en Formación do Profesorado de Secundaria Obrigatoria e Bacharelato, Formación Profesional e Ensinanza de Idiomas na mesma universidade e o Máster en Estudos Comparativos de Literatura, Arte e Pensamento na Universidade Pompeu Fabra. Actualmente está traballando nunha tese no Departamento de Humanidades da mesma universidade que leva por título (provisional) *Vestir el alma, sobre la relación entre el pensador, literato y esteta Eugeni d'Ors y el fenómeno europeo del dandismo*, que abordará dende a historia cultural e a intersección de literatura, moda e arte.

### **Carla Vilariño Viaño**

Graduada en Lingua e Literaturas Inglesas pola Universidade de Santiago de Compostela cun TFG sobre a fisicalidade e o anhelos amoroso no teatro de Sarah Kane, cursou o mestrado de Estudios de la Literatura y de la Cultura pola mesma universidade. Realizou seu TFM sobre a configuración do sublime e a pulsión suicida no teatro de principios de século a través da representación da violencia en *4.48 Psychosis* de Sarah Kane y *La falsa suicida* de Angélica Liddell. Actualmente está matriculada no programa de doutoramento en Estudos da Literatura e a Cultura na Universidade de Santiago de Compostela e a súa investigación xira en torno á reconfiguración do feito trágico no teatro contemporáneo a partir de conceptos clave como performatividade, catarse, monstruosidade, violencia ou obscenidade.

