

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 10 • 2023 • ISSN 2386-8449

PRESENTACIÓN

Texto de **Coordinación editorial**

UT PICTURA POESIS

‘Las potencias de Alonso Gil’, por **Esther Regueira Mauriz**

Imágenes de *Laocoonte* n.10, de **Alonso Gil**

PANORAMA: TRADUCCIÓN Y ESTÉTICA: COMPATIBILIDADES MANIFIESTAS, ENCUENTROS NECESARIOS

Traducción y estética: compatibilidades manifiestas, encuentros necesarios. **Patricia Rojo Lemos**

CONVERSANDO CON

Isabel García Adánez, por **Patricia Rojo Lemos**

TEXTO INVITADO

Traducir literatura al gallego, **Rosa Marta Gómez Pato** y **Patricia Rojo Lemos**

ARTÍCULOS

El falatório de Stela do Patrocínio. Escucha, transcripción y lenguaje poético

Narrativa transmedia y transcultural. Adaptando el arquetipo del héroe vengador en *El Lobo Solitario y su cachorro* y *Camino a la Perdición*

Some Like it Hot in Communist Romania and Francoist Spain

No hay arte sin piedad. *Praxis a priori, mythos in medio, poesis a posteriori*

Elaine Sturtevant. El valor de la repetición versus el valor de la traducción

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/article/view/22143>

Nº 10 • 2023 • ISSN 2386-8449 • DOI 10.7203/Laocoonte.0.8.

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València), **Miguel Ángel Rivero Gómez** (Universidad de Sevilla), **Rosa Benítez Andrés** (Universidad de Salamanca).

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València), **Irene León Tribaldos** (Universidad de Salamanca), **Carlos Castelló García** (Universitat de València), **Mikel Martínez Ciriero** (Universidad de Navarra).

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia), **Ana García Varas** (Universidad de Zaragoza), **M^a Jesús Godoy Domínguez** (Universidad de Sevilla), **Marina Hervás Muñoz** (Universidad de Granada), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero Gómez** (Universidad de Sevilla), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada), **Miguel Salmerón Infante** (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universitat de Barcelona), **Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València), **Gerard Vilar Roca** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol (Universitat Pompeu Fabra), **Paula Barreiro López** (Universidad Toulouse 2 Jean Jaurès), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Anacleto Ferrer Mas *** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyartzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo), **Anna Christina Soy Ribeiro** (Texas Tech University).

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

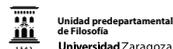


Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



†

El equipo editorial de *Laocoonte* lamenta la pérdida de nuestro apreciado colega Luigi Russo (1943-2018) de la Università di Palermo. Agradecemos su valiosa colaboración como miembro del Comité científico de nuestra revista.

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 10 • 2023

PRESENTACIÓN.....	7
UT PICTURA POESIS	9
Las potencias de Alonso Gil , de Esther Regueira Mauriz	11
Imágenes de <i>Laocoonte</i> n. 10, de Alonso Gil	27
PANORAMA	
TRADUCCIÓN Y ESTÉTICA: COMPATIBILIDADES MANIFIESTAS, ENCUENTROS NECESARIOS	29
Traducción y estética: compatibilidades manifiestas, encuentros necesarios, por Patricia Rojo Lemos	31
CONVERSANDO CON	
Conversando con la traductora literaria Isabel García Adánez , por Patricia Rojo Lemos	41
TEXTO INVITADO	
Traducir literatura al gallego, por Rosa Marta Gómez Pato y Patricia Rojo Lemos	61
ARTÍCULOS	
El falatório de Stela do Patrocinio. Escucha, transcripción y lenguaje poiético, Celiner Ascanio Barrios	77
Narrativa transmedia y transcultural. Adaptando el arquetipo del héroe vengador en <i>El Lobo Solitario y su cachorro</i> y <i>Camino a la Perdición</i> , Pablo Sánchez López	89
Some Like it Hot in Communist Romania and Francoist Spain, Cristina Zimbroianu	103
No hay arte sin piedad. Praxis a priori, mythos in medio, poesis a posteriori, J. A. Corbal	116
Elaine Sturtevant. El valor de la repetición versus el valor de la traducción, Mónica Yoldi López	134
RESEÑAS	
Verónica Gerber Bicecci en una brumosa orilla, José Joaquín Parra Bañón	146
Aparatos, rituales, percepciones: Una genealogía del aparecer, Sergio Martínez Luna	149
<i>Fuera de lugar</i> , un diálogo con Edward Said desde la práctica artística, Alba Valladares Ramírez	155
Adam Smith desconocido: retóricas antiguas para tiempos modernos, Javier Leñador	160
La ironía y lo múltiple. Fragmentos para una emancipación, Elías Manzano Corona	164
Desde el oficio de ilustrador, Miguel Salmerón Infante	168
Desde la lucidez de una vida, Rosa Benéitez Andrés	171

La actualidad de Peter Szondi: un recorrido por sus posiciones hermenéuticas, Melania Torres Mariner	176
El intelecto no está de moda, Susanna González Turigas	181
Literatura y experiencia: nuevas miradas sobre la vida y obra de Goethe en la biografía de Helena Cortés, Elena Martín-Gil Palacios	185
Aproximaciones a la Estética Cotidiana, Natxo Navarro Renalias	188
La vida dañada como potencial de resistencia, Irene León Tribaldos	193
Del vocabulario budista a las luchas iconológicas de la Alemania del siglo XX: actualidad y necesidad de las disputas, Carlos Castelló García	197

Imágenes de **Alonso Gil**

Imagen de portada de **Alonso Gil**



Desde su aparición en diciembre de 2014, la revista *Laocoonte* cierra con este décimo número un ciclo en el que el buen hacer de sus coordinadores editoriales ha situado a esta publicación en un lugar de referencia para la Estética y la Teoría de las Artes. Por ello, las primeras palabras de esta presentación son de público reconocimiento y gratitud a Anacleto Ferrer Mas, Francesc Jesús Hernández i Dobon y Fernando Infante del Rosal. También a la secretaria de redacción que, a partir de 2018, asumía una labor crucial en la organización de la revista en la plataforma OJS y que, ahora, reanuda el compromiso que la Universitat de València ha mantenido con *Laocoonte* desde el comienzo de su andadura.

Así, con este número diez, que actúa como bisagra entre una y otra etapa, la nueva Coordinación editorial estará formada por Vanessa Vidal Mayor de la Universitat de València, Miguel Ángel Rivero Gómez de la Universidad de Sevilla y Rosa Benítez Andrés de la Universidad de Salamanca. Junto con ellos, prosigue en la secretaría Lurdes Valls Crespo, también de la Universitat de València, a la que se suman Carlos Castelló García de la misma Universidad, Irene León Tribaldos de Salamanca y Mikel Martínez Ciriero de la Universidad de Navarra. Por su parte, el Comité científico comienza igualmente un proceso de actualización que, a la actual incorporación de la Profesora Paula Barreiro, de la Universidad Toulouse 2 Jean Jaurès y de la Profesora Anna Christina Soy Ribeiro de la Texas Tech University, irá añadiendo algunas otras especialistas de referencia en el ámbito internacional. Un equipo institucionalmente plural, por tanto; de procedencias y ámbitos investigadores heterogéneos que, esperamos, continúe enriqueciendo la revista *Laocoonte* y logre ser expresión de la diversidad que también caracteriza a nuestra área de Estética y Teoría de las Artes.

Y esta décima entrega también despide alguna de las secciones que han formado parte de la revista durante la ya transcurrida década. A la desaparición del apartado “Miscelánea” en su sexto número, se añade ahora el final de tres de los grandes distintivos de nuestra publicación: el “Texto invitado”, el “Conversando con” y el “Ut pictura poesis”. Las normas de evaluación que se han impuesto en los últimos años así lo exigen y, aunque lo aceptamos, no claudicamos. Por ello, las secciones

“Conversando con” y “Ut pictura poesis” serán como los hijos de Laocoonte y flanquearán los próximos números de la revista resguardados en la que, desde el inicio, ha sido su segura fortaleza: la página web de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes (SEyTA). De este modo, los artículos de los próximos volúmenes estarán sometidos en su totalidad a una rigurosa revisión por pares ciegos, tal y como exigen los criterios de calidad en la investigación académica. Asimismo, la revista adelanta su llamada a la participación al otoño para que el margen de presentación de originales se amplíe en los próximos números.

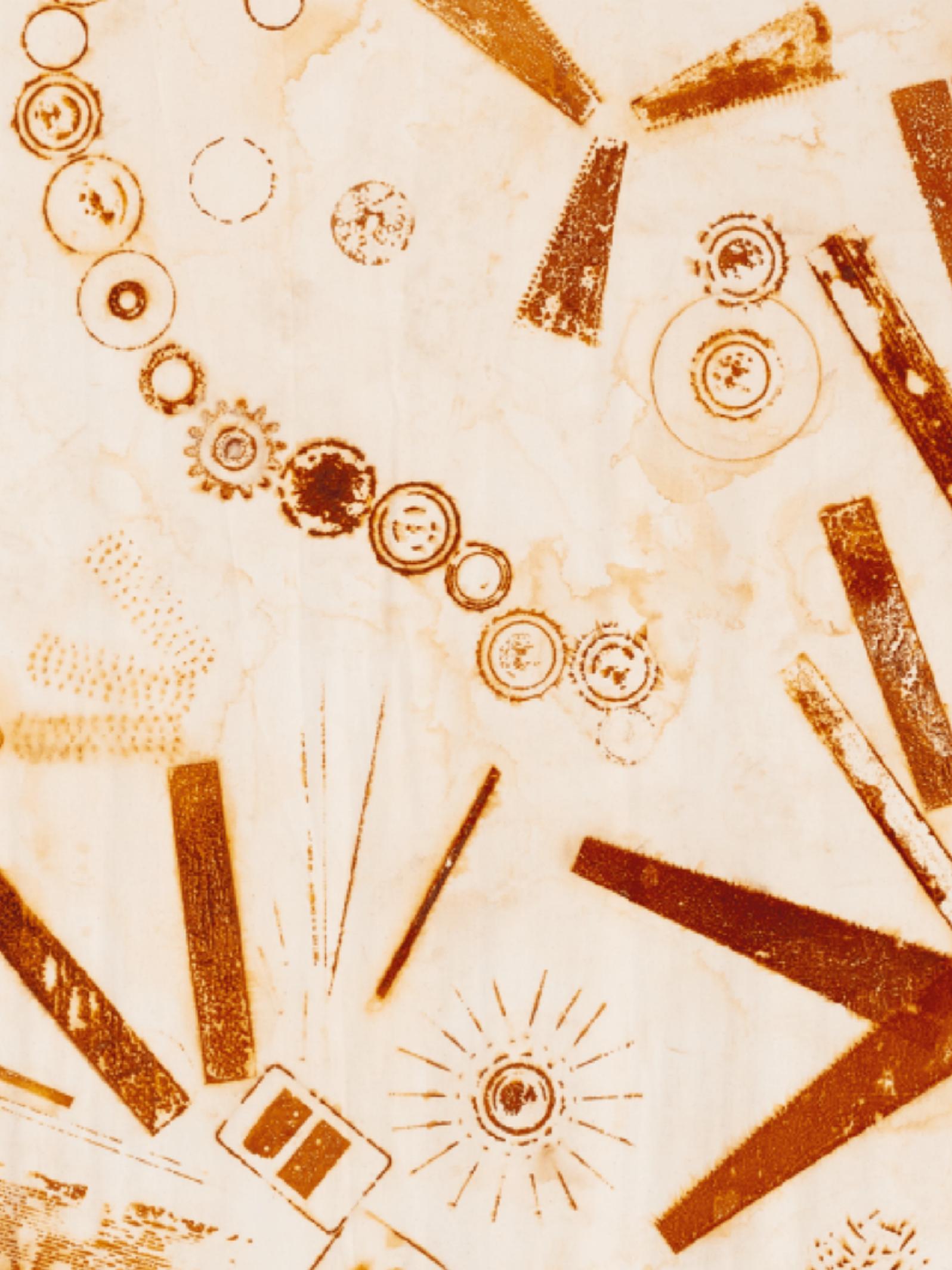
No obstante, eso aún es el futuro, y el monográfico que presentamos aquí todavía se ofrece nutrido de esa excelente compañía. Para concluir el trayecto, Patricia Rojo Lemos ha coordinado este monográfico sobre Teoría y Estética de la traducción, donde se dan cita importantísimas contribuciones a problemáticas lingüísticas, semióticas, culturales y, por supuesto, estéticas. De todo ello nos habla la autora y coordinadora en su artículo titulado “Traducción y estética: compatibilidades manifiestas, encuentros necesarios”. Entre los muchos artículos recibidos para este número, solo cinco han sido aceptados tras el proceso de evaluación por doble ciego. La sección “Conversando con” nos presenta una entrevista a Isabel García Adánez, profesora de la Universidad Complutense de Madrid y Premio Nacional de Traducción (2020). El “Texto invitado” nos permite reflexionar con Marta Rosa Gómez Pato, reconocida germanista de la Universidad de Santiago de Compostela. Y el apartado “Ut pictura poesis” propone un recorrido por el trabajo de Alonso Gil, en concreto, una serie de piezas donde este artista explora las relaciones entre lo verbal, lo sonoro y lo visual, en un particular ejercicio de traducción intermedia, desde un prisma político que, además, sirve de antesala al próximo monográfico de la revista. A ello se suma un nutrido conjunto de reseñas que, como viene siendo habitual, nos acercan las últimas novedades editoriales.

Pese a que no termina el relato, con este saludo, se despide el nuevo equipo de *Laocoonte*, en su primera y última presentación de la revista, no sin agradecer también a los revisores, de forma “secreta”, su contribución a la calidad de los artículos publicados en este número.



LOCENTE

UT PICTURA PŌESIS



Las potencias de Alonso Gil

Esther Regueira Mauriz



Alonso Gil desarrolla una práctica artística que tiene como principal objeto a las personas, en todas sus variantes y pluralidades, a las que se acerca con un peculiar modo de hacer que utiliza la carga cognoscitiva de los afectos y el disfrute como elemento fundamental. El artista recurre a una metodología de trabajo basada en un componente extrañamente atractivo, pero cargado de autenticidad corrosiva y carga lúdica. Alonso es un artista comprometido con su tiempo histórico y, por tanto, una persona que entra en conflicto y en resistencia con muchas de sus inercias. Su obra, desde disciplinas y soportes como pintura, fotografía, vídeo, música, publicaciones, intervenciones y acciones urbanas, plantea la necesidad de una repolitización de la vida y el arte, a través de propuestas realizadas desde una absoluta honestidad e implicación en los contextos geopolíticos y temporales en los que se producen.

En un tiempo caracterizado por la cada vez mayor circulación de mercancías, dinero, información y personas, el arte de Alonso Gil se convierte en una práctica necesaria porque es crítica y rotunda, al mismo tiempo que hace uso de la diversión y el juego como factores políticos. Este artista, que cuenta con una dilatada trayectoria internacional, muestra sin pudor su creencia en que el arte es una herramienta no solo útil sino necesaria, con enormes potencialidades para generar transformaciones. Por eso no inquieta al espectador preguntándose si entiende o no su trabajo, porque Gil no lo interpela desde una posición intimidatoria, sino que lo invita a relajarse y disfrutar, que es la mejor manera de apreciar las ideas y las reflexiones que su arte contiene.

Vivimos momentos en los que se hace necesaria una repolitización de la vida, y el arte pone el acento en ello, lo se refleja en el hecho de que gran cantidad de prácticas artísticas contemporáneas traten temas de actualidad y en que muchas se

generen desde tramas colectivas. Pero como observa Marina Garcés en el artículo “La politización del arte”, estos dos elementos no garantizan un reencuentro entre lo político y la creación, pues no paran de reproducirse nuevas formas de banalidad, así como espacios para el autoconsumo y reconocimiento. Que las obras de arte traten temas políticos no implica que estos se traten honestamente, y la honestidad con lo real, afirma la filósofa catalana y coincido con ella, es la virtud que define la fuerza material de un arte implicado realmente en su tiempo.

Conozco bien a Alonso Gil desde principios de los años noventa. Sé de los contextos geopolíticos, sociales y afectivos en los que ha desarrollado su trabajo, de los referentes que lo han nutrido, de sus procesos y sus compromisos; hemos sido aliados en múltiples proyectos y he participado en muchas de sus aventuras vitales e intelectuales. Por ello me siento legitimada a afirmar que las principales características de su peculiar práctica artística son: el uso de los afectos como elemento cognoscitivo que coloca siempre en el centro de sus modos de hacer, la honestidad con lo real que se plasma a través de una cultivada mirada crítica, la recreación en los procesos y la importancia de la diversión como factor político. La sinceridad, la empatía y la inteligencia emocional de Alonso, así como su curiosidad y su capacidad de disfrute, son, a mi parecer, características fundamentales de la persona y, por ende, de su obra.

Aquí recogemos una muestra de dos proyectos artísticos de Alonso Gil. *Las Flores del desierto* (2023), realizadas con las huellas de óxido de elementos que ha encontrado en diferentes lugares. Son obras realizadas en colaboración con agentes naturales, en los que el azar y la casualidad tienen un rol tan destacado como la propia mano del artista. Estas piezas dialogan con las emulsiones fotográficas de *Los abandonados* (2009), unos trabajos con componentes alquímicos que incorporan el mecanismo conceptual transformador del elemento azaroso.

La alquímica y el azar como aliados del determinismo.

“Es un operario que pinta con la actitud de un alquimista: el *artifex* que, en la tradición esotérica, es a un tiempo demiurgo (creador) y *technites* (trabajador manual). Condiciones ambas que en la antigüedad clásica compartían por igual tanto los pintores, los poetas y los músicos como los tejedores, los carpinteros y los médicos.”
Quico Rivas, El alquimista en su celda. *Alonso Gil. La Celda Grande*, MEIAC, Badajoz, 2007.

Alonso siempre se ha sentido seducido por las propiedades energéticas y emocionales de los materiales, así como por las alteraciones que se producen mediante procesos químicos y por las intervenciones de elementos naturales, como la luz o el agua, sobre ciertas sustancias y soportes. El interés científico y alquímico se remonta a sus primeros trabajos de los años ochenta, cuando realizó esculturas en las que calculaba su volumen en diferentes materiales como el oro, el cobre, el mercurio o el agua.

En *Los abandonados* (2009) y *Flores del desierto* (2023) se presentan una serie de obras técnicamente experimentales en las que investiga las potencialidades de los materiales, dejando a veces que los factores ambientales y el azar determinen sus obras. Gil pone a dialogar obras realizadas con emulsiones de luz que oxida las imágenes con cuadros de óxidos en los que los agentes transformadores son el agua y el aire, mostrando cierta vertiente lúdica e incontrolada en su modo de hacer. Recurre al azar como una herramienta más del proceso creativo, algo ya utilizado a lo largo

del siglo XX por numerosos artistas como Marcel Duchamp, John Cage o Esther Ferrer, quienes hacen uso del juego como elemento esencial en muchas de sus obras. Esto se muestra incluso en las confusiones o las posibles “trampas”, que se producen como resultado de la manipulación de elementos, generando la duda entre lo que es intencionado y lo que no. ¿Son las manchas de óxido exactamente deseadas a priori por Alonso?, ¿lo son las de la emulsión fotográfica?, ¿controla el artista el nivel de revelado de oxidación?, ¿domina al 100% las alteraciones y los “dibujos” que se generan con el paso del tiempo? No lo podemos asegurar, pero lo que está claro es que detesta estas acciones (dominar, controlar, etc.) y que estas dudas son generadas intencionadamente, porque Gil hace uso del juego como una herramienta combativa más. En este sentido nos recuerda al escritor italiano Italo Calvino, quien pensaba que en literatura existe siempre un aspecto de juego porque escribir un texto, y yo añadiría que realizar un trabajo creativo cualquiera, es una apuesta, un acto que debe obedecer a ciertas reglas o violarlas conscientemente. Para Alonso, como para Calvino, el aspecto lúdico es metodológicamente necesario, pero “esto no significa que la literatura -o el arte- no sea una cosa seria, el juego es muy serio. El humor es necesario metodológicamente porque consiste en poner en discusión todo, incluso lo que acabamos de decir.”

Las *Flores del desierto* (2023) son obras “pintadas” en colaboración con agentes naturales como el agua o el oxígeno, y con el tiempo como un elemento más. Las obras muestran las huellas de desechos herrumbrosos como sierras, tuercas o piezas de minas anti-persona que Alonso ha encontrado en diferentes lugares. Los ha depositado sobre lienzos y papeles, y con ayuda del agua, el sol y el aire, realiza dibujos haciendo uso del proceso de oxidación mediante el cual los polvos de pigmento de óxido de hierro adquieren diversas tonalidades. Las *Flores del desierto* incorporan el mecanismo conceptual transformador del azar y, como si de experimentos científicos se tratara, el juego y el albur se convierten en conceptos que contribuyen y complementan el conocimiento humano, a la manera en que Duchamp se valió del azar y la experimentación para abrir nuevos caminos de entendimiento, tanto para el arte como para el espectador.

Los abandonados (2009) es un trabajo fotográfico que surge de la convivencia de Alonso Gil con el pueblo saharauí en los campamentos de población refugiada de la Hamada argelina en Tinduf, tras participar en los Encuentros Internacionales de Arte Artifariti, en los Territorios Liberados del Sahara Occidental. El artista se recrea en el proceso alquímico del revelado, manipulando los líquidos para conseguir efectos de desvanecimientos y desaparición de la imagen. Las fotografías, realizadas con emulsión líquida de bromuro de plata, están arañadas, raspadas y manchadas azarosa e intencionadamente, para mostrar la misma condición de abandono que viven los saharauís, un pueblo maltratado por políticas que anteponen los intereses económicos a los derechos humanos. Alonso se hace eco de las ideas de Walter Benjamin, quien nos invita a cortocircuitar la historia oficial escrita desde el punto de vista de los vencedores, reescribiéndola “a contrapelo” desde el de los excluidos, que no de los vencidos, porque en este caso, la resistencia saharauí continúa.

Frente a la casi total ausencia de reflexión pública sobre lo sucedido con la provincia 53, con el Sahara occidental, Alonso, que conoce bien la situación de este pueblo con el que pasa temporadas desde el año 2008, reflexiona sobre ciertas narrativas de poder y de resistencias, así como sobre negociaciones entre el pasado y

el presente, imbuidas de racialidad y violencias. El artista llama la atención sobre la memoria histórica colonial, sobre las promesas incumplidas de la política española e internacional y las consecuencias que ello tiene en el día a día de las personas que componen esta comunidad. *Los abandonados* se hace eco de los procesos vividos por el artista mientras realizaba otros proyectos que tuvieron lugar con la comunidad saharauis como *Memorias nómadas* (2012), dibujos realizados en el Aaium a partir de los testimonios de víctimas de torturas y violaciones de los derechos humanos, que compartieron con Alonso su dolor, su intimidad, y su resistencia. Un proyecto que muestra la potencia creadora de lo colectivo cuando se atreve a retar las inercias impuestas por el poder, y cuestionar el discurso oficial, generando una narrativa distinta basada en testimonios. Decía la escritora y pensadora Hanna Arendt que contar historias revela un significado sin cometer el error de definirlo, y es así como actúan estas obras de Gil, revelando historias ocultas desde un profundo respeto, admiración y conocimiento de la situación que viven las personas representadas.

























Imágenes *Laocoonte* n. 10

Alonso Gil



Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, en la actualidad vive y trabaja en Sevilla. Sus obras se encuentran en colecciones públicas y privadas como el Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla; Fundación La Caixa, Barcelona; Colección Arte Contemporáneo Universidad de Sevilla, Sevilla; Fundación Caja Madrid; Fundación Rafael Alberti, Diputación de Cádiz; Colección Testimony, Barcelona; Congress Centrum Museum, Hamburgo; Diputación Provincial de Málaga; Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo; o Museo Extremeño Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz.

Entre sus exposiciones y proyectos individuales destacan: *Alonso Gil. 247*, Sala Atín Aya, ICAS, Sevilla (2023); *Working Class Heroes*, Galería Domo, Sevilla (2023); *Gritos*, Refectorio Santa Clara, ICAS, Sevilla (2022-23); *Todo importa*, CICUS, Sevilla (2020); *PAM Side event at The Anti-Personnel Mine Ban Convention*, Oslo, Noruega (2019); *Día a Día*, Galería Formato Cómodo, Madrid (2012), *Cantando mi mal espanto*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (2011); *Los Abandonados*, Off Photoespaña09, Madrid (2009); *¡A pintarropa!*, ARTifariti, Encuentros Internacionales de Arte en los Territorios Liberados del Sáhara Occidental (2008-2019).

Ha recibido los siguientes premios y becas: Academia de España en Roma, Ministerio de Asuntos Exteriores (2023-2024); Banco de Proyectos, ICAS, Sevilla (2022); Premio Extremadura de Creación Artística (2009); Iniciararte, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (2008); Generación 2002, Caja Madrid (2002); Creación Artística Contemporánea, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (2000); Pollock, Kranser Foundation, Nueva York (1999); y Beca Fundación Rodríguez Acosta, Granada (1989).





LOCENTE

PANORAMA: TRADUCCIÓN Y ESTÉTICA: COMPATIBILIDADES MANIFIESTAS,
ENCUENTROS NECESARIOS

Patricia Rojo Lemos



Traducción y estética: compatibilidades manifiestas, encuentros necesarios

Patricia Rojo Lemos*

En el ejercicio de percepción de lo que nos rodea y en la comunicación con el entorno, en la aproximación a la alteridad o incluso en la configuración de nuestra persona van a darse procesos condicionados por el lenguaje. El lenguaje —sea este referido a lo verbal, a lo visual, a lo icónico o a lo conceptual— es la “casa del ser” (Heidegger 2013) y, aunque no todos estos procesos son enteramente dependientes de él, este modela y define el entorno en el que seremos aculturados. Cómo percibamos, interpretemos, creemos, reproduzcamos y codifiquemos la realidad serán procesos en los que el lenguaje se erigirá como instancia mediadora en su construcción.

Relacionarnos con el entorno implicará un trasvase constante de códigos y significados, de información que habremos de traducir. Conocer, comprender y reflexionar acerca de estos fenómenos tan relevantes es tarea de varias disciplinas, si bien entrañan el núcleo de los Estudios de Traducción. En la medida en que intervienen la percepción, la expresión, la exploración de la belleza, la creación y la observación del arte y de la naturaleza en nuestra relación con el entorno y con nosotros mismos, habremos de valernos de la filosofía y, más concretamente, de la estética. En última instancia, la estética —campo interdisciplinar en contacto estrecho con la literatura y la traducción— busca comprender cómo las personas experimentan y aprecian el arte y la belleza, así como la manera en que estas experiencias influyen en la cultura y la sociedad. De este modo, la confluencia entre ambas disciplinas resulta pertinente, puesto que parte de compatibilidades manifiestas y genera encuentros necesarios.

La relación entre la traducción y la estética es compleja y multifacética, ya que la traducción es un proceso que implica la transferencia de significado y estilo de un sistema a otro, lo que necesariamente influye en la apreciación estética y en la belleza de lo traducido. El lenguaje, la estructura, las convenciones, los temas y motivos, la interpretación, la adaptación y la fidelidad son algunas de las cuestiones que aborda la estética como disciplina en concurrencia con la traducción.

La dinámica de lo estético se ha desarrollado en torno al eje de subjetivismo y objetivismo. Haciendo una traslación de los polos presentes en este eje al ámbito de la traducción, podríamos identificar lo objetivo con lo fiel y lo subjetivo con lo libre. Lo

* Universidad Complutense de Madrid, España, projo02@ucm.es

fiel, en conexión con una preponderancia del texto y de la cultura de origen, y lo libre, relacionado con el predominio del texto y la cultura de destino. Así, la presencia de la voz del traductor, la elección de términos o del estilo, la transmisión de la emoción, la trasposición de elementos paraverbales en el texto o las equivalencias culturales se situarían con variables intensidades en este eje.

El objetivo de traducir es llegar a comprender lo que nos es dado en otro sistema de signos. Llegar a entender lo distinto es acercarse al conocimiento y viceversa. Podemos afirmar que una de las funciones del arte está vinculada a desvelar la verdad (Heidegger 2019, Gadamer 2012) y que la tarea del artista es servir de forma humilde para lograr tal fin (Heidegger 2019). La “belleza es verdad” (Keats 1820) y —prácticamente— todo lo que necesitamos saber. Para poder acceder a ella, habremos de recurrir a la interpretación con las herramientas que nos brinda la estética para llegar al mensaje en nuestra misma lengua.

Toda traducción es un ejercicio de hermenéutica¹ en el que el intérprete ha de comprender la verdad para que el receptor final pueda encontrarse con ella. Naturalmente, en este ejercicio de trasvase hay implícita una pérdida; traducir se plantea como una “negociación” (Eco 2003) en la aproximación a la totalidad. Habrá zonas grises, ángulos muertos, incompatibilidades insalvables: todo aquello que quede en la frontera quizá pueda ser rescatado por otro hermeneuta. Debemos tener en cuenta que la labor de interpretar un texto se ejercerá considerando el texto superior al que pertenece y la lengua y otras características del contexto, de la obra (Schleiermacher 2000) y del propio autor.

En la legislación española, el traductor consta como autor de obra derivada, valoración esta que se ajusta a la idea de Walter Benjamin (1971), para quien la traducción presenta una naturaleza que se caracteriza por ser derivada e ideológica, frente a la naturalidad primitiva del original. Nuestra percepción de lo que nos rodea no deja de ser una aproximación limitada por una serie de condicionantes, una traducción de la totalidad, una forma derivada de la realidad. Escuchar, prestar atención, (Paz 1990) u observar suponen un ejercicio de traducción que no necesariamente implica variación entre lenguas. Cuanto mayor sea nuestro conocimiento y nuestra habilidad, más “correcta” será la traducción (Steiner 2013). Sin embargo, coexistirán tantas traducciones como sujetos que perciban. Y en ese solapamiento de percepciones, quedarán huecos. La traducción ofrece la posibilidad de completar los vacíos que dejan las lenguas, incompletas de forma aislada (Benjamin 1971). De manera análoga, también las percepciones individuales o de diferentes colectivos (en confrontación con otros colectivos) resultan incompletas. Cotejarlas y enfrentarnos a lo extraño nos acerca más al conocimiento. La estética —que como disciplina brinda la ocasión y el lenguaje necesario para abordar su análisis— y los Estudios de Traducción ofrecen un marco complementario desde el que operar entre ambas.

Al igual que no existe una obra sin su contexto ni se entiende sin su autor, tampoco las personas somos islas (Donne 1970): resulta imposible entender al individuo sin el colectivo. Esta tensión entre ambos se plantea en un continuo variable y sujeto a innumerables factores que tendrá su correlato en la percepción y configuración estéticas. A este respecto, la rehabilitación del lector como agente en el proceso

1 Aunque no reduzcamos la estética a la hermenéutica, consideramos esta última como uno de los puntos de contacto con la disciplina de la traducción.

artístico supone un hallazgo de los estudios de recepción. Los gustos y preferencias recogen, expresan e influyen en las relaciones de poder.

Como vemos, la cuestión lingüística² —si bien resulta de relevancia para la traducción— no supone el único aspecto de estudio. La traducción comprende varias dimensiones e incide e múltiples aspectos que se abordarán desde los enfoques pertinentes. Al lingüístico se le sumaría el textual, el cultural, el sociológico. Sin embargo, la lengua (verbal) sigue siendo el elemento que impulsa y vertebra, además de plasmar diferencias y crear estéticas y percepciones. Como seres que se comunican, quizá sean las diferencias lingüísticas las que más percibamos y en las que, de forma tácita, aceptemos la diversidad sin cuestionarla.

En las últimas décadas se ha producido un auge en la demanda de profesionales de las lenguas en un contexto de globalización caracterizado por la movilidad geográfica, la mundialización de la economía, la relevancia de la tecnología y la inmediatez de la comunicación. Como consecuencia de un mundo expuesto al plurilingüismo, la traducción se ha perfilado como una herramienta imprescindible para la supervivencia y el desarrollo, lo que ha supuesto también el incremento en el número de alumnos formados en disciplinas afines a la traducción. En paralelo, la academia ha visto cómo los Estudios de Traducción se han ido constituyendo como disciplina nutrida desde distintos enfoques. A pesar de las dificultades a las que se enfrentan los Estudios de Traducción —tal como expone el profesor Roberto Mayoral (2001) al definir la cuestión epistemológica como precaria—, la confluencia de enfoques y disciplinas ofrece oportunidades y espacios de análisis.

La dimensión política no solo es de relevancia en el desarrollo de la disciplina, sino también en el uso de la lengua. En la configuración política actual —de acuerdo con el modelo de estado-nación— la cultura se ha constituido ya no solo como patrimonio, sino como instrumento de poder en el orden internacional. Así, manifestaciones artísticas de distinta índole representan los valores de una nación, delinean su imagen y generan presencia e impacto en otros países. La lengua y la literatura contribuyen también a la articulación de este complejo. Se entiende, entonces, que una y otra suponen un bien que ha de protegerse en beneficio de sus usuarios: además de generar recursos materiales, inciden en la creación de las identidades individual y colectiva. En este sentido, unas de las principales contribuciones en el estudio de las lenguas, sus literaturas y la traducción vienen de la mano de la Teoría de los Polistemas (Even-Zohar 1979) y de la Teoría de las Normas (Toury 1977) que conciben las comunidades lingüísticas como sistemas entre los que se expresan relaciones de poder y para los que existen normas, prácticas y convenciones propias.

Conscientes de la relevancia del lenguaje en distintos ámbitos, tanto el Estado con sus instituciones como las empresas privadas aspiran a subordinarlo a sus intereses. Sin embargo, las nuevas tecnologías y la facilidad de acceso a estas han creado otros lenguajes —más flexibles y novedosos— que inciden en la cultura, en la percepción, en los gustos, y provocan espacios de encuentro y desencuentro con lo establecido. Esta convergencia de fenómenos (la coyuntura sociopolítica, el desarrollo de la tecnología, la relevancia de la cultura para el Estado, etc.) junto con la versatilidad de los Estudios de Traducción crean un marco operativo que brinda a la estética nuevas

2 Consideramos reduccionista la idea de la traducción desde una perspectiva meramente lingüística.

perspectivas de análisis.

La cuestión de las diversas estéticas podría plantearse siguiendo las tres líneas descritas por Roman Jakobson (1959): traducción intralingüística, interlingüística (e intercultural) e intersemiótica con el enfoque multidisciplinar que lo caracteriza: lingüístico, textual, social, económico o político. Formarían parte de estas líneas cuestiones como la neolengua, la política, la censura la transcreación, la sociología de la traducción, la localización, la traducción audiovisual, la estética de la oralidad, la traducción intersemiótica, el trasvase de significados y su pérdida, la transmedialidad y la transculturalidad, entre otras.

El número 10 de la revista *Laocoonte* ha querido abordar algunas de las distintas perspectivas en las que la confluencia de la estética y la traducción son más notables. Ambas disciplinas no presentan posturas enfrentadas, sino que se nutren la una de la otra. Participan como invitadas dos traductoras literarias y profesoras del área filología alemana: Isabel García Adánez y Rosa Marta Gómez Pato. La primera de ellas lo hace con una entrevista realizada en octubre de 2023 sobre la traducción literaria en la sección *Conversando con*. La segunda, con un texto invitado en el que plantea la cuestión de las relaciones de poder entre sistemas en traducción al gallego, lengua minoritaria y minorizada. En cuanto a la sección *Panorama: Artículos*, nos encontramos con las contribuciones de investigadores de distintas disciplinas en las que han explorado la idea de traducción como trasvase de percepciones, así como su influencia en la conformación de las posibles estéticas.

Dentro de la sección *Conversando con*, la entrevista con Isabel García Adánez nos ofrece una imagen nítida de lo que suele resultarnos invisible: la labor del traductor literario. García Adánez analiza cómo traducir implica tomar decisiones en aras de la comprensión y asumir ciertas pérdidas para obtener una ganancia mayor. Destaca el énfasis que hace de la relevancia de la fidelidad al significado y al sentido del original, que el traductor habrá de trasladar a una audiencia de destino, siempre con unas herramientas y recursos inteligibles para el receptor. De este modo, García Adánez apunta al conjunto de decisiones como la voz del traductor, presencia que, por fuerza, debe resultar imperceptible para el destinatario. En ese permanecer oculto se encuentra el hermeneuta que se sirve de lupa y de telescopio para desentrañar una realidad y trasvasarla a otra con distintas reglas. Tal como señala García Adánez, nos encontramos insertos en una tradición cada vez menos intervencionista: permite al lector exponerse más a la extrañeza. Este cambio en la tendencia influye también en la audiencia, para quien resulta menos incómodo lo diverso. Como lectores, como intérpretes de lo que nos rodea, percibimos la realidad ya codificada. Tan solo el traductor teje una reproducción no idéntica de una imagen y logra ver las costuras de la obra. El traductor —situado en la frontera entre realidades y lenguas— es autor de una recreación veraz.

La traductora y profesora Rosa Marta Gómez Pato muestra en la sección *Panorama: Texto Invitado* la traducción como instrumento ético y político de validación colectiva para sociedades minorizadas entre sistemas hegemónicos de poder. Como traductora de alemán al gallego se enfrenta a un sistema en el que se presenta una competencia por dos vías: la primera, entre la literatura producida en lengua propia, el gallego, y la literatura traducida al gallego; y, la segunda, entre la literatura publicada en lengua castellana y la publicada en lengua gallega. Así, las políticas editoriales —subvenciones, premios— y el apoyo institucional se tornan de capital importancia

para la supervivencia de la publicación en gallego. Tal como destaca Gómez Pato, la traducción a una lengua minorizada supone el ejercicio de un compromiso ético con una comunidad lingüística que verá consolidada su lengua, su literatura y su sistema. En su experiencia como traductora literaria, nos describe el sector editorial gallego, el público lector y las características de un sistema sometido a las reglas del mercado y en clara competencia con el de una lengua de más de 500 millones de hablantes.

Encabeza la sección de *Panorama: Artículos*, Celine Ascanio Barrios con un trabajo en el que se concibe la traducción como parte activa de un diálogo capacitante en el que la transcripción de unos poemas de Stela do Patrocínio —registrados de forma oral en un psiquiátrico y transcritos posteriormente— se concibe más allá de un trasvase de significados. Ascanio Barrios plantea el *falatório* como aproximación a textos que se encuentran fuera de los marcos convencionales. Para ello se sirve de Benjamin (1996), para quien la traducción es un modo de supervivencia del original en el texto traducido. Esto se plasma en la resonancia que hay de una obra en otra, más allá de la literalidad y de la dimensión lingüística. En la escucha y la transcripción de lo oral a lo escrito, el registro con signos se apoya en la praxis de una escucha que trasciende las palabras y toma en consideración la resonancia del resto.

La propuesta de Pablo Sánchez López nos acerca a dos variantes de la traducción: en primer lugar, la de transmedialidad, en tanto que analiza el trasvase de una historia plasmada en novela gráfica a su versión cinematográfica y, en segundo lugar, la de transculturalidad, al realizar este mismo relato un viaje entre tradiciones (de la japonesa a la estadounidense). Teniendo estas dos ideas como eje central —la transmedialidad y la transculturalidad—, el arquetipo del héroe vengador, presente en el manga japonés *El Lobo Solitario y su Cachorro*, realiza un recorrido hasta convertirse en *Camino a la perdición*, título de la novela gráfica en Estados Unidos, para terminar, finalmente, siendo llevada al cine con bajo el mismo nombre. De este modo, podemos ver cómo las estructuras, ideas y tropos sobre ciertos temas encuentran su espacio con distinto significado y significante. El estudio de estas adaptaciones entre industrias creativas —cada vez más frecuente en nuestra época— arroja luz sobre los elementos simbólicos que se mantienen, cuáles se modifican y adaptan, cuáles sufren una transformación que nos impide reconocerlos y de cuáles se prescinde.

Por su parte, Cristina Zimbroianu estudia la recepción del clásico del cine *Con faldas y a lo loco* de Billy Wilder en dos sistemas y lugares diferentes: el franquismo en España y el comunismo en Rumanía. La autora examina la traducción desde una perspectiva sociocultural —que no se centra en el enfoque lingüístico ni textual— sino que recurre a aplicar nociones sociológicas al análisis traductológico. Así, se concibe la traducción en el seno de un contexto social caracterizado por unas normas y en el que determinados agentes (sociales, culturales, políticos) inciden en la selección de las obras traducidas y en el modo en que estas se realizan. Tal como señala Zimbroianu, aunque el film fue censurado inicialmente en ambos países, lo que sí difiere son las motivaciones que sustentan tal prohibición. Resulta especialmente relevante el análisis estético de la censura en cada régimen totalitario: pese a que los elementos que conducen a que la obra resultara inadecuada para ambos sistemas sean prácticamente los mismos, la percepción de estos es diferente.

José Antonio Corbal Romero hace un ejercicio de reflexión en el que relaciona los conceptos de *eulabeia* (piedad), *eusebeia* (reverencia) y *asebeia* (impiedad) con los términos praxis, poiesis y techné, en los que los tres primeros se manifiestan. Corbal Romero plantea la estética —puente entre lo material y lo espiritual— como lenguaje

mediador entre el arte y sus receptores. La estética como disciplina actuaría como hermeneuta entre lo humano o lo material con el arte, que nos permite acercarnos a lo bello, lo bueno y lo verdadero. Sin la interpretación de la estética, los rituales contenidos en el arte quedarían carentes de significado: esos símbolos e imágenes suponen un lenguaje en sí mismo para el que la estética nos facilita el acceso y nos permite traducir el arte en conceptos e ideas que nos harán trascender.

La sección se cierra con la contribución de Mónica Yoldi López, quien recurre al estudio de la obra de la artista estadounidense Elaine Sturtevant para plantear conceptos como el de autoría, originalidad, copia, repetición o traducción. Tal como comenta Yoldi López, la apropiación de la obra original de autores de renombre por parte de la artista Elaine Sturtevant supone — a través de la copia en un nuevo contexto— la traducción de lo que estaba expresado en un idioma particular para pasar a estar plasmado en otro. El concepto de originalidad —llevado al límite por la autora— vertebró el discurso de esta artista que repite y transcribe obras de arte de otros artistas como Marcel Duchamp, Andy Warhol o Joseph Beuys, entre otros. Yoldi López plantea cómo la artista desvirtúa la originalidad, la cuestiona y muestra la obra de arte como objeto de consumo. Curiosamente, la apropiación de las obras mediante las copias obtuvo el reconocimiento y la calificación de “original” para la artista.

Bibliografía

- Benjamin, W. 1971. "La tarea del traductor". *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa.
- Donne, J. 1970. *No Man is an Island*. Nueva York: Villard/Random House.
- Eco, U. 2003. *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. Londres: Weidenfeld & Nicolson.
- Even-Zohar, I. 1979. "Polysystem Theory". *Poetics Today* I, 1- 2: Ramat Aviv: Tel Aviv University. Pp. 287-310.
- Gadamer, H. 2012. *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.
- Heidegger, M. 2019. *El origen de la obra de arte*. Madrid: Oficina de arte y ediciones.
- Heidegger, M. 2013. *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hermans, T. 1985. *The Manipulation of Literature*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Jakobson, R. 1959. "On Linguistic Aspects of Translation". Pp. 232-239, en R. A. Brower (ed.): *On Translation*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Keats, J. 1820. "Ode on a Grecian Urn". *Annals of the Fine Arts for 1819*. Londres: James Elmes.
- Lefevere, A. 1985. "Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm". Pp. 215-243, in Theo Hermans (ed.): *The Manipulation of Literature*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Mayoral, R. 2001. *Aspectos epistemológicos de la traducción*. Castellón de la Plana: Universidad Jaume I.
- Toury, G. 1977. *Translational Norms and Literary Translation into Hebrew, 1930-1945*. Tel Aviv: Porter Institute.
- Paz, O. 1990. *Traducción: literatura y literalidad*. México: Tusquets.
- Schleiermacher, F. 2000. *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Barcelona: Gredos.
- Steiner, G. 2013. *Después de Babel*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Neuhaus, M. 2000. *Volume: Bed of Sound*. New York: P.S. 1 Contemporary Art Center.
- Solomos, M. ; Barbanti, R. ; Loizillon, G. ; Paparrigopoulos, K. ; Pardo, C. 2016. *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde / Music and ecologies of sound. Theoretical Projects for a Listening of the World*. París: L'Harmattan.





LIOCOONTE

CONVERSANDO CON

Conversando con la traductora literaria Isabel García Adánez

Patricia Rojo Lemos*



Isabel García Adánez con su gato Flacus / fot. Lisbeth Salas

Isabel García Adánez nació en Madrid en 1972 y, desde entonces, ha tenido más vidas de las que podríamos dar cuenta aquí. Transita con naturalidad entre realidades, desmonta personajes, escudriña entre puntos y comas, busca palabras entre la hojarasca de ideas y reconcilia lo que a ojos de otros parecerían incompatibilidades. En una palabra: traduce. De su trasiego entre lenguas emerge su voz serena para traernos a clásicos como J. W. Goethe, Heinrich Heine, Joseph Roth, Arthur Schnitzler, Theodor Fontane, Thomas Mann o Klaus Mann y a contemporáneos como Herta Müller, Peter Handke o Daniel Kehlmann, entre otros. Aunque, como autora —tal como sostenía Bataille—, vive y muere de forma figurada en cada uno de los personajes que trabaja, para ella, su labor como traductora hace su vida mucho más interesante. Y las de los demás, nos atreveríamos a decir.

* Universidad Complutense de Madrid, España, projo02@ucm.es

Se nos quedan cortas las líneas para reflejar una carrera profesional tan prolífica y brillante no solo como traductora literaria. Isabel es licenciada en Filología alemana y en Filología hispánica, diplomada en Teoría de la Música y doctora en Filología alemana. Actualmente es profesora titular de Filología alemana en la Universidad Complutense de Madrid. Su traducción de *La montaña mágica*, de Thomas Mann, le valió el I Premio Esther Benítez en 2006. En 2020 recibió el Premio Nacional de Traducción por la obra de Herta Müller *Siempre la misma nieve y siempre el mismo tío*. Sus principales líneas de investigación son la literatura alemana de los siglos XIX y XX, las relaciones literarias hispano-alemanas y la relación entre las distintas artes, en especial entre literatura, música y cine.

Conversar con Isabel es un placer noble que incita al conocimiento. De lo meticuloso y entregado de su trabajo se desprende un torrente de sabiduría trufada de anécdotas literarias. Pese a su rápida velocidad al pensar y hablar, logra transmitir mucha calma, la de quien puede detener el tiempo en una obra y pararse a mirar cada palabra, como si realmente ese abismo insalvable entre lenguas y realidades encontrara acomodo en el espacio de su traducción. No somos conscientes, pues el buen traductor permanece invisible, pero, con toda certeza, ya la hemos leído. Nos recibe con una sonrisa acogedora una tarde de otoño en una de las moradas del traductor: *Ad hoc*, un café-librería de la calle del Buen Suceso en Madrid.

— **Patricia Rojo Lemos: Buenas tardes, Isabel. Gracias por dedicarnos tu tiempo. Durante los 20 años que has ejercido como traductora literaria del alemán al español, ¿cuál ha sido tu proceso de desarrollo como traductora? Es decir, ¿en qué sientes que ha cambiado tu perspectiva al enfrentarte a una traducción?**

— **Isabel García Adánez:** Buenas tardes, gracias a vosotros. Creo que no ha cambiado en nada. A la hora de coger un texto y de trabajarlo, no ha cambiado. Es decir, se trata de empezar por el principio, ir hasta el final, volver al principio y darle varias vueltas hasta que está lo suficientemente pulido. Lo que sí que ha cambiado es la agilidad y la seguridad en según qué aspectos. Por supuesto, ahora contamos con más medios que hace 20 años —recurríamos a diccionarios en papel, a bibliotecas— y está todo digitalizado. Siento que ahora tengo más seguridad en la profesión. Es decir, soy capaz de evaluar cuándo veo inviable un encargo de traducción o si voy a poder con ello. No es tanto la manera de trabajar o de traducir, sino lo que llamamos “tablas”. Y eso sucede en cualquier profesión con la experiencia.

— **Patricia Rojo Lemos: Como conocedora de ambas culturas (la alemana y la española), cuando estás traduciendo literatura, ¿sabes si va a funcionar el texto en la cultura de destino? Y no me refiero exclusivamente al número de ejemplares vendidos o al número de descargas. ¿Qué elementos detectas que podrían conectar con el público lector en la cultura de destino y cuáles te parecen obstáculos?**

— **Isabel García Adánez:** Tenemos que considerar dos aspectos diferentes: uno es el libro terminado y lo que el lector tiene en la mano, y el otro es el trabajo que realiza cada día el traductor, en el que vamos palabra por palabra o, incluso a menos, como es la puntuación. En el trabajo diario con el texto, en el fragmento, el traductor se da cuenta de aquello con lo que se va topando: un nombre, una cita, una cuestión histórica, un juego de palabras que no va a funcionar. Ahí se ha de buscar —o dejar para cuando se encuentre— una solución, que puede ser de muchos tipos, como eliminar-

lo, acercarlo, ponerle una nota o compensarlo por otro lado. A pequeña escala cada día se van viendo esos pequeños tropezones en la sopa, si los hubiera.

Como decía, el trabajo diario con el texto y sus escollos es algo diferente del texto completo. Si se han ido resolviendo de forma paulatina, se logra el efecto deseado. Y para eso tenemos la literatura: conocer otra cultura, viajar por otro país y llegar incluso a sentir que es el nuestro. Mención aparte merecen otros medios y géneros muy concretos como el cine o un monólogo cómico donde no se tiene tiempo, espacio o margen para compensar aquello que realmente puede ser un escollo cultural que impida la recepción, con lo cual no funcione el texto. En general, creo que casi todas las dificultades son salvables porque se van resolviendo poco a poco. Lo que encuentro más difícil en elementos culturales —y pienso, por ejemplo, que no va a funcionar en España— es traducir temas muy propios del lugar que resultan ajenos a la sensibilidad del lector en la lengua traducida. Por lo general, muchas veces son cuestiones históricas, como la Reunificación de Alemania, los efectos del muro en la construcción de la identidad de las dos Alemanias, el recuerdo de la infancia en una RDA que ya no existe, por ejemplo, la distancia que sigue existiendo entre esas generaciones criadas y educadas en la RFA o en la RDA, la nostalgia de los unos frente a lo que para otros no significa nada. Esto en España no se entiende, no llega al lector salvo que se le explique bien. Y en ocasiones son textos que no tiene sentido llenar de notas.

Otro ejemplo sería cuando tratamos un tema muy actual, muy coyuntural y lleno de guiños humorísticos que no se comprenden ni por los lectores de la lengua materna dos generaciones después. Si en Alemania no se entiende, ¿cómo se va a entender en España? Es decir, culturalmente no funcionan. Ahí en muchas ocasiones se opta por no traducir el libro, pero eso es el editor quien lo decide. He leído obras que me han encantado, sobre una época que ha vivido mi generación, por ejemplo, con la caída del muro, y pasados 20 años ni los lugareños entienden la gracia o la melancolía de ciertas referencias. En España eso llega menos todavía, porque no podemos tener sensibilidad para algo tan ajeno. He presentado proyectos a editoriales que me han rechazado justo por ese motivo.

Por poner otro ejemplo con el que he trabajado actualmente, tenemos obras de los años 20 del siglo pasado que nos resultan enteramente modernas y actuales. Ahora bien, puede pasar que en una de esas obras nos encontremos con que el texto original está —pongamos— en dialecto berlinés y jugando con citas de las canciones de la época. Algo así lleno de notas tampoco funciona porque se pervierte la esencia del texto. Si la gracia de un texto es su ligereza y, para que pueda comprenderse la traducción, hay que llenarlo de notas como si fuera un manuscrito medieval, tampoco va a dar buen resultado. El traductor o el editor saben y deciden que el libro entero no va a funcionar. En definitiva, son los dos puntos de los que hablaba al principio: el trabajo de cada día en el detalle del texto y la visión de conjunto de un libro en el contexto editorial español de ahora; en esta última decisión, por desgracia, el traductor tiene poco que decir.

— *Patricia Rojo Lemos: En lo que sí tiene mucho que decir el traductor es en cómo interpreta el texto. Como traductora, Isabel, no dejas de ser una hermenauta que interpreta lo que han dicho otros. ¿Qué debe tener en consideración el buen hermenauta para afinar las dotes de este arte?*

— *Isabel García Adánez: Es verdad que el traductor es la persona que lee el texto*

más despacio, más de cerca, con mayor detalle y con más mimo. Mucho más incluso que el propio autor. He podido comprobar al entrevistar a autores vivos que he traducido que, al preguntarles por un juego de palabras o por la justificación de lo que han escrito, ellos no son ni conscientes de que se daba esa situación concreta. Esto sucede porque el traductor es un hermeneuta con lupa: nosotros miramos el texto con microscopio. Tenemos mucho grado de detalle. Como hay que verter a otra lengua esa minuciosidad y ese cuidado, esto entraña que se dé en nosotros un proceso de reflexión o un filtro que el autor no ha tenido. Es decir, el traductor lee y vierte. Tenemos que ser más cuidadosos que el autor, mientras que el autor es más espontáneo. En primer lugar, hay que ser respetuoso con lo que uno ve y tratar de traducirlo de la forma más parecida posible para conseguir el mismo efecto.

Sin embargo, por otra parte —esto es algo que me aporta la experiencia— hay que saber distanciarse y no quedarse bloqueado con un obstáculo. A veces uno tiene que darse cuenta de que se está complicando con una palabra (una metáfora, por ejemplo) que, a lo mejor en el conjunto del texto, carece de importancia. Por eso creo que también hay que alejarse de la lupa para impedir que los árboles no nos dejen ver el bosque, como se suele decir. A veces uno se obsesiona con algo que, para el autor y, posiblemente, para el lector, es mucho más secundario.

Precisamente al respecto tengo una anécdota con Herta Müller. En una mesa redonda en Barcelona le preguntamos si estaba en contacto con los traductores, si le gustaba conocer las traducciones de sus obras y ella nos respondió que nosotros éramos profesionales y que ya era suficiente para ella escribir los libros como para fijarse en cómo se traducían. Nos contó, con cierto fastidio, que se había puesto en contacto con ella una traductora suya de una lengua nórdica para consultarle que en un texto suyo aparecía una valla y que, en el país de la traducción, habría como seis o siete tipos de vallas. La traductora quería saber cómo era la valla y el material del que estaba hecha: madera, ladrillo... Herta Müller le respondió que desconocía cómo era la valla y que pusiera el tipo de valla que fuera más habitual en su zona. Cuando yo, al traducir a Herta Müller —que es una autora con una escritura muy poética—, llegué al pasaje en el que salía la valla, me encontré con un fragmento en el que hablaba de su infancia en su pueblo, en lo más profundo del campo de la Rumanía de Ceaușescu. Describía lo inhóspito, la pobreza y la inmensa soledad y comentaba que su pueblo por las noches estaba tan oscuro, se adueñaba de él una oscuridad tan inmensa, que uno tenía la sensación de que esa oscuridad se le quedaba mirando «con la espalda apoyada en la valla». Me hizo mucha ilusión encontrarme con la famosa valla y me di cuenta de que, en efecto, en ese pasaje era irrelevante cómo fuera aquella valla de la que la autora ni se acordaba o incluso que fuera una valla. A veces el traductor quiere ser muy preciso y, en momentos como este, ha de distanciarse y saber que lo importante es la metáfora como para entender que, si su solución —aquí la famosa valla del material que fuera— va a molestar tanto al lector nórdico que no va a poder captar la metáfora, la inmensa oscuridad del pueblo se puede apoyar en otro sitio... Se trata de reproducir la sensación, sin duda trasladable a cualquier lugar del mundo, que produce el campo en medio de la noche a una niña pequeña. Lo que menos importa aquí es un detalle prosaico que echa a perder todo.

Esa es la hermenéutica: lupa y telescopio. Como traductor, tengo que calibrar la importancia de lo que he visto y ver dónde encuentro el equilibrio. Interpretar muy de cerca y muy de lejos. Con los años uno le pierde el miedo o hace lo mismo, pero

sufriendo menos gracias a la experiencia.

— **Patricia Rojo Lemos:** Sin duda, la experiencia es un grado, pero no dejamos de sentir cierta incomodidad al enfrentarnos al trabajo con una lengua nueva. En un encuentro de ACE Traductores en 2013 escribiste para la revista *Vasos comunicantes* que traducir es igual que mudarse a una casa nueva: los muebles no encajan a la perfección, falta y sobra de todo. Comentas que se produce, al igual que en la nueva vivienda, un periodo de extrañamiento y de posterior adaptación. ¿Qué te ha producido extrañeza en tu carrera como traductora? ¿Con qué herramientas cuentas y has acopiado con el tiempo como traductora para adaptarte a los textos?

— **Isabel García Adánez:** La idea de base es que hay que decir lo mismo que se dice en la lengua original. Nos vale también la idea de la pintura: hay que hacer un retrato con otros materiales, otro tipo de pintura y una paleta de colores y texturas un poco distinta. El lector va a estar en otra casa donde va a encontrar lo mismo, pero fabricado con otras herramientas. Lo que resulta natural en una lengua no lo es en otra. El alemán y el español no comparten estructuras gramaticales, por lo que a menudo hay que cambiar de categoría de palabras. Por ejemplo, en español no decimos “estoy hambriento” para decir algo tan habitual como “tengo hambre”. El uso del adjetivo, que es lo normal en alemán, aquí se sube a otro registro, y eso hay que tenerlo en cuenta, porque también cambiaría de registro la traducción.

Es como irse a una casa nueva: este adjetivo no me encaja en esta frase... como este sofá no me encaja en esta pared, causa otro efecto. Puede que tenga que poner otra palabra y no tiene que darme miedo cambiar de estructura o de categoría de palabra, siempre teniendo en mente cuál es la función de las cosas y que el lector tiene que sentirse cómodo, como en su casa. Como decía Heidegger en su *Carta sobre el humanismo* de 1949, el lenguaje es la casa del ser. Cada lengua tiene su casa y sus estructuras, sus espacios, sus distribuciones... Cambiar de lengua es como meter una casa en otra; nunca termina de encajar, pero uno tiene que conseguirlo. A veces no hay más remedio que quitar alguna palabra... o que añadirlas. No hay que tener miedo a la pérdida o al añadido, porque no es un recuento; y dentro de un texto siempre se puede compensar en otro sitio.

“

Esa es la hermenéutica: lupa y telescopio. Como traductor, tengo que calibrar la importancia de lo que he visto y ver dónde encuentro el equilibrio.

— **Patricia Rojo Lemos:** ¿Y en el caso del público receptor? ¿Cuándo logra sentirse como en su propia casa? ¿Cómo se percibe que la sociedad ha empezado a acostumbrarse a ciertos temas y motivos literarios? Es decir, ¿cuándo nos acostumbramos al lenguaje y a la piel del otro?

— **Isabel García Adánez:** Hay que tener cuidado con dos cuestiones: el lenguaje y los temas. En la literatura, los grandes temas, en el fondo, son siempre los mismos: amor, muerte, odio, las relaciones humanas... Son los mismos a lo largo de los siglos. Lo que varía es con cuántos tapujos se formulan o las estructuras sociales donde están enmarcados. Más que los temas, son esos elementos culturales lo que quizás ha cam-

biado, o cómo se presentan en las obras. Hoy en día nuestro mundo y nuestra visión del mundo es infinitamente más amplia que la de hace un siglo, especialmente desde que existe Internet. En cuestión de dos décadas, ha cambiado mucho la situación: lo que antes resultaba exótico o difícil y que a la hora de traducir se consideraba un elemento cultural ahora ya no lo es. Es decir, nadie piensa ahora que comer pasta o tomarse un café capuccino sean elementos exóticos o propio de otra cultura. Hace un siglo, en España igual nadie sabía lo que era un aguacate, por ejemplo. Ahora, precisamente porque esa visión es infinitamente más amplia, podemos ser más precisos a la hora de traducir, no necesitamos naturalizar, porque ya nos resultan naturales muchas más cosas. Un claro ejemplo son los nombres propios: a nadie se le ocurriría hoy decir que ha ido a una ópera de Ricardo Wagner. Muchos elementos podemos investigarlos: los espacios de una ciudad, una comida, o también cualquier cita de otro texto. A veces ni siquiera es necesario, puesto que el propio lector está acostumbrado a verlo o puede buscarlo él mismo. Es algo que ha cambiado mucho. Ahora no es que las traducciones sean extranjerizantes, es que lo raro era lo anterior: esa necesidad de adaptación y acercamiento. Y ya no es necesario acercar el texto al lector, dado que el resto del mundo está mucho más cerca.

A la pregunta que me hacías, no es una cuestión tanto temática como cultural. Es obvio que la gente en otro sitio habla de otra manera, se trata de otra manera. Hoy en día, en las traducciones que se hacen de textos antiguos, hay elementos culturales donde se afina mucho más. Y, como también somos conscientes de la importancia de los elementos estilísticos, en el ritmo, en la textura o en la puntuación somos más rigurosos. Antes se tendía a pensar que el texto traducido “debía fluir”, es decir: debía seguir la norma más común del español, cuando lo que marca la pauta para todo es el original. Si el texto original tiene un determinado ritmo —y puede ser espeso como ninguno, farragoso, entrecortado, agilísimo...—, se trata precisamente de que el texto traducido tenga la misma textura y produzca el mismo efecto. Me parece que ahora somos, por un lado, más rigurosos con no alterar el original en estas cosas; por otra, más abiertos a que con ello podemos alejarnos de lo común en nuestra lengua. Pero eso es la literatura, claro. Y eso es lo que creo que ha cambiado, tanto en la manera de traducir como quizás en la lectura. Al lector ya no le extrañan muchas cosas, o no le importa encontrar cosas a las que no estaba acostumbrado.

— *Patricia Rojo Lemos: Quizá nos hayamos habituado a sentirnos extraños. Sin embargo, hasta hace no mucho, el desconocimiento de la mitología nórdica en España interfería en la percepción de los mitos, las historias, hasta el punto de no gozar de una gran acogida. En cambio, ahora la mitología nórdica y germánica parece gustar al público porque ya estamos más familiarizados con ella. ¿Cómo condiciona la labor del traductor y el proceso de traducción el gusto de un colectivo?*

— *Isabel García Adánez: Creo que los gustos también dependen de ciertas modas. No podemos negar que hay modas. Es cierto que las modas en ocasiones proceden del descubrimiento de algo maravilloso que permanecía oculto y están justificadas, como es el caso de la moda de lo nórdico, que en España era muy desconocido. En cuanto ha empezado a abrirse la ventanita, se ha despertado el gran interés. Me temo que a este respecto deciden más los editores que los traductores.*

Otra cosa es que, además, haya buenos traductores. Si esas modas o esas pequeñas ventanas que se abren nos muestran que en esa literatura hay muchas obras de

calidad, sin duda es por la labor del traductor. Y también hay editoriales que se dejan aconsejar para introducir nuevos autores, nuevas literaturas. En España ha sido así en el caso del rumano. Como ha habido muy pocos traductores —ya que, igual que las nórdicas, son lenguas poco habladas en España— la difusión de esas literaturas está muy vinculada a la labor y a la figura de un traductor, que muchas veces ha hecho de agente con las editoriales, de embajador de esa lengua también a efectos prácticos de conseguir que se publicasen obras.

“

Ahora no es que las traducciones sean extranjerizantes, es que lo raro era lo anterior: esa necesidad de adaptación y acercamiento.



Isabel García Adánez con su gato Flacus. Fotografía Lisbeth Salas

— **Patricia Rojo Lemos:** Como el caso de Mircea Cărtărescu con su traductora al español.

— **Isabel García Adánez:** Efectivamente. Marian Ochoa de Eribe es una excelente traductora. Esto funciona mucho con los países del Este porque durante mucho tiempo no se ha traducido de esas lenguas. En cuestión de decidir qué se traduce, en España mandan mucho más los editores que los traductores, aunque puede que en algún momento escuchen nuestras recomendaciones, sobre todo cuando se trata de esas lenguas o literaturas muy poco habladas en España de las que los editores no tienen más referentes que los traductores. Y nosotros contribuimos haciendo el trabajo

bien. Hay muchísimas obras muy interesantes y que funcionarían bien en el mercado español, aunque todavía no hayan querido publicarlas. Deberían fiarse más.

— **Patricia Rojo Lemos: Hablando sobre lo que aún no hemos visto, podríamos considerar que el lenguaje es una instancia mediadora en la percepción de la realidad y de la belleza. ¿Hasta qué punto consideras que el traductor interviene en la construcción de la realidad (la percibida) del público receptor? ¿Cómo condiciona el nuevo lenguaje (lo que aporta la obra traducida) nuestra percepción?**

— **Isabel García Adánez:** Tenemos que pensar que el traductor construye algo, pero lo hace en la misma lengua del lector que lo recibe. Es decir: el lector que lee mi texto traducido al español no experimenta ningún cambio en su percepción a través del lenguaje por mi texto, porque lee un texto en su propio idioma. El que tiene que ajustar esas estructuras de una lengua y de una supuesta percepción diferente del mundo es el traductor. Al lector ya se lo doy en su formato, pasado por el filtro de mi propio pensamiento, que está cerca del suyo.

No sé si podemos llegar tan lejos como para hablar de la percepción del mundo, pero, por ejemplo, se puede decir que, con la forma de composición de palabras, el alemán permite dar mucha información con pocas palabras —por las características de los prefijos verbales o la composición del adjetivo— y hacerlo de manera neutral. Por poner un ejemplo de una palabra alemana: ‘langweilig’, que significa ‘aburrido’ en español, literalmente describe que algo ‘se te hace largo’, que ‘dura mucho’, sin entrar en más valoración. En español emitimos una valoración al decir ‘aburrido’ o ‘tedioso’; incluso ya damos el resultado de un proceso con el juicio incluido. Claro, el lector en español no percibe nada porque ya lo lee en su lengua. Desconoce el original y, como no tiene esa estructura tan descriptiva del alemán de la cual deducimos que si algo se hace largo es porque no entretiene lo suficiente, luego, es aburrido, pues tampoco nota ninguna “percepción distinta” con respecto al alemán. Si la notara, el texto estaría mal traducido. Algo diferente es cuando en un texto hay una voluntad de estilo especial, por ejemplo, en una descripción detallada pero muy aséptica, sin entrar en valoraciones (Thomas Mann es el maestro en esto), al traducir, he de tener la precaución de no introducir elementos de juicio que no estén en el original.

Lo que también sucede con frecuencia al traducir del alemán al español es que el texto se sube de registro, dado que en alemán se emplea mucho una estructura como es el verbo sustantivado con artículo. En español nos remitiríamos casi a el *Quijote* en el capítulo primero con aquello de “del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro”, pero no decimos “hoy vengo con mala cara del poco dormir” y en alemán, en cambio, sí que podríamos decirlo perfectamente. Desconozco hasta qué punto esto puede ser muestra de una distinta percepción del mundo; el alemán quizá sea más aséptico, más descriptivo, mientras que no podemos serlo en español o las lenguas romances. Sin embargo, tenemos otros recursos, y no pocos elementos donde también hay que hilar fino, igualmente hay que tener cuidado cuando se traduce del español. En lo que debemos ser cuidadosos es en no introducir algo en la lengua meta que no esté en el original: esa es la clave. Tengo que captar la intención original y ser capaz de trasladarla a la lengua meta con los recursos que le son propios, sin irme a otro registro, sin eliminar matices, sin añadir otros y sin alterar demasiado la textura. Pero, en cualquier caso, el problema lo tiene el traductor, porque el lector no estará cotejando una realidad y otra.

— **Patricia Rojo Lemos:** Entiendo que el traductor se enfrenta constantemente a problemas y ha de tomar decisiones. Tal como tú afirmas, Isabel, traducir es rebelarse contra la incompatibilidad de las lenguas. Y que, en esa rebelión y citando a Shakespeare en *Romeo y Julieta* (Acto II, 2, v. 42-43), debemos despojar “las cosas de sus nombres y bautizarlas de nuevo”. En ese proceso de red denominación ¿cuánto hay de creación y de intervención por parte del traductor?

— **Isabel García Adánez:** Los traductores somos considerados autores desde el punto de vista legal, para empezar; autores de lo que se denomina “obra derivada”. De creación creo que la traducción lo tiene todo, aunque voy a matizar esta idea. Se habla mucho de la traducción como segundo original. La versión menos poética de esto es que la traducción se asemeja a un mueble de Ikea: lo desmontas y tienes que volver a montarlo en otro sitio sin que te sobre ninguna pieza y sin que cojee. Naturalmente, el traductor no se inventa el tono, el registro, el contenido, la función, la intención... Todo eso no podemos inventarlo, más bien al contrario, no podemos introducir nada de nuestra cosecha ni tampoco eliminar aquello que resulte problemático (como solía hacerse antes). Pero, en términos de estructura, es posible que haya que cambiar en una frase absolutamente todo: pensemos, por ejemplo, en una viñeta de una novela gráfica con una persona sentada a la mesa con una cuchara en la mano. Volviendo a un ejemplo que pusimos antes, por mucho que el original diga “ya estaba hambriento” (utilizando un adjetivo), la estructura natural española muy probablemente sea: “ya tenía hambre”... es todo diferente, incluso la perspectiva de que el hambre es algo que se puede tener en español, mientras que el alemán habla de la perspectiva de la sensación del cuerpo. Pero esto no es un texto filosófico, es una viñeta sobre la realidad común.

“

Precisamente eso que llamamos la voz del traductor son las decisiones que uno toma. Y para ello nos enfrentamos a una labor de creación; es decir, no se trata de una creación *ex nihilo*, sino de una recomposición.

Precisamente eso que llamamos la voz del traductor son las decisiones que uno toma. Y para ello nos enfrentamos a una labor de creación; es decir, no se trata de una creación *ex nihilo*, sino de una recomposición. Empezando por algo tan sencillo como es la forma de saludo: en español decimos “buenos días” en plural, con el plural de intensificación, mientras que en alemán se formula en singular, “guten Tag”, y sin entrar en la franja del día que en cada país se considera mañana o tarde, la traducción literal de eso en español: “buen día” más bien se utiliza para despedirse (“que tenga un buen día”), justo lo contrario del saludo. Creación es todo y es nada. Aquí lo importante sería trasladar bien esa forma de saludo, que no puede ser más básica, con el sentido común propio del contexto en que aparece. Creo que aquí se entiende bien la idea de que tengo que volver a pintar o a tocar el original, de otra manera, pero sin dejar de reproducir lo mismo.

— **Patricia Rojo Lemos: Vayamos más allá de las palabras. ¿Y qué sucede con los aspectos culturales, con esas diferencias que nos resultan inaprensibles? ¿Cómo se traduce lo intraducible? ¿Cómo lo percibe el lector?**

— **Isabel García Adánez:** Si el lector percibe algo, es que está mal traducido. Como decía mi profesor Eustaquio Barjau, si los pasajeros que llevas de paseo perciben un bache, es que el conductor ha hecho mal el trabajo. Claro, aunque en principio no debería perderse nada, el traductor es el único que sabe si se ha perdido algo con tal de evitar el bache, o que los pasajeros se te mareen en el coche. Es cierto que muchas veces, con según qué libros, resulta inevitable lo que en el gremio se conoce como ‘planchar’ —eliminar cualquier tipo de elemento extraño para el lector meta— un poco. Por ejemplo, cuando leemos una obra traducida de una lengua asiática, por muy buena que sea la traducción y aunque esté anotada, en ocasiones hay aspectos que no terminan de convencer al lector. Entre lenguas europeas no sucede de forma tan llamativa porque no hay tanta distancia en aspectos de nuestras vidas cotidianas.

Quizá pueda ocurrir en la literatura infantil y con temas del humor. Ahora mismo pienso en la serie de novelas policíacas japonesas de “la gata Holmes”, de Jiro Akagawa, que tienen como protagonista a un detective soltero y jovencito, tímido y patoso, y algunas escenas que resultan muy cómicas para el público japonés debido al tabú de la relación entre sexos, especialmente entre hombre y mujeres de distintas edades. A un público europeo le entretiene la novela, pero no le resulta tronchante la mera idea de que un joven tenga que entrar en un dormitorio de una universidad femenina, y la recepción de la novela es algo distinta. Volviendo a lo que explicábamos antes de los elementos culturales, tampoco se va a llenar de notas una novela policíaca para explicar algo así. Sin embargo, parte del humor se pierde inevitablemente. Algo parecido sucede con elementos generacionales. Eso sí, cuando el público percibe que pasan cosas raras al leer, o piensa que en el otro país “la gente es muy rara y tienen un idioma que no se entiende” está bastante claro que el traductor no ha hecho bien su trabajo.

— **Patricia Rojo Lemos: Ese juego con la percepción del lector para que capte la esencia del original sin perder la belleza (sin que un lenguaje extraño nos haga tropezar), me recuerda a aquello que sostenía Gadamer al referirse a la obra de arte no solo como una fuente de goce estético, sino también como un encuentro con la verdad para quien la disfruta. Pongamos que parte de esa verdad en la obra literaria traducida sería la fidelidad al texto fuente. ¿Cómo mantenernos fieles ante incompatibilidades mayúsculas?**

— **Isabel García Adánez:** Lo primero que me pregunto es cuáles son esas incompatibilidades. No creo que haya incompatibilidades mayúsculas. No obstante, podríamos preguntarnos si se puede traducir todo y de qué manera. ¿Se puede traducir la *Ursonate* de Kurt Schwitters, que es un texto puramente fonético? Quizá se puede traducir el sentido o la función, pero para ello puede que tengamos que emplear otros fonemas y con otro ritmo. Eso es versionar. Sucede de igual modo con la poesía. ¿Se puede traducir la poesía? De nuevo habría que preguntarse cómo lo hacemos y qué aspectos queremos traducir. En estos casos sí que podemos cuestionarnos cómo mantenernos fieles y a qué elemento principal nos mantenemos fieles: al ritmo, a la musicalidad, al sonido o al concepto absoluto.

Esto no se da siempre ni en todos los casos. En general, en la prosa y en el teatro,

por ejemplo, incompatibilidades insalvables no hay. En mi opinión, esa fidelidad está más vinculada a la función del texto y a la intención. Te pongo un ejemplo: yo he traducido poesía experimental de Oskar Pastior, la que recoge Herta Müller en algunos ensayos. Para mí, la fidelidad a esa poesía es entender qué mecanismo ha utilizado el poeta en su experimento para hacer el mismo con las herramientas del español. La fidelidad es ese efecto, no traducir los resultados de su creación de forma literal, porque carecería de sentido, sino reproducir o traducir el proceso en sí. En definitiva, creo que insalvable no hay tanto y mayúsculo debería de haber poco.

— *Patricia Rojo Lemos: Isabel, tú sostienes que, además de tener cierto talento, a traducir se puede aprender. Como muestra están los ejemplos que nos comentas. ¿Crees que como lectores podemos aprender a mirar otra realidad que antes era ignota para nosotros? ¿Puede una obra traducida hacer que se tambaleen nuestros esquemas mentales como lectores?*

— *Isabel García Adánez:* No vengo del campo de la filosofía, pero sí del de la filología. Se habla muchas veces de cuánto contribuye la literatura traducida a esa creación de la literatura universal. Nuestro concepto de lo universal, nuestra visión del mundo se amplía porque leemos obras que van más allá de nuestro terruño y de nuestro círculo. Actualmente, esto se abre cada vez más. Creo que la literatura traducida contribuye a ampliar todos esos horizontes y nuestra percepción de todo.

No creo que sea tanto por cuestiones lingüísticas, aunque también es cierto que las lenguas modernas en su momento se crean en gran medida a partir de la traducción de otras más antiguas. Sí que puede haber algún mecanismo de creación de lenguaje a través de la obra traducida. En cualquier caso, a lo que contribuye la obra traducida es a la creación de la literatura universal. Si no fuera por la obra traducida, cada uno solo leería en su idioma. Aquí me permito esta pequeña crítica a quienes afirman solo leer en las lenguas que conocen y solo lo hacen en lengua original. Prácticamente nadie que no fuera húngaro o vasco o japonés podría leer literatura húngara o vasca o japonesa en su lengua original. Para eso están las traducciones. Además, el conocimiento de una lengua que pueda tener un traductor profesional no es el del lector. Creo que no debemos hacer de menos la literatura traducida, porque eso reduce nuestro mundo; lo considero una paletada, esta sí que mayúscula, y perdón por la expresión. La literatura coreana, vasca, centroafricana o croata permanecerían desconocidas si no fuera por las traducciones, y es de ser muy estrechos de miras considerar dejar de lado todo lo que nos pueden aportar, porque no somos capaces de leerlas en su lengua original.

La traducción —no exclusivamente la literaria— nos permite conocer mundos y culturas de todos los tiempos a las que de otra forma nunca habríamos viajado: la China del s. XIV, la España del XIX... lo que sea. Tenemos que plantearnos en qué medida el arte nos ayuda a ver lo reducido que es nuestro mundo y así ampliar sus horizontes. Lo deseable sería que así fuera. Cualquier producto, incluso una novela rosa, puede enriquecer nuestra forma de mirar, si se desarrolla en otra cultura donde vamos a encontrar usos comunes, o muy distintos, o curiosidades o detalles interesantes.

“

No creo que haya incompatibilidades mayúsculas. No obstante, podríamos preguntarnos si se puede traducir todo y de qué manera.

— *Patricia Rojo Lemos*: **Cómo miramos el mundo también nos habla de quiénes somos. No son pocos quienes afirman que hay mucho de quiénes somos en la lengua que hablamos. Traducir podría percibirse, entonces, como un acto temerario, dejar parcialmente nuestra comodidad, lo conocido... ¿Qué le sucede a alguien que lleva toda la vida abrazando la temeridad y dedicándose a la traducción?**

— *Isabel García Adánez*: Es lo más estupendo que uno puede hacer. Mi vida sería más aburrida. Traducir es todavía mejor que leer, porque leer es meterse en otro personaje, en otra vida, en otra historia... pero traducir es reescribir toda esa historia tú misma sobre la plantilla que te han dado.

— *Patricia Rojo Lemos*: **Hablas de una vida más plena. ¿Qué te parece la idea de que quien se mueve entre varias lenguas no necesariamente tiene dos identidades, sino que enriquece los matices y amplía las dimensiones de su persona? Como decía Heráclito, no nos bañamos dos veces en el mismo río. Parece que nos cuesta asimilar que lo único constante de nuestras vidas es el cambio. ¿En qué aspectos consideras la traducción como motor y abanderada del cambio? ¿Situarte entre dos realidades te ha hecho más flexible como afirman los lingüistas?**

— *Isabel García Adánez*: No lo sé, creo que no sucede exclusivamente con la traducción, basta con aprender o enseñar idiomas. Creo que en otro idioma todo el mundo es otra persona. En otro idioma te cambia el carácter, por el mero hecho de que te cambia la voz, vibra con otra nota de base, más aguda o más grave, cambia el ritmo del habla. Hay un punto de desdoblamiento al ser tú en otra lengua. Al traducir, uno se mueve entre dos lenguas. Te amplía tus formas de hablar, de expresarte. Como traducimos muchos estilos, lenguas, personajes... el cerebro seguramente está más despierto. Creo que esto se da igualmente en quien habla o trabaja en otro idioma. No necesariamente hay que estar traduciendo un libro para ello.

Por otro lado, en la traducción, el traductor está únicamente como filtro entre las dos lenguas. Ese ‘tú’ no está, está manejando la máquina, no está “siendo nada” él mismo como individuo con voluntad propia, está haciendo, sí, está creando porque está tomando decisiones, está siendo el autor en otra lengua, pero no está siendo él mismo, salvo en esa toma de decisiones. El traductor se sitúa en la frontera entre el autor y el lector, entre una y otra lengua, entre ambas realidades y las transita de forma invisible. Y es algo muy diferente a cuando hablamos una lengua, ya sea la materna o una aprendida. Ahí no hacemos de ventrilocuo.

— *Patricia Rojo Lemos*: **Cambiar de lengua puede suponer una incomodidad cuanto menos para quien lo experimenta. Hablas de lo siniestro, *Das Unheimliche* de Freud. ¿Cuánto de fascinación hay en lo siniestro de sentirnos otras personas? ¿Crees que la intervención excesiva del traductor para allanar el camino del lector**

puede contribuir a que se pierda parte de la fascinación, o consigue lo contrario?

— *Isabel García Adánez:* El traductor cuando está traduciendo no es. Es una especie de fantasma, de zombie, un médium que tiene que anular su propia identidad. Freud dice que es siniestro todo desdoblamiento de la personalidad, las figuras de los dobles, las imágenes en los espejos, etc. De modo que sí, hay algo siniestro en el proceso de traducción, porque más que el doble, el traductor es el espejo. El doble será la creación a la que llegue.

Creo que no se debe allanar lo que no está en el texto hasta cierto punto. Puede que se allane una expresión o palabra porque va a hacernos tropezar y molestar en un lugar donde no tiene una gran función y quizá ese mismo efecto se puede conseguir en otro sitio (recordemos la valla de Herta Müller). Planchar es realizar una mala traducción. También hay que tener en cuenta los criterios editoriales para el traductor e, incluso, para el autor, a quienes cada vez les exigen textos más sencillos, tomando a los lectores por tontos. A mí me parece que es ofender al lector y al profesional de la traducción, y también al autor, en realidad.

No hay que facilitar en la traducción lo que no es fácil en el original. Tampoco Garcilaso tiene un estilo que fluya, y no se plantea plancharlo. Otra cosa bien distinta es la sensación que pueda tener un lector cuando una obra le resulta extraña, hasta incomprensible, porque la percibe como una cosa traducida, trasplantada y que no funciona. Si se plantea qué dirá el texto original porque no entiende nada, es que la traducción está mal hecha. También es cierto, por otra parte, que un texto allanado no se nota a menos que se coteje con el original. Sucedió con autores que parecían más planos o aburridos. Por ejemplo, en Franz Kafka y Thomas Mann no se percibían los toques humorísticos porque se habían neutralizado sus textos, se habían planchado mucho. Cuando se han traducido de nuevo, de pronto ha cambiado el tono. Sucede como cuando restauran un cuadro y se ven más detalles, más matices, más profundidad.

“

El traductor se sitúa en la frontera entre el autor y el lector, entre una y otra lengua, entre ambas realidades y las transita de forma invisible.

— *Patricia Rojo Lemos:* **En cuestiones como allanar o familiarizar un texto, podemos notar la presencia del traductor, su voz. Interfiere y no siempre con el mejor resultado. Martin Heidegger sostenía que el arte estaba vinculado a desvelar la verdad y que la tarea del artista o del filósofo era servir de forma humilde, evitando el dominio, para lograr tal fin. ¿Qué presencia ha de tener la voz del traductor literario en tu opinión?**

— *Isabel García Adánez:* Para empezar, debemos definir a qué llamamos voz del traductor. Para mí la voz es el conjunto de decisiones que toma el traductor. La voz del texto es la voz del autor: el tono, el estilo, la intención, el ritmo, aparte del contenido. El traductor ha de imitar esa ‘voz’ como haría un actor de doblaje, incluso mucho

más. Ahora bien, el traductor tiene la suya propia en el sentido de que crea un texto desmontando y volviendo a montar por completo el original. Y ese conjunto de decisiones que le llevan a un resultado sería la voz del traductor.

La voz se percibe en todo el conjunto. Aunque uno no debe introducir nada que no esté en el texto, uno tiene su forma de proceder, sus soluciones para salvar esas estructuras distintas entre las lenguas. Yo soy capaz de reconocer un texto traducido por mí teniendo en cuenta que no he añadido nada que no estuviera en el original. Uno se reconoce en esas estrategias o en la manera de traducir: en la puntuación, en determinados giros, en si se añaden notas y cómo. Por ejemplo, yo nunca quiero poner en el texto traducido una frase que no sea capaz de entender, aunque el original sea difícil. No deseo crearle al lector dudas añadidas o posibles malentendidos, salvo que la ambigüedad sea una característica del original. En eso se notan las decisiones, hay voz, entendida como “criterio”, no como estilo propio añadido.

— **Patricia Rojo Lemos: Esa voz individual también está inserta en una tradición. Por ejemplo, en Estados Unidos el traductor toma decisiones más arriesgadas e incluso se apropia del texto. Se les concede una mayor autonomía.**

— **Isabel García Adánez:** En España somos muy respetuosos en la forma de traducir. En las traducciones al inglés y al francés no era raro simplificar mucho, al menos antes se tendía a naturalizar y, sobre todo, a asimilar los textos a su sintaxis. A menudo, lo que es lenguaje no verbal, los gestos, se eliminaba o se simplificaba. Esto en concreto influye mucho en la manera de recibir el texto. En la descripción de las escenas es el contrapunto, no pocas veces irónico, al lenguaje verbal. En las traducciones al inglés sigue siendo muy frecuente cambiar la sintaxis de un texto para asimilarlo a lo que es natural en su prosa, no tienen reparo en añadir cortes o eliminar pausas. Yo creo que jamás se debe hacer. Una frase es todo lo que se abarca entre un punto y otro, es una unidad de sentido y no debe tocarse, porque cortar o unir cambia el ritmo, cambia la textura y lo que el autor pretendiese con ella. Cambiaría la manera de leerlo en voz alta.

Son tradiciones mucho más intervencionistas, consideran un criterio de traducción que les resulte natural en función de su estándar. Sin embargo, en España, en el momento presente, esa intervención no es la adecuada, se considera que no es fiel al original. Mención aparte merece la poesía, claro, género en el que hay que tomar un mayor número de decisiones y en el que el concepto de naturalización, etc. casi habría que redefinirlo.

— **Patricia Rojo Lemos: Tendríamos que redefinir tantas ideas y conceptos... Esa es una de las tareas de la filosofía. Podríamos redefinir, por ejemplo, el concepto de profesión y de vida: no siempre son compartimentos estancos, ni tampoco lo contrario. Para terminar, Isabel, me gustaría preguntarte si, en tu caso, la traducción, más que una profesión, se ha convertido en una vida.**

— **Isabel García Adánez:** Lo gracioso es que tengo más vidas, como los gatos. La de profesora es una vida. La traducción es, por supuesto, la vida que no es esa... y que me gusta mil veces más. En realidad, son muchas vidas, una cada vez que se cambia de autor y de obra; y así se tienen vidas muy interesantes, más que la de profesora, la de enseñante de idiomas o de cultura alemana, o la vida de persona metida en casa que se dedica a cuestiones prosaicas. Traducir es ser escritor y personaje, es ser todos los personajes del libro, y también es ser diccionario, enciclopedia, lupa y telescopio. A mí todo eso que soy mientras estoy traduciendo me interesa y me gusta infinitamente más que todas las demás vidas.



Isabel García Adánez con su gato Flacus. Fotografía David Guerrero

La traducción literaria, en mi caso particular, aparte de una profesión es una forma de huida de la vida prosaica, lo cual no debe ser un argumento para que no se remunere de la forma adecuada ni se le conceda el respeto que merece como tal, pues no podemos pasar por alto que los traductores, por mucho que disfrutemos de nuestro trabajo —que es muy duro y requiere mucho tesón, mucha preparación y mucha disciplina— tenemos las mismas necesidades prosaicas que el resto de los mortales. Aunque nos metamos en la piel de otra persona para experimentar la creación literaria, a la hora de comer nos la quitamos. Es gracioso cuando algunos editores un poco piratas o la gente que no calibra las dificultades ni valora la profesión consideran que ver tu nombre escrito en el libro es un gozo y una recompensa suficiente. Yo siempre contesto que, en primer lugar, poner el nombre del traductor y respetarlo viene impuesto por la Ley de Propiedad Intelectual, puesto que somos autores, pero que el nombre escrito también lo vemos todos en cualquier factura, y ahí nadie se plantea si te hace ilusión.

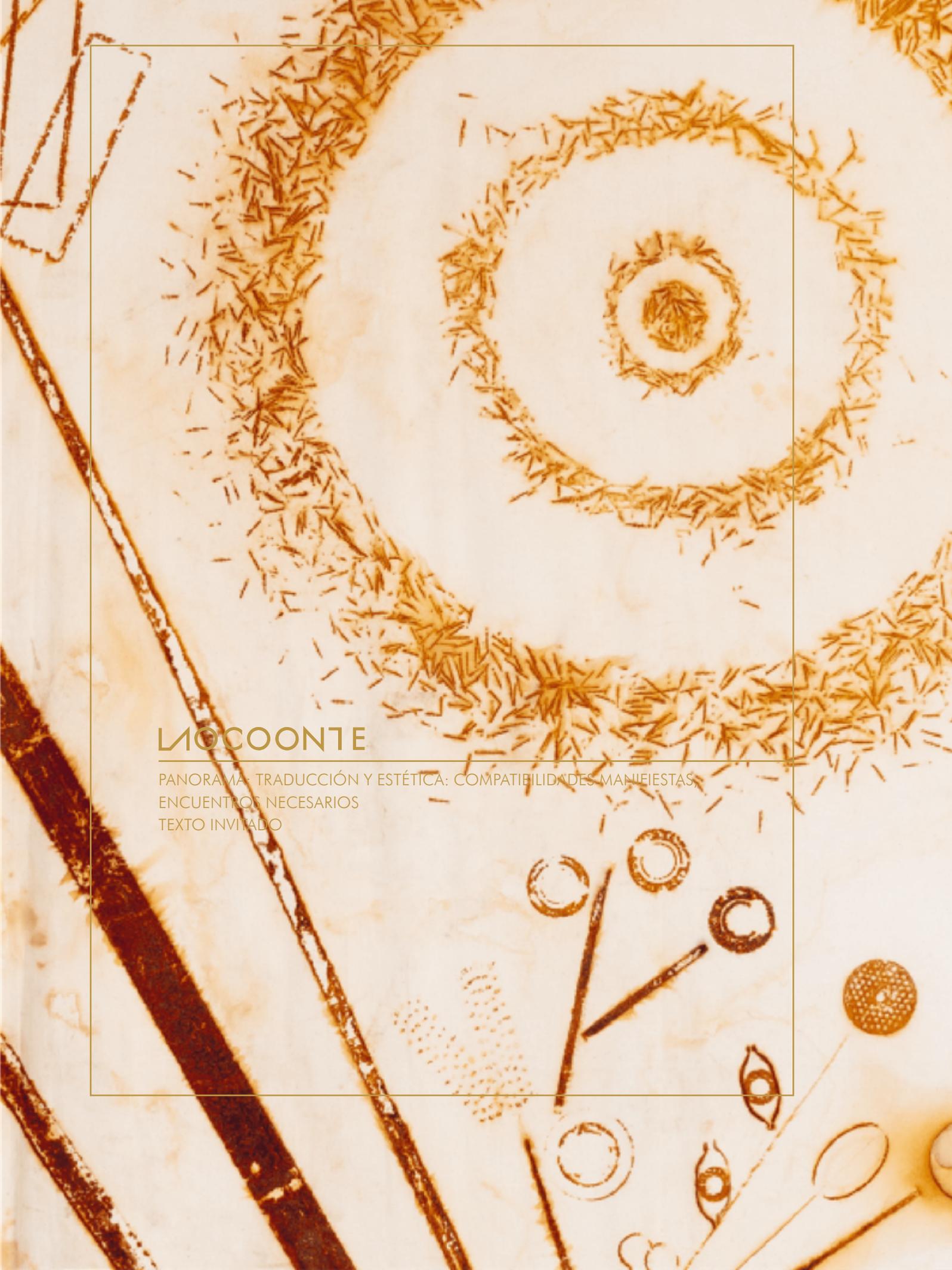
Pero sí, traducir puede tener todo lo bueno de la escritura como creación artística sin la preocupación del autor original de que la obra funcione, esté bien estructurada, sea interesante, sea original, refleje lo que sea... todo eso ya viene dado. Es un poco como pintar con plantilla. Eres libre, pero con un armazón que te sostiene.

“

Traducir es ser escritor y personaje, es ser todos los personajes del libro, y también es ser diccionario, enciclopedia, lupa y telescopio.







LOCOONTE

PANORAMA: TRADUCCIÓN Y ESTÉTICA: COMPATIBILIDADES MANIFIESTAS,
ENCUENTROS NECESARIOS
TEXTO INVITADO



Traducir literatura al gallego

Rosa Marta Gómez Pato* y Patricia Rojo Lemos**

Resumen

Este estudio aborda cómo la traducción contribuye a enriquecer, validar y consolidar las comunidades lingüísticas. En el caso de la traducción literaria al gallego, lengua minoritaria y minorizada, esta supone la posibilidad de enfrentarse al desequilibrio con el sistema hegemónico compite en recursos con el sistema de la comunidad lingüística en gallego. La traductora Rosa Marta Gómez Pato es responsable de haber traducido obras de diversos géneros y para distintos públicos al gallego.

Palabras clave: traducir literatura, gallego, lengua minoritaria, hegemonía

Abstract

This study addresses how translation contributes to enriching, validating and consolidating linguistic communities. In the case of literary translation into Galician, a minority and minoritised language, it offers the possibility of confronting the imbalance with the hegemonic system that competes in resources with the system of the Galician language community. The translator Rosa Marta Gómez Pato is responsible for having translated works of different genres and for different audiences into Galician.

Keywords: translating literature, Galician, minority language, hegemony

* Rosa Marta Gómez Pato. Universidade de Santiago de Compostela gomez.pato@usc.gal

** Patricia Rojo Lemos. Universidad Complutense de Madrid projo02@ucm.es

Introducción

Son innumerables las decisiones que ha de tomar el traductor¹ cuando se enfrenta a un texto y a una cultura desde la que trasvasar significados. La tarea del traductor literario —cuando puede hacer propuestas— implica una serie de elecciones de las que trasluce una dimensión ética: qué traduce, cómo lo hace, para qué público y con qué objetivo. Muchas son las preguntas que asaltan al traductor en su labor como hermeneuta; quizá la primera sea por qué traducir a un determinado autor o de una determinada lengua. Cuando hablamos de la traducción a la lengua de una minoría, el impacto de esas decisiones es aún mayor.

Como traductora al gallego —lengua minorizada— desde el alemán y el italiano, Gómez Pato ha podido trabajar con textos que introducían temas de gran calado y que, de otra forma, no habríamos encontrado en la producción literaria en lengua gallega. Galicia es un sistema con una lengua y una cultura propias en el que el gallego, pese a ser la lengua más hablada² actualmente, compite en recursos con el castellano. Sin lugar a dudas se puede afirmar que la gran mayoría de los hablantes de Galicia domina el castellano —lengua de poder—, pero no todos deciden usar el gallego como lengua vehicular. Así pues, con estos datos, puede que más de uno se planteara por qué traducir al gallego si todos los hablantes de esa comunidad lingüística conocen y usan el castellano. Aunque la pregunta más bien sería ¿cómo no hacerlo? ¿cómo no querer contribuir a la consolidación de una lengua de gran relevancia histórica y a la que se ha arrinconado? ¿cómo no ofrecer a sus hablantes la posibilidad de ser también lectores de otras literaturas? ¿cómo no tratar de concederles el estatus que merecen?

La lengua gallega es una lengua romance que cuenta con una historia rica y con una literatura prolífica a lo largo de los siglos. Sin embargo, el estatus de esta lengua no siempre ha gozado de prestigio, incluso se ha visto arrinconada y minorizada por el castellano. Pese a la relevancia histórica y literaria del gallego, sigue siendo una lengua estigmatizada no siempre asociada a una lengua culta. Durante el siglo XIX, el gallego experimentó un renacimiento cultural y lingüístico con un aumento en la producción literaria y la reivindicación de la presencia del gallego en otros ámbitos. El gallego ha coexistido en cierto modo, desde finales de la época medieval, con el castellano y ha afrontado desafíos en términos de estatus y uso. En la actualidad, el gallego es una de las lenguas cooficiales de Galicia junto con el castellano. Aunque actualmente el idioma está protegido y promovido por las instituciones gallegas — se utiliza en la administración, en los medios de comunicación y se enseña en las escuelas—, no siempre ha sido así:

Como é sabido, o galego estivo durante séculos afastado dos estamentos oficiais: non era a lingua vehicular do ensino, non era a lingua oficial da administración e tampouco era a lingua habitual dos medios de comunicación. A súa oficialidade, tal como se presenta hoxe, non se fixo efectiva ata que no 1981 se aproba o Estatuto

1 A lo largo de todo este documento se utilizará, por razones de economía lingüística, el género gramatical masculino para referirse a distintos colectivos.

2 Según los datos del Instituto Galego de Estatística del año 2018, el gallego continúa siendo la lengua que habla la mayoría de gallegos. Si sumamos el porcentaje de quienes declaran hablar gallego siempre (30,33%) y el de quienes lo hablan más que el castellano (21,55%), el resultado es algo más del 50%. La suma de los hablantes de castellano (siempre y más que el gallego) asciende al 47,35%. (<https://www.lingua.gal/o-galego/conhecelo/competencia-e-usos>)

de Autonomía, pois a pesar de que xa se recoñecera o gallego como lingua oficial no Estatuto de Autonomía de 1936, este non chegou a entrar en vigor. (Domínguez Noya et al. 2018: 300)

La lengua gallega sigue siendo una parte importante de la identidad cultural de Galicia. Las instituciones gallegas, incluyendo la Xunta de Galicia, han promovido la lengua y la literatura gallegas a través de programas de apoyo a autores, la celebración de festivales literarios y la traducción de obras gallegas al castellano y otros idiomas. Esto ha contribuido a la difusión de la literatura gallega fuera de Galicia. A pesar de los logros y de la promoción, la competencia con la literatura en castellano y la globalización dificultan su posición. La literatura gallega ha experimentado un renacimiento significativo en los últimos siglos.

La cantidad de libros publicados en gallego varía de un año a otro y depende de diversos factores, como el estado de la industria editorial, la demanda de lectura en gallego y el apoyo institucional. Galicia cuenta con un sector editorial activo y diversas editoriales que publican libros en gallego. A pesar de las iniciativas de fomento de la lengua y de la literatura, y del apoyo institucional, podemos afirmar que se publica poco en gallego, lo que convierte a esta en una lengua aún más minorizada. Traducir al gallego es una manera de tratar de reequilibrar la balanza.

Número de títulos (libros y folletos) por idioma de publicación y año.

Unidades: Número de títulos



Idioma	2019	2018	2017	2016	2015	2014	2013	2012	2011	2010
Total	64.154	62.180	60.185	59.567	61.008	56.000	56.435	69.668	71.214	76.206
Castellano	48.545	48.980	44.501	41.814	46.288	43.548	45.219	54.794	58.615	60.079
Catalán, valenciano y balear	7.134	6.219	6.704	6.444	7.555	5.906	5.516	6.747	7.804	7.597
Gallego	1.048	1.144	972	976	1.120	900	730	1.322	1.430	1.429
Euskera	836	836	792	728	876	790	742	837	794	870
Otras lenguas propias de regiones españolas	72	77	57	54	72	52	56	32	81	84
Alemán	76	74	95	86	84	89	85	133	155	170
Francés	422	341	307	493	387	327	316	408	447	428
Inglés	1.692	1.690	1.181	1.568	1.827	1.503	1.442	2.298	1.388	1.451
Otros idiomas extranjeros	436	312	302	366	330	336	326	489	947	957
En dos o más idiomas, nacionales o extranjeros	3.893	4.870	5.154	4.046	3.175	2.549	1.994	2.548	2.583	2.856

Fig. 1. Títulos publicados por idioma según el INE.

Tal como muestra la tabla, en el año 2019, se publicaron 64.159 títulos en todo el territorio español, de los cuales 48.545 fueron en castellano y 1.048 en gallego. En la última década se ha mantenido una tendencia análoga en términos generales. Salta a la vista que la ratio de títulos publicados en gallego / títulos publicados en todo el territorio español arroja unas cifras nada halagüeñas. Tan solo un 1,63% de las obras publicadas en España fueron escritas en gallego frente al 75,67% del castellano o al 11,12% del catalán. Incluso la cifra de los títulos publicados en inglés, un 2,64%, supera la del gallego. Así, con los datos en la mano, podemos hablar de qué lenguas y qué sistemas resultan más poderosos en el territorio español.

Cada vez se lee más en gallego, al menos en las edades de enseñanza obligatoria.

Hoy se utiliza por escrito más esta lengua que antes³, que se empleaba más en el ámbito familiar. En cambio, ahora se lee mucho más en gallego —especialmente en la etapa de escolarización—, pero esta inversión de recursos y de educación no se plasma en un aumento del número de hablantes. El pulso con el castellano es constante. Recurrir al uso de una lengua en todos los ámbitos —en este caso, al gallego— supone dotarla de la infraestructura para ser una lengua de prestigio con la que manejarse en el mundo. Y todos los agentes (administración pública, docentes, editores, traductores, escritores) contribuyen a su consolidación.

Por lo que respecta a las políticas de traducción, Montero Küpper (2016) las define como actuaciones de entidades públicas o privadas en el ámbito editorial. Así, podemos destacar cómo los premios y las subvenciones públicas contribuyen a tal fin. La traducción a una lengua minoritaria, en tanto que forma parte de una cultura no hegemónica⁴, redundante en la acumulación de “capital simbólico, especialmente en la fase de incipiente normalización cultural” (Montero Küpper 2016: 59). Asimismo, la autora señala cómo, en las culturas minoritarias no hegemónicas (el gallego, en este caso), se traducen textos que aún no están traducidos en el sistema de competencia (el español), lo que supone un aumento también del capital económico.

La literatura infantil y juvenil (en adelante LIJ) supone uno de esos campos en los que la proliferación de obras nuevas permite al sistema gallego introducir obras que no han sido traducidas al castellano. Al contar con la particularidad de ser un campo de producción constante, sumado al hecho de tratarse de obras que pueden convertirse en lecturas recomendadas en la etapa de escolarización obligatoria, nos permite analizar su evolución y tomar el pulso a la traducción al gallego. Tal como destaca Gómez Pato (2006) sobre los cuentos alemanes en gallego:

A análise do catálogo actual de LIX alemá traducida ao galego e de distintas traducións de contos clásicos en distintas décadas permitiunos ver como os condicionantes sociais externos, tales como a situación da lingua meta, o compromiso do tradutor coa lingua propia ou a imaxe do pequeno lector e das súas necesidades, entre outros aspectos, poden influír no resultado final dunha tradución ao galego de LIX alemá. Da mesma forma a política lingüística dun determinado goberno, o papel das institucións e dos medios de comunicación, a política editorial así como a imaxe do tradutor e o seu estatus social e profesional na cultura de chegada son outros dos factores que interveñen no produto final da tradución. (p. 106)

Es decir, que estas traducciones nos sirven de muestra de la evolución de la lengua gallega. En cuanto a su normalización y normativización, las investigadoras⁵ Domínguez Noya⁶, Caíña Hurtado y López Martínez señalan cómo la lengua escrita incorpora las normas:

A análise por lustros amosa unha forte tendencia ao cambio cando a norma o

3 Según una encuesta de la Consellería de Cultura, Educación y Ordenación Universitaria de Galicia sobre la percepción del uso del gallego y publicada en la web de la Xunta de Galicia, el 35,16% de la población cree que hoy se habla más gallego que en el último lustro frente a un 43,46% que piensa que se habla en la misma medida.

4 El gallego es un sistema no hegemónico frente al español.

5 Investigadoras del Instituto da lingua galega- Centro Ramón Piñeiro para a investigación en Humanidades.

6 Coordinadora del Corpus de Referencia do Galego Actual (CORGA).

propicia. (...) cando a norma recomenda unha variante, a lingua escrita usa de xeito maioritario esa forma. Unha vez que se produce o cambio, a lingua real reflícteo. (Domínguez Noya et al 2018: 305-306)

Por tanto, traducir al gallego será sumarse a la producción escrita en esta lengua y también contribuir a la consolidación de la norma escrita.

La traducción como acto comunicativo

La traducción es un acto comunicativo que entraña diálogo, interpretación, investigación y descubrimiento de tradiciones, de otras miradas, de memorias. Ante todo, traducir es creación, y puede contener un carácter ético. Al hablar no sólo pretendemos comunicarnos, sino que también podemos querer manifestar quiénes somos, qué posición ocupamos en una sociedad o qué grado de poder poseemos en ella, porque los discursos expresan riqueza (que evaluamos) y autoridad (con el fin de creer en ellos y obedecerlos) (Bourdieu 1982). Entendemos la traducción como tarea hermenéutica en el sentido heideggeriano y, como tal, esta supone la interpretación y el intento de comprensión del mundo, del *otro* y de uno mismo.

Al tratarse de un acto social, la traducción siempre tiene lugar en el seno de un contexto sociocultural que incluye a más personas o agentes. Intervienen variables sociales como el campo de producción, la distribución o la recepción. En definitiva, traducir implica mucho más que una mera transacción lingüística, presenta también una dimensión social, cultural, política e ideológica.

La traducción puede contribuir de diversas maneras a una lengua y a su cultura. Más allá de la perspectiva lingüística —traducir redundante en el enriquecimiento del léxico de la lengua receptora y en la creación de conceptos que no tenían una palabra específica en su idioma—, la traducción desempeña un papel importante en la difusión del conocimiento y la información en diversos campos. Esto enriquece la cultura receptora al exponerla a perspectivas y experiencias de otras partes del mundo: la traducción nos libera de lo que la física y filósofa Vandana Shiva (1993) denomina “monocultures of the mind”.

En concreto, la traducción de obras literarias y creativas permite que los autores y artistas lleguen al público de otras culturas, lo que supone una ventana desde la que reconocer y reconocernos en el otro. La traducción puede, además, inspirar la innovación lingüística, al introducir en la lengua receptora nuevas estructuras gramaticales, giros idiomáticos y estilos literarios propios de la lengua originaria.

La mayoría de lenguas y literaturas modernas han conocido la influencia de la literatura traducida en su formación y consolidación. Si nos centramos en lenguas minoritarias o menos habladas, la traducción contribuye a la preservación y promoción de estas al permitir que las obras en estas lenguas sean accesibles para un público más amplio. En la mayoría de casos, estas culturas se enfrentan a prejuicios, estigmas y ven en la traducción una manera de refrendar el valor de una lengua que, de otra manera, tendría más dificultades para abrirse camino más allá del uso coloquial y familiar.

No todas las lenguas ni sus correspondientes culturas gozan de la misma situación, ni se entienden de forma estanca y aislada: entre ellas hay interrelaciones —también de poder— que van a condicionar su estatus y sus recursos. Esto tendrá su correlato en el campo de la producción literaria. En palabras del investigador y profesor Itamar

Even-Zohar (1979), fundador de la Teoría de los Polisistemas:

En este enfoque, pues, la «literatura» no puede concebirse ni como un conjunto de textos, un agregado de textos (lo que parece un enfoque más avanzado), ni como un repertorio. Los textos y el repertorio son sólo manifestaciones parciales de la literatura, manifestaciones cuyo comportamiento no puede explicarse por su propia estructura. Su comportamiento es explicable en el nivel del (poli)sistema literario. Sin duda, los textos son los productos más obviamente visibles del sistema literario, al menos en muchos períodos de su historia. (10-11)

Ni los productos literarios son meros textos, ni estos pueden comprenderse de forma aislada de su sistema. La Teoría de los Polisistemas —base del eje Tel Aviv— supone el fundamento esencial en el paradigma del enfoque socio-histórico de los Estudios de Traducción. Tal como señala María Inés Arrizabalaga (2007):

Según esta teoría, el contraste entre versiones en L1 (lengua de origen) y L2 (lengua de llegada) (...) se realiza en función de una idea de semiosis conjunta, con especial énfasis en la literatura traducida (...) Al hablar de una conjunción de operaciones semióticamente complejas, se presume la existencia de sistemas en contacto y dinamismo continuo, como pueden ser la industria editorial, el subsistema de literatura traducida, la industria cinematográfica, etc.

Hablamos de sistemas en contacto, de inter e intrarrelaciones e, incluso, de dependencias. Gideon Toury (1977) arroja más luz al análisis al proponer normas de traducción: no podemos descartar otros factores como las normas, las convenciones o las prácticas. Cada sistema tiene sus propias normas y características lingüísticas que pueden variar según el contexto y la función comunicativa. Asimismo, dentro de un polisistema lingüístico, nos encontramos con un “polisistema de traducción”, que comprende las normas y convenciones que rigen la traducción. En otras palabras, en cada cultura o comunidad lingüística, existen normas y expectativas específicas para la traducción que difieren de las normas de la lengua original.

Las traducciones no pueden entenderse sin considerar el contexto cultural y lingüístico en el que se producen. En lugar de aplicar normas universales, las normas y convenciones serán las específicas dentro de un polisistema de traducción particular. Este enfoque es útil para comprender cómo las traducciones se ven moldeadas por las expectativas y las prácticas de una comunidad lingüística y cómo evolucionan con el tiempo. Esto significa que, para comprender una traducción, es esencial tener en cuenta las normas y convenciones que rigen la práctica de traducción en ese contexto particular.

Tanto Even-Zohar como Toury abogan por un enfoque descriptivo de la traducción en lugar de uno prescriptivo. Esto implica que, en lugar de evaluar una traducción en función de normas universales o ideales, se debe analizar en relación con las normas y expectativas dentro de su propio polisistema de traducción, siempre teniendo en cuenta el carácter dinámico de las normas y prácticas de traducción, que pueden cambiar con el tiempo debido a factores sociales, culturales y políticos. Las traducciones pueden verse influenciadas por cambios en la sociedad y en las expectativas de los lectores. ¿Cómo no seguir traduciendo al gallego y contribuir así

a dotar de fuerza el sistema literario gallego?

Por otra parte, la traducción influye en el gusto y en la percepción de la sociedad. Podemos decir que en Galicia antes se traducían aquello que surgía de los debates en los círculos literarios, entre los escritores y lo que promovían las revistas literarias. Actualmente, el sector editorial y todo lo que le rodea, desde las políticas propias y aquellas externas de los organismos oficiales que condicionan sus decisiones y producciones hasta la participación en ferias del libro, así como la relevancia en la actualidad de las redes sociales y los medios de comunicación influyen en las decisiones alrededor de la publicación de una traducción. La presencia de ciertos temas, autores y corrientes puede condicionar el gusto estético en la tradición literaria de un país. Gómez Pato expresa en *Á volta da traducción* (2022) cómo “a comunidade lingüística e cultural ten tamén un papel relevante nos encargos e decisión tradutolóxica. A partir das normas das que se prové (...) elixe en cada momento o que é socialmente aceptable e o que non” (p. 65).

A este respecto, las editoriales tienen un peso fundamental en la selección de autores y de temas. El sector editorial cuenta con grandes multinacionales que editan libros promocionados y difundidos por los propios medios de comunicación de estos mismos grupos a través de distintas estrategias persuasivas de mercadotecnia (publicidad directa, indirecta o indirecta —y a veces bajo un ejercicio crítico cuestionable—, a través de reportajes, entrevistas, reseñas, listas de libros más vendidos, premios, etc.). Sin embargo, también existen editoriales más pequeñas que trabajan con otro enfoque.

El traductor literario es también un agente en el proceso de traducción: realiza propuestas e introduce temas, orienta al editor. Un traductor no trabaja aislado en el vacío (Bassnett y Trivedi 1998), sino que se encuentra inmerso en un entorno social y laboral que ejerce su influencia sobre él (y sus decisiones). Por tal motivo adopta unas u otras estrategias. La labor del traductor literario goza de poco reconocimiento a pesar de ser necesaria en el día a día de millones de personas: quedaríamos huérfanos de otras culturas y su universo epistemológico —condenados a la amnesia cultural, uno de los mayores peligros de la modernidad tardía (Maffi 2001). El traductor —a quien podemos considerar el mejor lector⁷ e intérprete de una obra— puede plasmar su construcción y sus ideas de la realidad en los libros que traduce. Resulta innegable el carácter ético de la traducción (para mostrar *otras* miradas, la otredad⁸): el traductor también tiene poder (del lenguaje) para usarlo para un cumplir con un determinado objetivo.

Así, somos conscientes de que importar literatura resulta una operación clave en la producción de un repertorio cultural en la literatura de acogida para ganar prestigio (poder simbólico), además de contribuir a la consolidación lingüístico-

7 El traductor se halla inmerso en un contexto sociocultural del que procede o en el que se ha formado y que trae consigo una serie de metanarrativas y de narrativas públicas y conceptuales (Somers y Gibson 1993) que configuran su visión del mundo, pero también la formación específica que haya recibido.

8 La traducción será una ventana abierta a otro universo de significados y no un espejo que nos devuelva una imagen distorsionada, reflejo de nuestro eurocentrismo, y al que los agentes con más poder pongan el marco que más que se adapte a sus intereses. La verdadera otredad, como nos recordaba ya Cortázar en *Rayuela*, no puede existir en solitario, necesita de este lado para tenderle la mano, para entre ambos poner fin al silenciamiento. Precisamente lo que nos demuestran traductoras como Pilar Godayol, Gayatri Spivak, Dora Sales, Liliانا Valenzuela, Malika Embarek, entre muchos otros, es que, aunque se emplee a veces como una herramienta de dominio cultural, la traducción también puede ser un instrumento para superar las jerarquías.

cultural de la propia identidad cultural. No obstante, en la traducción literaria se produce una lucha entre capitales por la obtención del poder. De este modo, la literatura traducida compite con la producida en la lengua del sistema. En Galicia, además, entran en confrontación dos sistemas: la literatura en gallego y la literatura en lengua castellana. Actualmente hay generaciones que hablan perfectamente la lengua del poder (castellano) que no necesitan otra para comunicarse y para quienes, en algunos casos, cuando recurren al uso del idioma minorizado (gallego) es por una cuestión de identificación simbólica. Esto se traslada también a sus hábitos lectores y en la selección de traducciones al gallego. Por tanto, el acudir a las traducciones en lengua gallega es una manifestación del deseo de reforzar y defender la identidad.

Entre los criterios de selección de las editoriales en lengua gallega —en las últimas décadas y años ha crecido el número de editoriales dedicadas a la traducción literaria— se encuentran los derechos de autor, que el manuscrito no se encuentre publicado en castellano o que el autor se encuentre dentro del canon de la literatura universal o de salida. Las lenguas de las que más se traduce son el inglés, seguido del francés y el alemán. Naturalmente, las tendencias cambian con el tiempo —no se trata de un sistema rígido—, aunque la presencia de una cultura de origen con mayor número de traducciones nos habla de la hegemonía de ese sistema. Con el paso del tiempo ha ido creciendo el porcentaje de traducciones al gallego de obras de literatura en lengua alemana. La Feria del libro de Frankfurt ha ganado peso con los años, hoy hay más traductores buenos conocedores de la lengua, mejor formados y con buena competencia traductológica. Pese a ello, esta tendencia no se manifiesta con tanta fuerza en los últimos años, si la comparamos con la importancia del cambio producido con respecto a las décadas anteriores a los años ochenta del siglo XX.

La traducción literaria al gallego: una visión personal

La primera obra literaria que tradujo Gómez Pato al gallego fue *Baixo o luar do acantilado* de la autora Annelies Schwarz para la editorial Sotelo Blanco de Santiago de Compostela en 2002. Esta obra pertenece a la LIJ y resultó de interés al tratarse de una historia con suspense y aventuras, con temas como la amistad, el amor, la soledad o los niños, desatendidos en una sociedad muy acelerada. La petición vino formulada por el editor, quien quería una obra de la autora y quería que fuera una traducción directa.

Tras esta primera traducción vendrían otras muchas como *Intercambio cun inglés* de Christine Nöstlinger en 2006, *As aventuras da man negra* de Hans Jürgen Press en 2007, junto con las traducciones al castellano *Nosotros matamos a Stella. El quinto año* de Marlen Haushofer en 2008 y *Lenz* de Georg Büchner en 2010. No fue hasta 2011 cuando por fin Gómez Pato tradujo *Consejo gratuito* de Ilse Aichinger (una edición bilingüe en castellano) para la editorial orensana Linteo. Gómez Pato estaba especialmente interesada en esta autora dado que había sido objeto de estudio para su tesis doctoral. Hizo una propuesta a la editorial y el editor, antes de asumir el compromiso de la publicación, sometió los textos al examen y valoración de otros traductores y escritores. La propuesta fue aceptada. Entre otros autores y géneros, Gómez Pato ha traducido a Theodor Storm (*O xinete do cabalo branco*, 2015), a Arthur Schnitzler (*A señorita Else*, 2016), a Stefan Zweig (*A impaciencia do corazón*, 2018). De la autora Barbara Cantini ha traducido del italiano en colaboración con Manuel

González González, *Mortiña. Unha historia para esmendrellarse de risa* (2018), *Mortiña. Un curmán repugnante* (2019), *Mortiña e as vacacións no lago Misterio* (2021), *Xoga e crea con Mortiña. Unha noite espantosamente divertida!* (2022), *Unha sorpresa marabillosa* (2023).

Sin embargo, otros autores no corrieron la misma suerte: se intentó publicar la poesía de Ingeborg Bachmann —autora y poeta austriaca— en gallego pero no fue posible. Pese al interés de la editorial, finalmente la traducción de sus poemas no llegó a publicarse. Tal como comentamos, hay que tener en cuenta las características del sistema literario. En el sistema gallego hay un gran potencial y cierto interés dentro de la población por la poesía, particularmente por la lírica: hoy tenemos varios premios nacionales, entre los que se encuentra el todavía reciente Premio Nacional de Poesía 2023 concedido a Yolanda Castaño. Por tanto, es posible que no exista una fuerte necesidad de traer literatura extranjera lírica al sistema, o quizá el público ya esté habituado a un determinado tipo de lírica. Además de esta posible explicación, debemos enfrentarnos al hecho de que publicar una obra traducida del alemán, de poesía y de una mujer es una apuesta difícil en el mercado editorial. Son las novelas las que aglutinan el interés de las editoriales que publican en gallego. El género lírico y el dramático son, quizá, los que menos salida tengan en el mercado y, por tanto, no resulta sencillo que se traduzcan.

En el contexto sociocultural gallego hay una serie de condiciones que van a favorecer o no la publicación de una obra u otra. Porque, como es de esperar, hay diferencias notables entre el sistema cultural gallego y el de lengua española. Dado que, como comentábamos, la traducción ayuda a la consolidación lingüística de una determinada comunidad cultural, nos encontraremos con que la traducción al gallego puede verse condicionada por este objetivo. Esto va a influir en lo que se selecciona para traducir al gallego en épocas en las que se priorice normalizar y normativizar la lengua, la traducción de clásicos y obras canónicas tiende a tener una mayor presencia. En otras épocas, se pueden escoger obras de ciertos autores en función de los temas tratados en ellas o de la actualidad de estos.

En Galicia contamos con una literatura propia ya consolidada que intenta ocupar su espacio en el sistema gallego y español, y que, en cierto modo, compite con las traducciones al gallego. Es una literatura para una población relativamente reducida que carece de editoriales con el poder económico que pueden tener editoriales en lengua española o grandes grupos editoriales, no pocas veces relacionados con poderosos grupos mediáticos. Sin duda, el factor económico resulta crucial en la labor traductológica. Como parte de esas políticas, en Galicia las editoriales reciben subvenciones públicas que posibilitan que algunas editoriales hagan el esfuerzo de incorporar determinados autores que aún no han sido traducidos al gallego y de traer a autores de éxito en su lengua de partida y en otros contextos culturales. Pero la financiación siempre es insuficiente y, ante la escasa financiación, muchas editoriales que apuestan por las traducciones —como Rinoceronte, Irmás Cartoné o Hugin e Munin— recurren a textos para los que ya han expirado los derechos de autor. No obstante, podemos afirmar que, en el sector editorial, y en concreto en aquellas editoriales con más fuerza económica, la traducción no es el departamento más relevante. Generalmente, la traducción está limitada y condicionada por la financiación, los derechos de autor y la situación de la obra con respecto al sistema en español, con quien compite el gallego, especialmente cuando se trata de textos

actuales.

En la LIJ encontramos un contexto diferente al que se da en la literatura genérica o en las obras de poesía. La LIJ tiene mucho auge, se vende bien y tiene una fuerte presencia en el sistema de enseñanza escolar. Las editoriales tratan de buscar títulos que puedan ser vendidos como obras de referencia, de divulgación o que se puedan usar de lectura recomendable. Para Hércules ediciones, Gómez Pato ha traducido *En familia* (2016) de Alexandra Maxeiner y Anke Kuhl, un libro sobre las familias, sobre las distintas formas de construir una familia en la actualidad. Resultó de interés y de relevancia dado que abordaba temas actuales sobre los distintos tipos de familias (también en otras culturas), más allá del modelo clásico. Este tipo de obras tiene mejor salida, puesto que va dirigido a la escuela y tiene una marcada función pedagógica. Más adelante, en 2017, tradujo para la misma editorial *Todo o mundo* de Anja Tuckermann y Tine Schulz, una obra sobre la diversidad cultural y la migración.

Si pensamos en el público al que van dirigidas las obras traducidas, cada editorial tiene sus estrategias de mercado y su política. Algunas de las obras de estas editoriales, como Rinoceronte o Hugin e Munin, van dirigidas a un lector medio-culto y adulto. Se trata de un lector de un nivel socioeconómico medio-alto, con cierta cultura y conocimientos, para quienes la función principal que desempeñan esos libros es la de seña de identidad. Otras editoriales, por ejemplo Rinoceronte, tienen una colección clásica en la que se encuentran títulos de la literatura clásica latina y griega, entre otras. Se trata de obras importantes en el sistema de cultura de partida, que no se habían traducido al gallego. Por lo que respecta al público de LIJ, no hay que olvidar que las obras no son adquiridas por los niños que van a leerlas, sino por sus familiares y cuidadores. El tratamiento de la información que se ofrece en las cubiertas de los libros deja ver que el destinatario que va a seleccionar la obra es un público adulto o una institución educativa. En cuanto a la poesía, hablamos también de un público adulto.

La traducción literaria no es una actividad bien remunerada; a menudo el traductor ha de compaginar esta profesión con otras actividades. Del mismo modo, la labor del traductor carece del reconocimiento y de la promoción necesarias. En ocasiones aún no figura el nombre⁹ de los traductores en las portadas de las obras, pese a que, desde el punto de vista legal, somos autores de obra derivada. Incluso las subvenciones para la traducción las reciben las propias editoriales, que habrán de gestionar tales ayudas. Lamentablemente, muchas obras no disfrutan de la merecida recepción por falta de una promoción que apoye su difusión. En ocasiones, la promoción de la obra supone otra de las muchas responsabilidades del traductor. Pese a la relevancia que tiene la traducción para un sistema, no siempre todos los agentes la apoyan.

Conclusión

Resulta innegable el valor de la traducción como proveedora de capital simbólico para un sistema. Hablamos de nuevos temas o de nuevos enfoques de temas cotidianos o de temas que en ese momento carecen de la presencia que sí tienen en otros sistemas. Por tanto, introduce estéticas en el sistema y renueva las ya presentes. Asimismo, la

9 Resulta frecuente la ausencia del nombre del traductor en las reseñas de los medios de comunicación.

traducción interviene en la consolidación de una lengua, le concede valor y estatus, y la circunscribe al ámbito del presente. En la selección de obras, aquellas que traducimos e introducimos en el sistema de destino, pueden modificar la propia tradición literaria, que nunca habrá de ser la misma puesto que los sistemas no son estancos. Además, desde una perspectiva política, podemos analizar *grosso modo* la hegemonía de una cultura dependiendo del número de traducciones, tanto de las realizadas de una lengua extranjera a nuestro sistema) como de las gallegas traducidas a otros idiomas. De un modo general quizás no nos equivoquemos si decimos que a mayor proporción de literatura importada frente a la exportada, mayor debilidad e inestabilidad del sistema. Aquellas lenguas que más exportan son normalmente las que poseen mayor capacidad de dominación internacional, tal es el caso evidente de la lengua inglesa. En el territorio español, podemos hablar de un sistema hegemónico y de poder (en lengua castellana) y de otros con menores recursos, entre los que se encuentra el que se vehicula en lengua gallega.

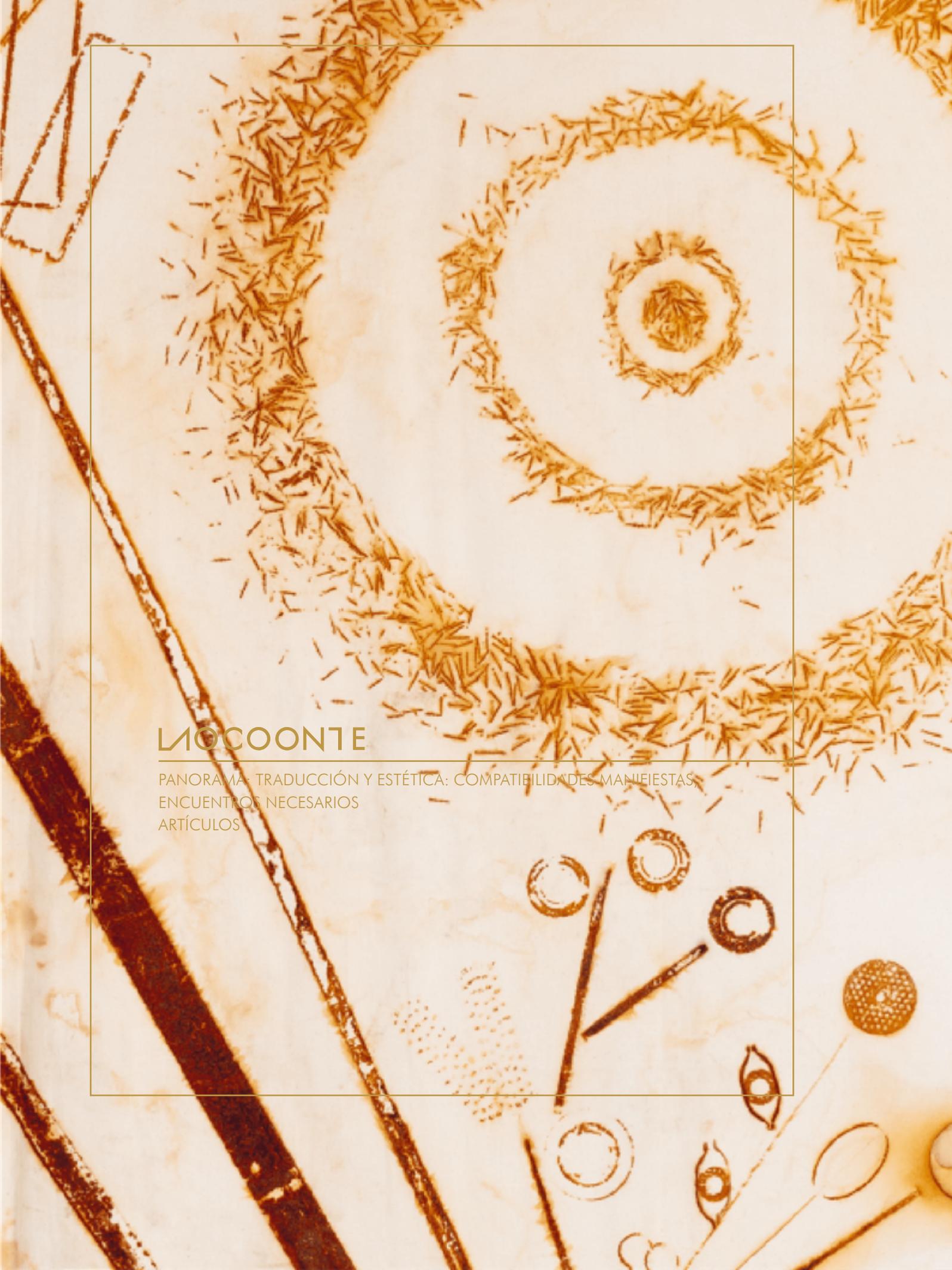
La traducción incide en la manera en que percibimos el mundo. Tiene, por tanto, un componente ético y político. El traductor (y el sistema de agentes involucrados) elige autores y obras determinadas, y con ello está transmitiendo unos valores y no otros. Como traductora, Gómez Pato ha tenido la fortuna de trabajar con autores de gran interés —por ejemplo, Ilse Aichinger, mujer y escritora— que abordaban temas de relevancia, que no estaban presentes en la producción propia del sistema gallego, como son el Holocausto y la memoria histórica. La obra *En familia* es un ejemplo de cómo las traducciones introducen esos nuevos elementos de prácticas sociales, determinadas narrativas y discursos para contribuir al debate de un tema concreto. Como hablantes, como lectores y como personas estamos profundamente condicionados y limitados por nuestros conocimientos y saberes, por cómo percibimos el mundo. Traducir es brindar la posibilidad de ampliarlo. ¿Cómo no seguir traduciendo?

Bibliografía

- Arrizabalaga, M. I. 2007. “Revisión de la Teoría de los Polisistemas. De los Estudios Literarios a la Teoría de la Catástrofe; Una mirada al gusto de Bo Kampmann Walther”, en *Revista observaciones filosóficas*, núm. 5, en: <https://www.observacionesfilosoficas.net/revisiodelateoriadelos.html#>
- Bachleitner, Norbert y Wolf, Michaela. 2004. “Auf dem Weg zu einer Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum”. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* núm. 29 (2): 1-25.
- Bassnett, S., Lefevere, A. 1998. *Constructing cultures: essays on literary translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Bassnett, S., Trivedi, H. 1998. *Postcolonial Translation: Theory and Practice (Translation Studies)*. Londres: Routledge.
- Bourdieu, P. 1982. *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*. París: Fayard.
- Domínguez Noya, E. Caíña Hurtado, M, López Martínez. S. 2018. “Variación e normativización no galego”. Pp. 299-306, en Marta Díaz, Gael Vaamonde, Ana Varela, M^a Carmen Cabeza, José M. García-Miguel e Fernando Ramallo (Eds.), *Actas do XIII Congreso Internacional de Lingüística Xeral (CILX 2018)*. Vigo: Universidade de Vigo.
- Even-Zohar, I. 1979. “Polysystem Theory”. *Poetics Today* I, 1- 2: Ramat Aviv: Tel Aviv

- University. Pp. 287-310.
- Fouces González, C. 2011. *La traducción literaria y la globalización de los mercados culturales*. Granada: Comares/Interlingua.
- Fernández, Fruela. 2011. “La sociología crítica y los estudios de traducción: premisas y posibilidades de un enfoque interdisciplinar”. *Sendebar*, núm. 22: 21-41.
- Gómez Pato, R. M. 2022. “Traducir literatura: viaxes de ida e volta”. Pp. 61-81, en Rosa Marta Gómez Pato y Alejandra Ulla Lorenzo (Eds.): *Á volta da traducción*. Santiago de Compostela: Edicións USC. Doi: <https://dx.doi.org/10.15304/op.2023.1584>
- Gómez Pato, R. M. 2006. “Había unha vez... contos alemáns en galego”. Pp. 95-108, en Ana Luna Alonso y Silvia Montero Küpper (eds.): *Tradución e política editorial da Literatura Infantil e Xuvenil*. Vigo: Servizo de publicacións da Universidade de Vigo.
- Instituto Nacional de Estadística. 2020. *Producción editorial de libros. Serie anual desde 1993*, en: <https://www.ine.es/jaxi/Datos.htm?path=/t12/p401/serie/10/&file=00005.px>
- Lefevere, A. 1998. Translation Practice(s) and the Circulation of Cultural Capital. Some Ae-neids in English. Pp. 41-56, en Susan Bassnett y André Lefevere (eds.): *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Maffi, L. 2001. *On Biocultural Diversity: Linking Language, Knowledge and the Environment*. Smithsonian Books.
- Montero Küpper, S. 2016. “Políticas para la traducción de textos literarios”. Pp. 53-72, en Iolanda Galanes Santos et al (eds.): *La traducción literaria. Nuevas investigaciones*. Granada: Comares.
- Schwarz, A. 2002. *Baixo o luar do acantilado*. Rosa Marta Gómez Pato (Trad.) Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Shiva, V. 1993. *Monocultures of the Mind: Perspectives on Biodiversity and Biotechnology*. Londres: Zed Books.
- Somers, M., Gibson, D. 1993. “Reclaiming the Epistemological <Other>: Narrative and the Social Constitution of Identity”. *Transformations. Comparative Study of Social Transformations*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Toury, G. 1977. *Translational Norms and Literary Translation into Hebrew, 1930-1945* Tel Aviv: Porter Institute.
- Xunta de Galicia. 2014. *Los últimos datos sobre conocimiento y uso del gallego muestran equilibrio en el uso de las dos lenguas cooficiales en el ámbito de la enseñanza*, en: https://www.xunta.gal/hemeroteca/-/nova/040167/los-ultimos-datos-sobre-conocimiento-uso-del-gallego-muestran-equilibrio-uso?langId=es_ES#:~:text=Declaran%20hablar%20gallego%20siempre%20un,es%20de%2047%2C95%25.





LOCOONTE

PANORAMA: TRADUCCIÓN Y ESTÉTICA: COMPATIBILIDADES MANIFIESTAS,
ENCUENTROS NECESARIOS
ARTÍCULOS



El falatório de Stela do Patrocínio. Escucha, transcripción y lenguaje poiético

*The falatório of Stela do Patrocínio.
Listen, transcription and poetic language*

Celiner Ascanio Barrios*

Resumen

El presente trabajo plantea el problema de la escucha como *praxis* que permite pensar la transcripción desde una concepción estética que hace que esta práctica sea más que un trasvase de significados. Esto, gracias a un arriesgado diálogo con la traducción, no por lo que de paralelo tengan ambas prácticas, sino por lo que nos deja pensar Benjamin (1996) acerca de la traducción como resonancia de una obra en otra. Así, la escucha, la transcripción y la traducción establecen las derivas necesarias para pensar el *falatório* de Stela do Patrocínio, constituido por poemas grabados que luego fueron transcritos y publicados con el título *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Nos interesa pensar el *falatório* como un caso que demanda una *praxis escuchante* como forma de aproximación a textos que desbordan los marcos críticos más convencionales.

Palabras clave: estudios de comic, adaptaciones, estudios de cine, narrativa transmedia

Abstract

The present work raises the problem of listening as a praxis that allows us to think about transcription from an aesthetic conception that makes this practice more than a transfer of meanings. This, thanks to a risky dialogue with translation, not because of how parallel both practices are, but because of what Benjamin (1996) lets us think about translation as a resonance of one work in another. Thus, listening, transcription and translation establish the necessary drifts to think about the Stela do Patrocínio *falatório*, made up of recorded poems that were later transcribed and published under the title *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. We are interested in thinking of the *falatório* as a case that demands a listening praxis as a way of approaching texts that go beyond the most conventional critical frameworks.

Keywords: listen, transcription, translation, poetic language, Stela do Patrocínio

Comencemos por la escucha (un diálogo con Peter Szendy)

En su libro *En lo profundo de un oído*, Peter Szendy (2015) incluye una nota al pie de la autoría de Heidegger en la que se establece la diferencia entre oído y escucha, a partir de la distinción hombre/animal desde la cual la actividad auditiva de este último, autónoma en cada oreja, le otorga un *oír* ultrasensible hacia el exterior, que no implica, sin embargo, la existencia del oído: “El animal que es ‘pobre de mundo’, que no posee ni lenguaje ni experiencia de la muerte, etc., el animal que no tiene mano, el

* Universidad de las Américas celinerascaniobarrios@gmail.com

animal que no tiene amigo, tampoco tiene el oído [...]. Oído capaz de escuchar” (93).

Nos interesa centrarnos en esta diferencia entre el oído humano y una capacidad de escucha que no solo se reduce al exterior, sino que se establece en el escuchante; es decir, una que está signada por la resonancia interior de un oído que funciona desde el internamiento del sonido o el ruido de quien escucha. *Escuchar auscultando* es una de las prácticas sobre las que se basa Szendy para referirse a un modo de oír en el que interviene, además del sentido sensorial, cierta materialidad. La escucha implica una *física* del ritmo y de la resonancia que tiene lugar en el escuchante y que hace de este fenómeno un acontecimiento cuando *resuena* en el otro. Laë nec y su invención del estetoscopio —nos recuerda Szendy— permite pensar otra dimensión de la escucha para generar nuevas aristas en relación con el lugar de quien *pone el oído*:

Al auscultar *sin mediación*, aplicando *inmediatamente* el oído al objeto de la exploración auditiva, se correría el riesgo de no escuchar otra cosa que a sí mismo. Como si al adherirse a lo que quiere oír el oído provocara unas especies de acúfenos, un *murmullo* a la escucha que también es un enmascaramiento. Esa será la distancia introducida por el estetoscopio, que la remediará: para Laë nec, inventor de la auscultación *mediata*, al interponer un dispositivo técnico entre los dos cuerpos resonantes se puede empezar a escuchar al otro sin escucharse a sí mismo (58; énfasis del autor).

Respecto de ese *riesgo de no escuchar otra cosa que a sí mismo*, al que se refiere Szendy a propósito de Laë nec, es necesario tener presente el hecho de que la escucha se produce, tal como mencionamos al inicio, desde una exterioridad que tiene lugar en el oído, por lo que, junto con ese *enmascaramiento* que también es, debemos traer aquí la idea de “mancha” que, desde George Didi-Huberman, Ana Porrúa (2014) desarrolla para pensar la escucha: “cada oído escucha a partir de otros sonidos, de las relaciones individuales que tenemos con estos, de sus efectos culturales e históricos. No existe entonces un oído limpio [...] no existe un oído desnudo” (145). Razón por la cual resulta vital tener en cuenta que tanto la mancha en la escucha, su enmascaramiento, como la mediación, no son ajenos a este fenómeno, sino que lo constituyen. De manera que, si mediante este descubrimiento de Laë nec y del análisis que de ello hace Szendy, pensamos en la posibilidad de una escucha que solo se produce gracias a la mediación, correspondería preguntarnos: ¿Qué otras mediaciones —ya no solo técnicas— nos permitirían una escucha del otro y de lo otro que trascienda la del sí mismo sin ocultar la mancha? ¿Cómo diferenciar esa voz, ese ruido, ese sonido, si es que esto fuera posible?

Sin duda, el problema de la escucha y de la resonancia se abre como un punto de partida probable que se establece desde una exterioridad de origen. Entre la escucha y la producción de lo escuchado se genera entonces un espacio de mediación. En el caso del lenguaje escrito, que es el que especialmente nos concierne, la cuestión de la escucha adquiere una mayor complejidad porque es la escritura la que *media* ese resto de ruido, sonido, murmullo —lo extraverbal— que permanece de forma problemática en lo escrito. Como todo resto, también el del ruido-sonido-murmullo en la escritura se presenta, apenas, a manera de eco o huella de su producción real. Es decir, en la escritura existe la resonancia de un *algo* que, gracias a la mediación del lenguaje, queda como una impronta que no niega el propio sonido interno. Por ello, Szendy afirma que:

A pesar de todo, habría que comenzar por la escritura. Así dicho, bajo cierta

condicionalidad, habría que comenzar por la escritura precisamente cuando se trata de la escucha, de una escucha. Pero hay que hacerlo para dejar que ella deje escribir en la superficie, para que puntúe lo que ella no es en lo absoluto. *Algo que no sea solo visible en ella, pero que tampoco sea audible a la manera de una voz dotada de un sentido convenido o recibido* (7; énfasis agregado)

Ese *algo* que no es visible en la escritura, y tampoco *audible a la manera de una voz dotada de sentido*, se podría pensar como el resto que permanece como eco de una producción real, pero también y, sobre todo, como el resto de un más allá del lenguaje verbal; como lo extraverbal. De ahí que para Szendy sea importante escuchar en la escritura *eso* que puntúa lo que ella no es, lo que sobrepasa el verbo que crea discurso en un orden determinado. Si volvemos a la idea de resonancia a la que nos referimos anteriormente, lo que *resuena* en la escritura no es solamente la voz, sino también el resto de lo que esta no es; el ruido que yace en su espacio, a pesar de la palabra. Por ello, resulta vital recurrir a la materialidad del texto, lo que incluye sus silencios y signos impronunciados. Esto es, se hace necesario *escuchar puntuando* para tener presente los murmullos, errores y *lapsus* que llegan a nuestro oído con la palabra, pero que también la exceden. No se trata tanto de escuchar lo propio, como de diferenciarlo y comprender que lo que resuena en *nuestro* oído requiere la atención de una práctica como la de la auscultación: “Se escucha *separadamente, aunque en el mismo instante*, la voz que resuena y el resonar balante y metálico, de manera que este último parece hacerse en un punto un poco más alejado o más cercano al oído del observador que la resonancia de la voz” (Szendy 2015: 67; énfasis del autor).

La escena de la escucha que citamos se plantea cuando Laënc, en el proceso de invención del estetoscopio, se hace consciente de la necesidad de diferenciar el sonido del cuerpo auscultado del propio, así como de las voces de los estudiantes que murmuran en la sala médica. Sin embargo, curiosamente, esa conjunción de sonidos del afuera y del adentro a la que se refiere el médico es precisamente la que da lugar a la resonancia: *escuchar separadamente, aunque en el mismo instante*. Es una confusión en la que lo escuchado y la escucha misma adquieren una dimensión difícil, compleja y contradictoria, pero que no por ello resulta imposible, si interviene la conciencia del *resonar balante* que pulsa también en la escritura, en el texto.

La escucha de lo escrito permite, mediante la resonancia de sonidos, ecos y huellas, el despertar de un *corpus* vivo que espera *ser* en el otro, tal como el médico que: “[a]l practicar el golpe digital de la percusión o al escuchar las *repercusiones* de su auscultación, [...] interroga el cuerpo, lo *despierta* (Szendy 2015: 64; énfasis del autor). Despertar el texto no significa sobresaturarlo de interpretación, sino, por el contrario, hacerlo “recibible”, atendiendo a:

[L]o ilegible que engancha, [a]l texto ardiente, producido continuamente fuera de toda verosimilitud y cuya función –visiblemente asumida por su escritor– sería la de impugnar la restricción mercantil de lo escrito; este texto, guiado, armado por un pensamiento de lo impublicable, suscitara la respuesta siguiente: no puedo ni leer ni escribir lo que usted produce, pero lo recibo, como un fuego, una droga, una desorganización enigmática (Barthes 1978: 129)

La escucha estaría signada por aquello que precede a la interpretación: el recibimiento de lo que, incluso sin ser entendido *a priori* por la lógica, sigue dándose desde su confusión, contradicción y error, a pesar de todo.

Transcripción, traducción y escucha (un diálogo con Walter Benjamin)

Anteriormente planteamos que la escritura posee un resto de ruido-sonido-murmullo que existe más allá de la palabra y con ella, y que, a su vez, ese resto se hace eco al escuchar puntuando. Ahora bien, en el caso que nos interesa trabajar, el de la transcripción, existe una relación que no puede pasar desapercibida respecto de otro tipo de escritura que no se genera como acto de creación porque no se da desde el principio de producción de un original, sino mediante la escucha de *otro* texto. En este sentido, no se trata propiamente de la escritura poética en relación con ese *repiqueteo* del texto, pero tampoco de lo que Barthes llamara “escripción” o “aseo del muerto” para referirse a la transcripción como pérdida del cuerpo:

Hablamos, nos graban, secretarías diligentes escuchan nuestras frases, las depuran, las transcriben, las subrayan, extraen una primera versión que nos presentan para que las limpiemos de nuevo antes de entregarla a la publicación, al libro, a la eternidad. ¿No acabamos de asistir al “aseo del muerto”? Embalsamamos nuestra palabra como momia para hacerla eterna. Porque tenemos que durar un poco más que nuestra voz; estamos obligados, por la comedia de la escritura a *inscribimos* en alguna parte (Barthes 2015: 9)

Por el contrario, se trata en nuestro caso de un tipo de transcripción en la que existe un resto y ante la que se pone el oído, es decir, el cuerpo. Precisamente por ello, hay que aclarar que la idea de traspaso o reproducción respecto de la transcripción conlleva una serie de cuestionamientos ineludibles a la hora de abordar un tipo de práctica cuyo origen es un habla poética, esto es, un *decir* que se establece dentro de la experiencia estética como acto productivo, de creación (Rojas 1999: 4), diferente de esa “escripción” de la que hablara Barthes. ¿Qué pasa con la transcripción cuando implica una escucha que trasciende la cuestión del duplicado?

La transcripción ha sido trabajada muchas veces por los estudios de la oralidad desde una idea de pérdida que se relaciona con la supresión de aquellos elementos performativos que se encuentran presentes en el contexto de producción real de lo oral; aspecto que, sin duda, debe ser tomado en cuenta para cualquier análisis de este tipo. A partir de este hecho, dichos estudios han trabajado, como parte constitutiva de su metodología, la contradicción entre la pérdida del presente oral y su única posibilidad de registro posterior a través de la grabación y la transcripción, por lo que se prefiere la *pérdida* del original a cambio de su posibilidad de registro. Para Rocío Caravedo (1996): “[I]a tensión entre legibilidad y fidelidad constituye el punto crítico del paso difícilísimo de lo oral a lo escrito cuando se desea preservar las condiciones naturales de la oralidad y no acomodarse a las exigencias de la escritura” (223). Este aspecto tensional entre legibilidad y fidelidad se relaciona a su vez con la cuestión de la recepción, o sea, con la necesidad de hacer de la transcripción un texto legible para una diversidad de receptores, siendo precisamente allí en donde radica su contradicción, cuando se busca: “por un lado, reflejar del modo más fiel posible la condición oral del dato y, por otro, hacer inteligible el texto” (223) mediante la escritura, siendo esta un código distinto del oral.

El problema de la transcripción radica en la dificultad de registro de un código auditivo a otro visual. De modo que, al tratarse de códigos diferentes, aunque

pertenecientes a una misma lengua, se hace imprescindible tomar en cuenta la cuestión de la interpretación y la representación, porque en la transcripción no solo se *duplica* la información recibida, sino que se interpreta desde la sonoridad y no solamente desde el significado, lo que da lugar a un texto otro, esta vez escrito, y sobre todo en el tipo de transcripción cuyo texto de origen es poético. Sin embargo, es relevante tomar en cuenta que esa idea de pérdida que conlleva la transcripción no se da necesariamente de una manera definitiva, es decir, junto con la pérdida podría pensarse también la presencia de un resto que permanece. Acaso ¿no subyace en el registro oral un germen del original que hace presencia en la escritura?

Es aquí en donde la cuestión del sentido toma peso respecto del significado; es el primero el que prima sobre el segundo para que la transcripción pueda ser recibida de un modo legible, pero también audible, gracias a un resto que se hace presente. Una buena transcripción no solo *duplica* una información, sino que da lugar a un texto otro. Es respecto de lo anterior que proponemos establecer un diálogo con la propuesta de traducción de Walter Benjamin (1996), no por lo que de paralelismo tenga con la transcripción, sino por la relación con la resonancia de un resto que existe en ambas prácticas, y que nos ayudaría a pensar en un original y su devenir texto resonante.

En la transcripción, la falta de correspondencia entre los sonidos del habla y su nueva codificación escrita pueden leerse también desde un análisis de la traducción y lo que esta implica como resonancia de sentidos de una lengua *en* otra —y ya no *a* otra—, pero, esta vez, sobre formas distintas de codificación y representación como la oralidad y la escritura dentro de una misma lengua. Para aclarar aún más esta idea de traducción, ahora en un sentido estético, debemos volver al clásico texto “La tarea del traductor”, para establecer un diálogo entre transcripción y traducción como prácticas escritas en las que la idea de traspaso de información, ya sea de un código a otro, en el primer caso; o de una lengua a otra, en el segundo, se desdibuja gracias a una concepción de escucha de la escritura como repiqueteo:

La tarea del traductor consiste en encontrar aquella *intención* respecto de la lengua a la que se traduce con la que se despertará en ella *el eco del original* [...] La traducción, en cambio, no se encuentra, como la poesía, en el propio interior del bosque agreste de la lengua, por decirlo así, sino que desde fuera de ella, enfrente de ella, y sin entrar en ella, llama al original a entrar, y a entrar en aquel único sitio donde el eco respectivo en la propia lengua puede dar *la resonancia de una obra en otra* (Benjamin 1996: 342; énfasis agregado).

La traducción literaria a la que se refiere Benjamin consiste en la supervivencia del original en el texto traducido, que se manifiesta a través de un eco y que produce un texto de *resonancia*, más que uno de significados informativos. Dicha resonancia, al no regirse por la literalidad de una lengua respecto de otra, está marcada por aspectos que se encuentran “en el ámbito de la vida no lingüística” (338), siendo esta *vida* la que se hace presente en una *buen traducción*, ya que, para Benjamin: “aquella traducción que sobre algo se propone informar no podría comunicar sino información, es decir, lo no esencial. Y es esto precisamente lo que distingue las malas traducciones” (335). La cuestión de la supervivencia y la resonancia para el teórico se relaciona con un resto que permanece en la traducción, gracias a “una particular convergencia [que]

consiste [...] en que las lenguas no son extrañas entre sí, sino que están emparentadas, a priori y dejando a un lado toda relación histórica, mediante lo que quieren decir” (38). Sobre esta relación histórica de las lenguas, Michel Foucault (2008) señalaría en *Las palabras y las cosas* que a partir del siglo XVII se instaura un orden en las lenguas basado en la representación simultánea y estructural (la gramática general), que da lugar a la hegemonía del discurso, presente hasta nuestros días. Es dicho orden el que hará que en adelante: “las lenguas extrañas sean opacas entre sí y tan difíciles de traducir” (88). Ante esta relación histórica de la representación gramatical de las lenguas, es que Benjamin piensa, a contrapelo, en la facultad que estas tienen sobre *el querer decir*, desde el sentido, y no desde la gramática o el significado. Ahora bien, ¿cómo dialoga esto con la transcripción? ¿Cómo se produce este parentesco del *querer decir*?

Como en la traducción, el problema de la representación en la transcripción resulta nuclear, ya que lo que se registra con signos y espacios excede la mera información. Dicha representación puede darse, de manera imperfecta, pero auténtica, gracias a una escucha que no solo presta atención a la palabra, a su orden o significado, sino, además, a la resonancia de un resto. Es en ese resto en donde convergen los dos códigos, el oral y el escrito, para devenir un texto otro, que no es exactamente copia del original, pero que tampoco ha perdido su intención o, como escribiría Benjamin, “su germen” (338). Y es que el texto transcrito no será nunca el original, ni por su disparidad en cuanto a código, ni como repetición; este texto, como el traducido, es uno de la diferencia que logra *ser* gracias a una escucha atenta, o como propone Rocío Garriga (2012), de: “una escucha afinada, *asombrada*; que se presta a los sonidos más leves, quietos y delicados” (65; énfasis agregado). De nuevo, una escucha de la resonancia y la puntuación.

Esa escucha *asombrada* que se produce ante el texto original no constituye solamente una práctica pasiva de recepción, sino que genera una productividad textual porque: “[l]a actitud de una escucha *asombrada* culmina con el ejercicio de una *escucha generativa*, [que implica] elaboración, traducción y/o creación a partir de lo percibido, pudiendo [sic] producirse de un modo introspectivo o intersubjetivo; sonoro, visual y/o textual (Garriga 2012: 72; énfasis agregado). Esta productividad textual, en el caso de la transcripción, es lo que hace posible, además de la inteligibilidad del texto, su posibilidad de ser, precisamente, por su diferencia respecto del original y la mancha de quien escucha. Diferencia del original y supervivencia de este en el texto que deviene otro, es la paradoja de la transcripción de lo oral y también su principal característica.

Un caso de escucha, transcripción y habla poiética: el *falatório* de Stela do Patrocínio

La cuestión de la escucha y la transcripción, a la que le hemos dedicado los primeros apartados de este trabajo, nos permite profundizar en un caso problemático que inicia en 1986 y culmina en 2001: el *falatório*, nombre que da a su obra Stela do Patrocínio, paciente psiquiátrica interna en distintos hospitales de Rio de Janeiro, desde 1962 hasta su fallecimiento en 1992. Stela produjo su *falatório* en forma oral; de allí su nombre, equivalente a *hablatorio* en español. Sus hablas, lejos del registro oral de tipo convencional, son poéticas y fueron grabadas por Carla Guagliardi en varias cintas magnetofónicas entre 1986 y 1989, durante el internamiento de Stela en la Colonia Psiquiátrica Juliano Moreira. Posteriormente estas cintas fueron transcritas por

Mônica Ribeiro de Souza y publicadas en 2001 por Viviane Mosé con el título *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. El libro fue estructurado en ocho partes que corresponden cada una a una cinta, y cuyos títulos son fragmentos de las hablas grabadas: I. *Um homem chamado cavalo é meu nome*; II. *Eu sou Stela do Patrocínio, muito bem patrocinada*; III. *Nos gases eu me formei, eu tomei cor*; IV. *Eu enxergo o mundo*; V. *A parede ainda não era pintada de tinta azul*; VI. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*; VII. *Botando o mundo inteiro pra gozar e sem gozo nenhum*; VIII. *Procurando falatório*; y, por último, una entrevista: *Stela por Stela*.

Sin duda, el *falatório* es un texto complejo que hay que puntuar y en el que no se cuestiona la noción de autoría –que pertenece a Stela do Patrocínio–, pero al que se agrega un aspecto singular: su carácter poético. Si empezamos por el principio, su origen, el significante es un nombre nuevo en la lengua que expresa un habla de creación y que no se inscribe formalmente en un género; es un *falatório*. Además, el hecho de nombrar con un significante creado su propia habla-obra, da cuenta de una consciencia de metalenguaje por parte de la autora. De modo que no se trata solamente de oralidad o de un libro; aquí la poesis como acto de creación se establece desde el origen como impronta. De ahí que la transcripción sobrepase la mera práctica de registro para establecer una relación con la escucha y la resonancia, ya que lo que prima no es el trasvase del significado, sino el *caso* en su conjunto y por su singularidad; un texto que, con la palabra, y más allá de esta, ofrece a nuestros oídos la complejidad de una *praxis*.

Esta puntuación sobre el caso *falatório* permite una aproximación desde la escucha en lo que se refiere a su relación con la transcripción de lo estético, comprendida esta última como una práctica en la que el eco del original aparece como supervivencia, y en la que resulta vital y constitutivo el repiqueteo del texto y su resonancia. Esto, gracias a una *praxis* escuchante, asombrada y hospitalaria que recibe y es capaz de poner el oído en un lenguaje que hace tambalear el orden del discurso. De ahí que la cuestión de la transcripción adquiera un carácter material, y también una dimensión fenomenológica, que es precisamente lo que le otorga su particularidad, por lo que resulta fundamental atender también al proceso del libro, que implica una particularidad metodológica ante la complejidad de este caso.

Del proceso que llevó a la publicación del *falatório* nos interesa traer varias citas de la presentación que dan cuenta de la *praxis* escuchante ante la voz de Stela do Patrocínio. El origen de los textos tiene lugar en un taller de arte en la Colonia Juliano Moreira en 1986, creado por la artista plástica Neli Gutmacher, profesora de la Escuela de Artes Visuales de Parque Lague, junto con la psicóloga Denise Corrêa. Después de dos años de trabajo en el taller tuvo lugar la exposición “Ar Subterrâneo”, en el Paço Imperial en donde, entre otros trabajos, fueron expuestos: “algumas falas de uma interna, transcritas para pequenos quadros. Estes textos eram do Stela do Patrocínio” (Mosé en do Patrocínio 2001: 19).

En el prólogo de la misma publicación, Ricardo Aquino, director del Museu Bispo do Rosário, hace una aclaratoria que presentamos a continuación en una extensa cita que resulta relevante para comprender esta práctica escuchante:

Graças a iniciativas de voluntários, como a artista plástica, supervisora das atividades, Neli Gutmacher, e aos estagiários, na pessoa de Carla Guagliardi, foi possível, pelas gravações que fizeram, manter viva a palavra de Stela. Uma outra

estagiária, Mônica Ribeiro de Souza, realizou a transcrição das fitas. *Eram pessoas que chegavam para romper as amarras do silêncio que o asilo impunha e que tiveram a sensibilidade de reconhecer, na fala de Stela, o brilho de uma estrela.*

Os voluntários e estagiários se somaram, como viço das suas vidas, a alguns profissionais recém-chegados a Colônia e que se engajaram no Movimento para reforma das estruturas arcaicas. Citamos alguns, próximos a Stela, como risco de cometermos injustiça com outros, como o Dr. Pedro Silva e Denise Correa. *Pontuamos estas pessoas para destacar que este livro resulta de um processo coletivo, construído, em muitos momentos, no anonimato e nutrido do sentimento da solidariedade com os que não possuem amanhã nem ontem.* (Aquino en do Patrocínio 2001:15; énfasis agregado)

Tal como se puntúa el texto escrito en la práctica escuchante, en el prólogo del libro se *puntúa* sobre quienes escuchan: *personas que llegaban para romper las amarras del silencio que el asilo imponía, que tuvieron la sensibilidad de reconocer, en el habla de Stela, el brillo de una estrella.* Lo anterior hace que el libro sea producto de un *proceso colectivo*, no en lo que se refiere a su autoría, sino, y repetimos, gracias a una *praxis* de escucha hospitalaria que pone el oído en aquello que está silenciado por la *normalidad*, para que resurja gracias a su registro grabado y escrito. Se trata de una práctica constituida por el *ethos* griego (predisposición para hacer el bien) y signada por la relación entre ética y estética que Mijaíl Bajtín (2015) analizaría magistralmente en su libro *Yo también soy. Fragmentos del otro*:

[R]eferir la vivencia al otro es la condición obligada de la empatía productiva, del conocimiento de lo ético y estético. La actividad estética se inicia justamente cuando, al regresar hacia nosotros mismos, a nuestro lugar que está fuera de aquel que sufre, damos forma y conclusión al material de la vivencia (31)

Esta empatía productiva y su relación con el conocimiento de lo ético y lo estético a la que se refiere Bajtín establece una conexión con la escucha hospitalaria y asombrada que resulta vital en el surgimiento del nuevo texto, con su germen del original y como producto de la escucha generativa. El *falatório* como acontecimiento es recibido, barthesianamente, por el oído que lo vuelve enunciado a través de la mediación de la grabación y del registro escrito. Mediación que es resultado de una *praxis* escuchante consciente de la mancha y de los acúfenos característicos de este tipo de práctica: “A primeira coisa que é preciso ressaltar, em relação a presente publicação, é que se trata de uma *transposição*: o que foi uma fala aparece aqui como escrita. Tratam-se de dois universos distintos e que permanecerão distintos” (Mosé en do Patrocínio 2001: 26). *Transponer* entonces como “poner a alguien o algo más allá, en lugar diferente del que ocupaba” (Real Academia Española 2022); esto es, abrir un espacio nuevo para el texto oral poético mediante lo escrito, incluso cuando se trata de *universos distintos*. La transcripción se propone como una práctica de la diferencia en la que el texto oral deviene otro que mantiene el germen del original.

Es necesario agregar que, en el caso de Stela do Patrocínio, lo oral y lo escrito parten de una característica que es preciso traer aquí, ahora que ya hemos establecido algunas premisas para pensar la escucha y la transcripción. El caso de Stela se produce desde un contexto y una subjetividad particulares: es una paciente psiquiátrica en

situación de encierro, por lo que no podemos dejar de lado dos de los principales aspectos que originan la publicación que ahora analizamos: el lenguaje y desde dónde y cómo se produce:

Apesar de freqüentar o ateliê, raramente utilizava os materiais propostos [...] Alguma vezes escrevia em papelão, frases ou números. Mas o que realmente diferenciou Stela no grupo foi sua fala. Ao contrário das outras internas, que aceitavam se relacionar com tintas e papéis, ela preferia a palavra. E parecia ter clareza desta preferência. Em sua fala desconcertante, incisiva, cada sílaba era pronunciada com gosto. (Mosé en do Patrocínio 2001: 20)

Al problema de la transcripción y de la transposición que explica Mosé, se suma un tipo particular de habla que se diferencia de las voces del hospital para generar una escucha que, alejada del diagnóstico psiquiátrico, produce una experiencia estética. Es allí donde radica su rasgo diferenciador: se realiza desde una posibilidad *otra* de la lengua que rompe con el orden del discurso, sin dejar de producir sentidos. Por ello, la necesidad de una escucha de lo estético ante esta voz y su recibimiento. El *falatório* de Stela es un texto *recibible* que tiene lugar por su diferencia estética y que no queda únicamente en el registro delirante, sino que, a partir de este, produce un modo particular de sensibilidad. La escucha hospitalaria recibe a esta lengua otra que proviene de un habla diferenciada por la poiesis que la caracteriza, y ante la urgencia de dar cuenta de la experiencia de vida. Dicha práctica receptiva deviene escucha generativa cuando se materializa en una transcripción que presta oído al extrañamiento de la lengua:

Com Stela era diferente, ela parecia capaz de organizar neste limite, nesta tensão entre ordem e ausência de ordem. Sua palavra é capaz de se manter sem se sustentar, necessariamente, nos limites subjetivos, gramaticais e lógicos, ou seja, não exatamente este tipo de ordenação que sua linguagem ou seu psiquismo buscava. Ousaria dizer que Stela sustentava em uma ordenação móvel, fundada na afirmação de sua própria fragmentação. *A palavra lhe parecia muito íntima, muito próxima, não a palavra da comunicação, do “rebanho” como diria Nietzsche, mas uma palavra deslocada da interioridade e da subjetividade cotidianas.* (Mosé en do Patrocínio 2001: 24-25; énfasis agregado)

A esa idea de fragmentación y de diferencia de la palabra de Stela, Mosé agrega más adelante una reflexión sobre la noción con que do Patrocínio nombra su habla como *falatorio*:

Mais do que isso, Stela falava de sua própria fala, o que implica em uma operação ainda mais elaborada: falar sobre o falar nada mais é o do que mais uma vez se desdobrar. *Esta perspectivação operada por seu pensamento me fez entender que não se tratava de um jorro inconsciente – Stela sabia da importância de seu “falatório”* (Mosé en do Patrocínio 2001: 25; énfasis agregado).

La cuestión de la escucha se abre hacia un más allá del registro porque permite atender a la resonancia del texto; se presta oído a una lógica del lenguaje que sobrepasa la perspectiva de los estudios de la oralidad para situarse en modos de producción

estética que implican la inscripción de la experiencia en la lengua. Se escucha, además del significado, la urgencia por expresar una subjetividad que, por una parte, es consciente de un metalenguaje, y por otra, genera un lenguaje que trasciende el delirio y la oralidad. Se trata de un habla poiética cuya representación está signada por el código y el extrañamiento de la lengua, y que se hace legible gracias a una transcripción que dirige la escucha hacia la resonancia y la puntuación.

El extrañamiento de la lengua al que nos referimos nos lleva a profundizar sobre la paradoja entre lenguaje y experiencia, la cual radica en el hecho de que, si bien esta última no puede simbolizarse en su totalidad, el lenguaje es el único capaz de dar cuenta, de modo fallido, de sus ecos y huellas. En el caso de Stela do Patrocínio es precisamente este el germen del *falatório*: el lenguaje y la experiencia están ciertamente marcados por una vivencia fragmentada y por un eco que diferencia su habla de la del *rebaño*:

Este gravador está gravando?
 Parece um livro de reza. Está comportado
 Muito comportado, está se comportando
 Ele poderia ser como um rádio mesmo
 Mas está parecendo um livro de reza
 Ele não fala (do Patrocínio 2001: 137)

Esta conciencia de la práctica poiética a través del habla nos permite reflexionar, ahora desde la lectura interpretativa, sobre lo que hemos abordado al inicio de este trabajo: la oralidad, pero desde un lenguaje que cambia su modo informativo para ofrecernos una poética del registro y la mediación de una voz. Así, cuando el texto dice que *la grabadora parece un libro de rezo*, quizás sea porque en este tipo de libro, los rezos se repiten como lo hace la voz grabada de Stela, es decir, *como un radio que no habla*, sino que reproduce. Voz, grabadora y libro en este fragmento en particular ¿no nos hace poner el oído en modos diferentes de abordar una práctica como la de do Patrocínio? ¿No nos aguza la escucha hacia la relación entre estos tres aspectos problemáticos del texto —habla, transcripción y escritura—, pero desde una voz y una lengua ante la que es necesaria cierta *praxis* guiada, también ella, por la experiencia estética?

Un segundo aspecto que viene a dar cuenta del extrañamiento de la lengua se relaciona con la materialidad del texto: sonidos, repeticiones y cacofonías que, gracias a lo poético, establecen una diferencia en el habla grabada y transcrita. Esto es, la *puntuación* marca una resonancia en la que la fragmentación de la subjetividad se inscribe en la lengua para producir el extrañamiento como eco de una experiencia. Y como toda experiencia pasa por el cuerpo, en este caso, las huellas de este se inscriben como un resto que busca el oído de otro cuerpo:

Eu era gases puro, ar, espaço vazio, tempo
 Eu era ar, espaço vazio, tempo
 E gases puro, assim, ó, espaço vazio, ó
 Eu não tinha formação
 Não tinha formatura
 Não tinha onde fazer cabeça

Fazer braço, fazer corpo
 Fazer orelha, fazer nariz
 Fazer céu da boca, fazer falatório
 Fazer músculo, fazer dente

Eu não tinha onde fazer nada dessas coisas
 Fazer cabeça, pensar em alguma coisa
 Ser útil, inteligente, ser raciocínio
 Não tinha onde tirar nada disso
 Eu era espaço vazio puro (do Patrocínio 2201: 82)

En la poesía, más que en ningún otro género literario, la cuestión del ritmo y del extrañamiento de la lengua están presentes como elementos inherentes del poema, de manera que la escucha y el sentido vienen a jugar un papel esencial en la recepción del texto. Sin embargo, en el caso de Stela, además de las características ya señaladas, la experiencia puntúa en la materialidad del texto; en la repetición, el corte y la enumeración como ecos de una fragmentación subjetiva que se hace presente en el lenguaje para dar a otro su urgencia: la de expresar aquello que no puede ser dicho y ante lo que, sin embargo, se encuentra una forma o, como diría Stela, una *formatura*, que hace *recibible* la huella del encuentro con lo Real.

A manera de cierre

La escucha como *praxis* constituye una cuestión ineludible para ciertas aproximaciones metodológicas que involucran objetos y fenómenos cuya productividad desborda la exégesis tradicional. Esta práctica ha dejado de limitarse al campo exclusivo de los estudios de arte sonoro o musicales para extenderse hacia campos como la filosofía, el arte, la literatura y el cine, entre otros, lo que permite pensar artefactos culturales cuya posición es problemática porque no logran clasificarse dentro de una tendencia, corriente o género. En este sentido, el problema de la escucha que nos llama se centra en aquello que, en el texto, sobrepasa el significante y el significado, para atender a características que se hacen presentes a través de una escucha asombrada. Nos referimos a dos elementos nucleares; por una parte, la resonancia como aquello que puntúa en el texto; por otra, la materialidad intervenida por aspectos extraverbales que dan un sentido que trasciende el signo.

Esta perspectiva de la escucha nos ha permitido pensar la transcripción desde una concepción no tradicional, en la que la experiencia estética hace que la transcripción sea más que un trasvase de significados. Para ello, hemos establecido un arriesgado diálogo con la traducción, no por lo que de paralelo tengan ambas prácticas, sino por lo que nos deja pensar Benjamin sobre cómo dicha práctica no consiste en la mera equivalencia de palabras, sino, por el contrario, en la *resonancia de una obra en otra*. Es decir, en el eco que, en el caso de la transcripción, no abandona el germen del original para que el nuevo texto resulte en uno de la diferencia que, con toda su complejidad —enmascaramiento y mancha de la escucha— conserva la intención.

El caso singular del *falatório* de Stela do Patrocínio resulta esclarecedor, primero porque es el resultado de una escucha asombrada y hospitalaria que deviene generativa; en otras palabras, productora de posibilidades interpretativas, gracias a

su registro, pero también por cómo ha sido trabajado; esto es como proceso colectivo respetuoso y consciente de una autoría y una obra problemáticas y complejas. Por otra parte, el propio libro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, caracterizado por un extrañamiento de la lengua, que también se vuelve eco y resonancia de la experiencia de vida de su autora, demanda una *praxis* escuchante que lo haga barthesianamente *recibible* para que puntúe sobre aquello que no puede ser representado por la lengua, pero que, paradójicamente, da cuenta de las huellas que deja el encuentro con lo Real.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. 2015. *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. Buenos Aires: Godot.
- Barthes, R. 1978. *Barthes por Barthes*. Caracas: Monte Ávila.
- Barthes, R. 2015. *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benjamin, W. 1996. “La tarea del traductor”. Pp. 335-347, en: Dámaso López (Coord.): *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Caravedo, R. 1996. “La escritura de la oralidad. Reflexiones críticas y autocríticas sobre la transcripción de un corpus”. *LEXIS*, vol. 10, núm. 1-2: 221-235.
- Do Patrocínio, S. 2001. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Foucault, M. 2008. *Las palabras y las cosas*. México, D.F: Siglo XXI.
- Garriga, R. 2012. “El silencio audible. De la escucha asombrada a la escucha generativa”. *Artes y políticas de identidad*, vol. 7: 61-76. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/173961>
- Porrúa, A. 2014. “La escucha y sus párpados”. *Badebec*, vol. 4, núm. 7: 143-158. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/35356>
- Real Academia Española. 2022. *Diccionario de la Lengua Española*. En: <https://dle.rae.es/trasponer>
- Rojas, R. 1999. *Ensayo sobre la experiencia estética: H. R. Jauss y las experiencias básicas de la poiesis, la aisthesis y la catarsis*. MOTPU-UMSA/UBA. En: <https://www.flacsoandes.edu.ec/agora/62821-ensayo-sobre-la-experiencia-estetica-h-r-jauss-y-las-experiencias-basicas-de-la-poiesis>
- Szendy, P. 2015. *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Narrativa transmedia y transcultural. Adaptando el arquetipo del héroe vengador en *El Lobo Solitario y su cachorro* y *Camino a la Perdición*

Transmedia and transcultural storytelling. Adapting the avenging hero archetype in Lone Wolf and Cub and Road to Perdition

Pablo Sánchez López*

Resumen

Las adaptaciones entre industrias creativas son una de las tendencias más importantes ahora mismo en la cultura popular contemporánea. A partir de un análisis narrativo y estético, este artículo se centra en un estudio de caso transcultural y transmedia: una doble adaptación que parte de un manga japonés, *El Lobo Solitario y su Cachorro*, y su traslación a novela gráfica en EE.UU., *Camino a la Perdición*; y que a su vez es convertida en una película de Hollywood del mismo título. El recorrido entre estas tres obras tiene como hilo conductor un arquetipo narrativo, el del héroe vengador, que servirá como ejemplo de cómo estructuras, ideas y tropos sobre la venganza cambian o se mantienen cuando un mismo relato es narrado en diferentes medios y culturas.

Palabras clave: estudios de comic, adaptaciones, estudios de cine, narrativa transmedia

Abstract

Adaptations among creative industries are one of the most relevant tendencies in contemporary popular culture. Based on a narrative and aesthetic analysis, this paper focuses on a transcultural and transmedia case study: a double adaptation that starts from a Japanese manga, *Lone Wolf and Cub*, and its translation into a graphic novel in the U.S., *Road to Perdition*; and which in turn is turned into a Hollywood movie of the same title. The journey between these three works has as its common thread a narrative archetype, the avenging hero, which will serve as an example of how structures, ideas and tropes about revenge change or are maintained when the same story is told in different media and cultures.

Keywords: comic studies, adaptations, film studies, transmedia narrative

1. Introducción

Una de las pautas de producción y consumo cultural más importantes del siglo XXI es la adaptación al cine de cómics, específicamente de cómics de superhéroes. Si bien es cierto que las adaptaciones audiovisuales de cómics se pueden rastrear hasta los años 50 con seriales tanto en cine como en televisión dedicados a *Superman* (Alarcón 2011), académicamente se considera que la primera película de superhéroes es *Superman*, dirigida por Richard Donner en 1978 (López 2008, Casas 2011). *Superman* es el film que da inicio al género en Hollywood, pero el éxito y el dominio en la taquilla de las adaptaciones de cómics surgirá ya en nuestro siglo, tras el estreno de *Spiderman* (Sam Raimi 2002) con 821 millones de dólares recaudados en todo el mundo a partir de

* Institución: Universidad Rey Juan Carlos. Mail: pablo.sanchez@urjc.es

un presupuesto de 140 millones, mostrando el tremendo potencial de los personajes Marvel para construir franquicias cinematográficas rentables.

El éxito de las películas de superhéroes, estancado en un sistema centrado en propiedades intelectuales y franquicias más que en nuevas ideas (Kidman 2019), no es monolítico. Ya desde finales de los 90, los estudios de Hollywood comenzaron a dar luz verde a proyectos que se centraban en trasladar a la gran pantalla toda una serie de cómics independientes con sensibilidades más adultas y alejados del estereotipo de tebeo para adolescentes. Es el caso de *Camino a la Perdición*, segunda película del director británico Sam Mendes, basada en una novela gráfica publicada en Estados Unidos (EE.UU.) en 1998. La particularidad de *Camino a la Perdición* es que se trata de una obra que es también una adaptación, en este caso no transmedia sino transcultural, puesto que reinterpreta y reimagina un manga japonés editado en la década de los 70 titulado *El Lobo Solitario y su Cachorro*.

El estudio de cómo una misma historia puede trasladarse a distintos medios y diferentes culturas nos permite analizar los tropos narrativos y estéticos capaces de trascender países y sociedades diferentes; pero también investigar cómo los arquetipos, en este caso, el del héroe vengador, necesitan de ciertas traducciones mediáticas para poder llegar a públicos distintos.

2. Metodología y objetivos

En este trabajo partiremos del análisis narrativo según lo han desarrollado Casetti y Di Chio (1991: 17) tanto en textos literarios como, sobre todo, fílmicos; herramienta de análisis que nos permite tanto estudiar la traslación de un manga japonés a un cómic estadounidense, como la reinterpretación del lenguaje de las viñetas al medio audiovisual. El estudio de la narración de un texto de ficción debe partir de una serie de componentes fundamentales: personajes, situaciones, acontecimientos y transformaciones (Sulbarán 2000) y en esta investigación este marco de análisis se centrará en las características, evolución, traslación y desarrollo transmedia y narrativo del arquetipo del héroe vengador.

Así, los objetivos que se plantean en este trabajo son describir las características arquetípicas del personaje del héroe vengador que son consustanciales a este y, al mismo tiempo, las que son particulares de cada cultura y medio; y, por otra parte, analizar cómo afectan a la narrativa del relato las idiosincrasias del personaje en función de la cultura y del medio.

3. Adaptaciones y arquetipos transculturales

Utilicemos el término que sea —traslación, traducción, recreación o transposición—, lo cierto es que las adaptaciones de textos escritos a otros medios (hasta el siglo XX, casi exclusivamente a algún tipo de arte escénica como el teatro o la ópera) es algo que ha existido desde hace siglos (Sánchez Noriega 2001). La adaptación es una reescritura, una obra basada en una fuente original y separada temporal o mediáticamente (o ambas) pero que funciona de forma autónoma, y que, al mismo tiempo, genera un diálogo con la obra en la que se basa (Gutiérrez 2019, Baile 2020). Es fundamental que el espectador o el lector de la adaptación pueda leer y comprender sin ningún problema la obra a pesar de no haber leído previamente el texto original.

Aunque el *comic-book* estadounidense y el manga japonés son considerados ejemplos del conocido como arte secuencial, suponen aproximaciones narrativas,

estéticas e incluso de negocio completamente diferentes. Partiendo de un origen común, la publicación de tiras o viñetas en la prensa escrita, cada país vio su industria del cómic evolucionar de forma particular. En EE.UU., se desarrolló un mercado de cómics de tamaño de revista con una extensión de entre 24 y 32 páginas que, tras el debut de *Superman* en 1938 (Guiral 2007), acabaría desembocando en el dominio del género de superhéroes en los puestos de venta. Por su parte, el manga, sobre todo a partir de la posguerra, se centró en publicar revistas de alrededor de 150 páginas en las que se incluían varias historias, en general serializadas de número a número (Eji 2012). Con el tiempo, el mercado japonés se ha ido segmentado de tal manera que todos los públicos pueden encontrar mangas de su gusto, aunque el mercado está dominado por los *shonen* —mangas con temáticas dirigidas a chicos adolescentes— y los *shojo* —mangas con temáticas dirigidos a chicas adolescentes—.

La adaptación de una historia que tiene como origen un manga japonés a un comic norteamericano tiene una doble interpretación para los intereses de este artículo. Por un lado, es una adaptación transhistórica porque hay casi tres décadas de diferencia entre la publicación de la obra original y la adaptación. Por otro lado, se trata de una adaptación transcultural ya que, en la versión estadounidense, el relato es reinterpretado traduciendo los elementos estéticos e históricos (no así el núcleo narrativo, cuya estructura se respeta con bastante fidelidad) para que puedan ser leídos por un público diferente que entienda los códigos que rodean la historia. Una adaptación transcultural supone comparar y contrastar dos marcos cognitivos que se enraízan en una historia y unas pautas estético-narrativas diferentes, convirtiéndose en “una forma de repetición sin replicación” (Hutcheon 2006).

Es precisamente Linda Hutcheon quien, en el mundo académico, más ha apostado por el análisis transcultural y transmedia de adaptaciones, apartándose de una tradición en los estudios literarios que despreciaba las adaptaciones audiovisuales como copias cuyo valor dependía casi en exclusiva de la calidad percibida de la obra original (Esteve 2021). Hoy en día, no es anatema afirmar que toda obra artística es, en un modo u otro, derivativa (Stam 2005), lo que no le resta legitimidad ni como producto cultural ni como objeto de estudio académico. La “fidelidad” a la obra original sería, por tanto, un concepto difuso que, para poder analizarse rigurosamente, tendría que dividirse en elementos —argumento, temas, tono, estética— en una descomposición tanto del original como de la adaptación que excede los objetivos de esta investigación.

Para analizar el arquetipo del héroe vengador, primero tenemos que definir los arquetipos como un grupo de conceptos que forman parte del imaginario colectivo universal que se relacionan con construcciones inconscientes de la mente humana (Jung 1998). A partir de esta idea, Vogler (2002) traslada el arquetipo a las narraciones, específicamente a los relatos de aventuras que tienen una estructura conocida como el viaje del héroe¹. Los arquetipos de Vogel son el héroe, la sombra (el villano), el tramposo, el guardián del umbral, el mentor y la figura cambiante. Con el tiempo, el arquetipo del héroe ha ido evolucionando para adaptarse mejor a las narraciones

1 Estos relatos presentan a un héroe envuelto en una aventura que consta de diferentes etapas que, una vez analizadas, se repiten con insistencia a lo largo del tiempo. Estas etapas serían la separación, la iniciación y el retorno (Campbell 1972: 25).

postmodernas, donde los valores morales del héroe ya no son los representativos de los relatos clásicos (Cardona 2006).

Uno de los tropos más conocidos dentro de la literatura universal es el del personaje vengador, quien aúna aspectos positivos en según qué narraciones al ejercer como héroe del relato, pero, sobre todo, atributos negativos que acaban resultando en narraciones trágicas. La venganza es considerada, incluso, como uno de los temas más antiguos de la literatura occidental (Hack 2007). Precisamente a partir de aquí surgirá uno de los desarrollos al concepto prototípico de héroe: el héroe vengador. Como su misma denominación indica, el objetivo de este personaje es la venganza contra sus enemigos, siendo esta algo para lo que el fin justifica los medios y por ello digna de sacrificarlo todo, incluso su vida, para alcanzarla.

El esquema más corriente que sigue una historia protagonizada por un héroe vengador es el siguiente: 1) presentación del mundo del héroe, paz, estabilidad; 2) muerte violenta de un personaje muy unido sentimentalmente al héroe (familia, amigos), lo que conlleva la ruptura de ese mundo anterior; 3) el héroe vengador se adentra en un “mundo desconocido” (otro país, otra ciudad, los “bajos fondos”, etc.) en busca del medio para cobrarse su venganza; 4) venganza y restablecimiento del equilibrio perdido, lo que muchas veces lleva a la siguiente etapa; 5) muerte del personaje, ya que normalmente la venganza agota la historia y con ello la vida del propio héroe.

Al ser una evolución del héroe tal y como Campbell y Vogler lo habían definido, la estructura en tres pasos, Iniciación-Conflicto-Resolución, pasa a convertirse en una de Afrenta-Recuperación-Venganza (Lucey 1996). Normalmente, en este esquema se observa cómo el tiempo transcurrido desde la afrenta hasta la consumación del acto de venganza es ciertamente escaso; días, semanas a lo sumo. Aun así, los relatos de venganza también pueden desarrollarse en largos periodos de tiempo, siendo un tropo muy repetido también el del protagonista-niño que es separado violentamente de su entorno familiar y dedica años a planificar su venganza.

4. El manga: *El Lobo Solitario y su Cachorro*

Cuando creé estos personajes, el samurái con el niño, la historia se desarrolló sola. Él es un samurái, así que toparse con peleas es inevitable, pero a la vez siempre está con su hijo, que está expuesto al peligro que suponen estas batallas. La tensión esencial entre su imperativo para hacer frente a estos desafíos mientras lleva consigo a su hijo durante el viaje hacia que la historia, literalmente, avanzara por sí misma (Horn 2006).

De esta manera se refiere el guionista Kazuo Koike al personaje principal de su serie más conocida, *El Lobo Solitario y su Cachorro* (*ELSYSC*). El primer capítulo de esta vio la luz en septiembre de 1970 dentro de las páginas de una revista japonesa dedicada al manga llamada *Manga Action* en la que se publicaban y se siguen publicando historias enfocadas a hombres de entre 18 y 30 años. El manga en cuestión, llamado en su país de origen *Kozure Okami*, contaba en apenas 60 páginas cómo un *rōnin*, (samurái sin maestro al que servir) empleaba su espada como si de un mercenario se tratase durante la época del Japón feudal del siglo XVII. La peculiaridad de la historia estribaba en el hecho de que este mercenario y excelente espadachín iba permanentemente acompañado de su hijo, de tan sólo tres años de edad.

En el caso del manga, los años 60 y 70 vivieron un *boom* de relatos basadas en la historia japonesa, cómics de época de gran éxito entre el público adulto que jugaban con las tradiciones del japon feudal (el periodo Tokugawa entre 1600 y 1868) y recreaban aquella época como un espacio mítico ligado a la idea de Japón como nación histórica (Cohn 2010). A priori, nada hacía presagiar el impacto que *ELSYSC* iba a tener en Japón. Tanto Koike como el dibujante Goseki Kojima ya eran, antes de la publicación del primer capítulo de *ELSYSC*, conocidos autores de manga con años de experiencia a sus espaldas. Sin embargo, ninguno de ellos pudo prever el enorme éxito que su creación acabaría cosechando. La saga duró seis años y llegó hasta los 172 capítulos y más de 8700 páginas, para ser justo inmediatamente reeditada en 28 tomos, cada uno de los cuales vendió millones de ejemplares. El impacto de la obra en japon se acrecentó con las seis películas inspiradas en el manga que se rodaron entre 1972 y 1974, y una serie de televisión estrenada a finales de los setenta que duró cuatro temporadas.

El protagonista de *ELSYSC* es Itto Ogami. La historia de Itto es, claro, una historia de venganza. Se podría decir que Itto es una víctima, un daño colateral en un conflicto de mayor envergadura; esto es, las ambiciones de poder de los Yagyu, el clan de asesinos a las órdenes del *shogun*². Itto, el fiel albacea oficial del Shogun, verdugo obediente y disciplinado, noble y leal, ve cómo su familia es asesinada, pierde la vida que conocía, su futuro y, en el camino, su propia humanidad. Llevada a cabo la traición, a Itto sólo le queda someterse al *seppuku* —también llamado *harakiri*, suicidio ritual por desentrañamiento—. Sin embargo, se niega a ello y, por tanto, renuncia al honor de samurái. Por el contrario, decide dedicar el resto de su existencia a vagar por Japón, desterrado de la capital, Edo, esperando la vindicación que suponga la consumación de su venganza.

Podríamos definir a Ogami como un héroe vengador prototípico. Se ha convertido en un *rōnin* primero y en un proscrito después, un asesino despiadado y casi invencible debido a su asombroso manejo de la catana. Más allá de su despiadada sed de venganza, Itto no es capaz de mostrar bondad y generosidad ni siquiera ante su propio hijo, aunque a lo largo de la historia sí que ofrece sus servicios a ciertas causas que él considera justas. Su tormento tiene una perfecta extensión en el carácter de su pequeño hijo, Daigoro, un personaje que se debate toda la obra entre el amor incondicional a su padre y la necesidad de seguir, como él, lo que llaman el *meifumado*, “el camino del infierno”. Este camino expresa la personalidad de ambos, su necesidad de dejar atrás el mundo terrenal, el pasado, todo lo que alguna vez significó algo para ellos y emplear todas sus energías en llevar a cabo su venganza, lo único que importa. Daigoro, más ambivalente que su padre, es capaz de maravillarse ante una flor o un insecto y, al instante siguiente, estar dispuesto a sacrificar su vida sin pestañear si esta es la voluntad de su padre.

Itto Ogami es un samurái caído en desgracia, pero sus actos siguen guiados por el *bushidō*. En el *bushidō*, código de principios del guerrero, prevalecen como ideas fuerza el respeto y la obediencia al señor, una actitud entregada y valiente tanto frente a la vida como ante la muerte. Este código facilita el viaje de Itto puesto que el samurái debe estar dispuesto a sacrificarlo todo si su misión así lo requiere. Al inicio

2 Caudillo militar que gobernaba *de facto* en Japón entre los siglos XII y XIX.

de la historia, el destino de Itto y Daigoro es incierto. Los capítulos, autoconclusivos, no siguen una línea argumental definida. Será más adelante, a través de diversos *flashbacks*, cuando se irá desarrollando la gran trama que vertebra la obra, el enfrentamiento entre Itto y el Clan Yagyu, el cual irá avanzando paulatinamente hasta alcanzar su sangriento clímax. La narración, en tercera persona, acentúa el distanciamiento con los personajes. Esta suerte de narrador omnisciente capaz de adentrarse en los más íntimos pensamientos de cada uno de los personajes no duda en hacer uso, por ejemplo, de poemas y canciones propios del folclore japonés que favorecen la inmersión del lector dentro no sólo de la historia sino también de la época retratada. No deja de ser, éste, un manga que se apoya constantemente en las raíces de la cultura japonesa, dato que puede dificultar la comprensión de la actitud de ciertos personajes. Podemos tomar como ejemplo de esto la felicidad o, mejor dicho, la satisfacción que sienten algunas de las víctimas de Itto por, como alguno de ellos reconoce, haber perecido ante la espada de un hombre para el que el honor personal es su única forma de vida. Más aún, la propia moral de Itto puede parecer, a los ojos de un occidental, ciertamente difusa, puesto que en su periplo acaba con la vida no sólo de personajes que podrían calificarse como malvados, sino que también caen bajo el acero de su catana personas buenas, incluso pacíficas. Quizás una de las pocas razones para dudar de que Itto es un “héroe” sea que él no busca redención, tan sólo muerte.

Llegados a este punto no podemos decir que *ELSYSC* sea tan sólo una historia de venganza. El manga funciona también como retrato de una época, el Japón feudal, y de sus gentes. La narración está repleta de acotaciones históricas y sociales que hacen referencia a toda clase de aspectos propios de aquel mundo antiguo, desde la estructura social, la forma de gobierno, las festividades, las leyendas o las supersticiones. En su vagabundear por Japón, padre e hijo cruzan sus destinos con todo tipo de personajes como campesinos, monjes, estafadores y guerreros. La representación que se hace de esta época histórica es realista, sí, pero también excesivamente idealizada al presentar como un personaje “positivo” al protagonista, un mercenario asesino, una auténtica máquina de matar sin (aparente) compasión. Itto Ogami no sólo no es juzgado por los autores, sino que es representado como un ejemplo característico de un momento (durante el *shogunato*) y una forma de entender la vida y la muerte (*bushidō*) que hoy en día tienen cierto carácter romántico. Este carácter romántico queda reflejado en esa imagen de un hombre para el que el honor lo es todo, capaz de sacrificar su propia vida por este ideal superior.

5. El cómic: *Camino a la Perdición*

Francamente, la lealtad y el honor son de lo que Michael O’Sullivan cree que trata esta historia. De lo que realmente trata es de cuán insensato es cualquiera que piense que existe algo parecido al honor o la lealtad entre ladrones. Pero también trata de amor incondicional: El padre ama al niño, y el niño ama al padre. Esa es la esperanza de O’Sullivan, su posible redención (Singh 2002)

Así se refiere el escritor Max Allan Collins a lo que él considera el tema central de la novela gráfica publicada en 1998 titulada *Camino a la Perdición*. ¿Cómo fue el “traspaso” de la historia de Itto Ogami a un cómic publicado en los Estados Unidos?

En el punto anterior hemos comentado cómo el enorme éxito de *ELSYSC* llevó a que se realizarán una serie de películas adaptando el manga a la gran pantalla. Así pues, en 1980, se utilizó parte del metraje de estas películas para hacer una remezcla de las mismas que tuviera la suficiente coherencia como para poder ser exportada fuera de Japón. El film que finalmente se estrenó en América, *Shogun Assassin*³ (Robert Houston 1980), no pasó en su momento de ser una película de culto alejada de los grandes circuitos comerciales. No fue un éxito, pero tampoco pasó desapercibida. La imagen de ese *rōnin* y su particular sentido del honor tan desconocido en occidente, el ritmo endiablado de la cinta, así como la violencia descarnada que impregnaba la historia consiguió seducir a muchos espectadores. Entre ellos, por ejemplo, se encontraba un joven guionista y dibujante de cómics que se sintió inmediatamente subyugado por la película y sus personajes. Este joven se llamaba Frank Miller, el hoy conocido autor de *300*, *Sin City* y *El regreso del Caballero Oscuro* que, fuertemente influenciado no sólo por la película sino por la existencia del manga en que ésta se basaba, escribió una novela gráfica, *Ronin*, en la que el protagonista es un samurái, con un cierto parecido a Itto Ogami, que se reencarna en una Nueva York futurista donde deberá hacer frente a los demonios (literalmente) de su pasado. La encendida defensa que emprendió Miller del manga de Koike y Kojima llamó la atención de una editorial de cómics minoritaria, First Comics, la cual, previa compra de los derechos de la obra, comenzó a editarla en EE.UU. El primer número vendió más de 100.000 ejemplares. Una nueva edición de *ELSYSC*, publicada en el año 2000 por la editorial *Dark Horse*, con portadas entre otros del propio Miller, llegó a superar el millón de ejemplares vendidos (O'Rourke 2009).

Otro de los autores de cómics que se declararon públicamente seguidores del manga fue Max Allan Collins. Collins era un escritor de novelas policíacas que había obtenido un éxito relativo con una serie de libros protagonizados por Nathan Heller, un detective privado que resuelve casos en los que se ven envueltos celebridades en el Chicago de los años 30. Collins tenía también experiencia en el mundo del arte secuencial, ya que había escrito cómics que se inscribían dentro de esta temática detectivesca como *Ms. Tree*, *Mike Danger* o las más conocidas tiras de Dick Tracy. Por ello no es extraño que a principios de los años 90, el editor de Paradox Press, una división de la poderosa DC Comics, editora de las aventuras de Superman y Batman entre otros, llamara a Collins para preguntarle si tenía alguna idea para su línea de cómics (Singh 2002). Paradox Press era un sello encargado de sacar adelante novelas gráficas cuya temática estuviera alejada de los superhéroes y que, de esta manera, pudieran ser más accesibles al público en general. La idea inicial del editor Andrew Helfer era que Collins escribiera tres novelas gráficas que más tarde pudieran ser recopiladas en un solo volumen. Helfer quería algo parecido a lo que Collins se encontraba haciendo en las novelas protagonizadas por Heller, algo policiaco pero que a la vez contara con una aproximación diferente a esa temática. Collins, inspirado por la historia real de un gánster llamado John Looney y su perturbado hijo Connor, así como por las películas de acción filmadas en Hong Kong como las de John Woo, y, claro, por el manga creado por Koike y Kojima (Kingston 1999), desarrolló una historia a la que llamó *Camino a la Perdición*.

3 *El asesino del Shogun.*

Camino a la Perdición salió a la venta en 1998 tras un proceso de creación que se dilató durante 4 años debido a que el cómic constaba en total de 300 páginas y a que el dibujante, Richard Pyers Rayner, elegido por el realismo que era capaz de transmitir a sus ilustraciones, no destacaba precisamente por su celeridad a la hora de plasmar el guion en viñetas. La recepción de la obra por parte del público no fue la esperada incluso para ser una obra que se encontraba desde su concepción alejada de los círculos del *mainstream*. Collins expresa muy bien esta decepción cuando dice:

En 1998, cuando el cómic finalmente salió a la venta (...) estaba muy orgulloso de él y pensé que era, de lejos, lo mejor que había hecho nunca en el mundo del cómic, y pensé “Por fin voy a hacerme notar en esto de los comics”. Salió y vendió puede que 3000-3500 ejemplares, tuvo un par de buenas críticas, ninguna nominación a los Eisner, nada. Estaba destrozado (Singh 2002)

El éxito del público llegó años más tarde cuando se estrenó la película basada en la novela gráfica; tanto es así que Collins publicó dos novelas en 2004 y 2005 tituladas *Road to Purgatory* y *Road to Paradise*, protagonizadas ambas por un ya adulto Michael Jr.

Es relativamente fácil hablar de *Camino a la perdición* como un homenaje al manga protagonizado por Itto Ogami. Igual que en aquel, nos encontramos aquí con un hombre, cuya profesión es ser el brazo ejecutor de su jefe, que es traicionado y cuya familia es asesinada a excepción de uno de los hijos, en este caso un casi adolescente. Se repite el vagabundeo, más condicionado ahora a una situación de huida, y también la esperanza de alcanzar la redención a través de la venganza, pero, sobre todo, destaca cómo el honor individual se muestra como un valor superior ante las reglas que rigen el grupo (la mafia en este caso). Se mantiene también la narración de las escenas de acción mediante un estilo muy cinematográfico como en la escena en que O’Sullivan escapa del edificio de Capone como si se tratara de una secuencia de *Matrix* (Lana y Laura Wachowski 1999). Sin embargo, la menor extensión del conjunto de la obra le resta a la historia ese toque antropológico que era tan característico de *ELSYSC* a pesar de que Collins no descartaba en un principio escribir una serie más o menos abierta parecida al manga en cuanto a la estructura de capítulos sueltos que más tarde desembocaran en una trama general. Ya no hay historias pequeñas, prácticamente tampoco personajes secundarios de relevancia al margen de los antagonistas. El lector occidental ya no se enfrenta a todo un mundo por descubrir, sino a una historia enmarcada en un contexto cultural conocido que además bebe de personajes reales (Al Capone, Eliot Ness, Frank Nitti).

La transición del Japón feudal al Chicago dominado por Al Capone es efectiva. Las aldeas dejan paso a los pueblecitos, los monasterios a las gasolineras, los bandidos a los mafiosos. Tampoco es casualidad que la época elegida por Collins para ambientar la historia sea los EE.UU. del año 1930. Esa época ha quedado marcada, especialmente para los norteamericanos, como quizás el último periodo “mítico” del país, un momento, justo antes de la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial, en que todavía uno podía perderse por la inmensidad del país y dejar volar la imaginación. Incluso dos de los personajes más representativos de esta época han alcanzado hoy en día la categoría de mitos o leyendas como son Al Capone y Eliot Ness. La transposición del mundo japonés a un medio occidental supone, entre otras

adiciones, la incorporación del elemento religioso como factor determinante en la personalidad de Michael O'Sullivan. Las referencias religiosas impregnan gran parte de la obra, como, por ejemplo, el que O'Sullivan sea conocido como "el ángel de la muerte" por su facilidad para liquidar a sus víctimas. Al igual que Itto, O'Sullivan posee una habilidad casi podríamos decir que ultraterrena para matar. Es un asesino hábil, astuto y extremadamente violento. Su apodo le hace justicia. Si desenfunda, lo más probable es que después no queden testigos de lo que pueda ocurrir. El factor miedo en este caso es fundamental para mostrar la fama del pistolero como se puede comprobar en la reacción del viejo Sr. Looney cuando es arrestado por la policía, ya que se muestra aliviado al descubrir que no es O'Sullivan quien ha ido en su busca para matarlo. La novela gráfica es muy violenta, con enfrentamientos entre O'Sullivan y los sicarios de la Mafia que acaban con gran cantidad de muertos y sangre por todas partes. Incluso siendo un cómic dibujado en blanco y negro, la sangre está siempre muy presente en la retina del lector. Por momentos, O'Sullivan parece realmente un ángel destructor, invencible, todopoderoso, al menos en el combate. Esta percepción provoca que el final, cuando es asesinado por una cara anónima, un matón, un pistolero cualquiera, la sensación que provoque este acontecimiento sea profundamente anticlimática. O'Sullivan, el irlandés católico, rodeado de mafiosos italianos "ateizados" por obra y gracia del poder omnímodo de Al Capone, recurre a las iglesias varias veces en la historia. Son la primera parada tras cualquier asesinato que comete. Va allí para confesarse, para pedir perdón. Es un hombre temeroso de Dios y *sólo* de Dios. O'Sullivan sabe que la redención para él ya es imposible como se puede ver en el encuentro que mantiene con Eliot Ness en un cementerio, donde le informa de cómo poder atrapar a Looney sin pedir a cambio nada como podría ser la posibilidad de reinsertarse en la sociedad como un ciudadano normal.

Sin duda, lo que adquiere mayor empaque dentro de la historia narrada en la novela gráfica es la relación entre O'Sullivan y Michael Jr. En este caso tenemos a un padre que se ve obligado por las circunstancias a huir en compañía de su hijo y que no puede (o no quiere) dejarlo en un sitio seguro. En esta historia sí que existe un fuerte proceso de aprendizaje entre el padre y el hijo. La intención reconocida del padre es dejar al chico en casa de unos familiares, pero la vigilancia que la Mafia ha colocado en la casa de estos, lo hará imposible. Entonces, el viaje de ambos por el Medio Oeste norteamericano, primero para sobrevivir, después para robarle el dinero a Capone, se convierte realmente en un viaje iniciático para el chico. No sólo por episodios más evidentes como el que muestra cómo aprende Michael Jr. a conducir, sino por la creciente necesidad que tienen de confiar el uno en el otro. Este viaje, como el título del cómic vaticina, no acabará bien para ambos. "Perdición" en este caso tiene un intencionado doble sentido. Es el pueblo donde vive la hermana de la esposa de O'Sullivan, un lugar donde padre e hijo pueden encontrar el descanso, la paz. Pero también hace referencia al viaje de ambos, un viaje con destino al infierno, metafórico para Michael Jr., pero muy real para su padre. O'Sullivan no trata de enseñarle a su hijo una manera alternativa de vivir, tan sólo intenta hacerle comprender que la vida que él mismo ha llevado, lo único que le ha traído han sido desgracias y la muerte de sus seres queridos. Si el objetivo de O'Sullivan es redimirse en la figura de su hijo, el final del cómic nos revela la magnitud de su fracaso. Michael Jr., que ejerce como narrador de la historia desde un futuro no muy lejano, resulta ser un asesino igual que su padre; incluso ha copiado la costumbre de ir a confesarse a una iglesia católica

después de cometer un asesinato. La redención que busca O'Sullivan no la consigue *a través* de su hijo sino *por causa* del mismo. El amor de O'Sullivan por su hijo es una respuesta al amor que éste le profesa en primer lugar. Michael Jr. ama, adora a su padre. Ahí reside su posible perdón, en el amor incondicional de su hijo.

6. La película: *Camino a la Perdición*

Creo que (el personaje de Sullivan) es moralmente ambivalente. Coexisten en él tanto el bien como el mal, y es algo que le ocurre a todo el mundo. (...) Este es un hombre que firmó su pacto con el Diablo hace 20 años y ha aprendido a vivir con ello. Ha intentado proteger a su familia de ello. Se vuelve más humano cuando su hijo accede a este mundo antes de poder estar preparado para ello (Teófilo 2002)

Es Sam Mendes el que habla aquí del personaje de Sullivan (que ha perdido la O' que acompañaba a su apellido en el cómic, similar al intercambio de 'L' por 'R' en el apellido de los Looney). Mendes, conocido por el enorme éxito de su primera película *American Beauty* (1999), fue el elegido para dirigir la película, pero la génesis de esta tuvo otros protagonistas. Cuenta Dan Zanuck (Jensen 2002) que la novela gráfica llevaba en la mesa de su despacho unos tres años sin que por ello le hubiera prestado excesiva atención. Cuando al fin cayó en sus manos, quedó enganchado inmediatamente a esa historia de gánsteres y venganza. Dan se lo envió a su padre, el veterano productor de Hollywood, Richard Zanuck. A Richard también le gustó y él se lo envió a Steven Spielberg. La idea que tenían los productores de la cinta era hacer una película en la que, a diferencia del cómic, la acción quedara en un segundo plano a favor de las relaciones entre los personajes. Para ello se le ofreció el proyecto a Sam Mendes, que había demostrado en su primera incursión en el mundo del celuloide que podía conjugar una forma de rodar clásica con la facilidad para desarrollar argumentos contemporáneos. La escritura del guion corrió a cargo de David Self, que apuntaba el hecho de que la novela gráfica se adentraba en el mundo del crimen organizado desde una perspectiva poco explorada, no la de las grandes familias mafiosas, sino desde la del "esbirro", en este caso, un ejecutor en el amplio sentido de la palabra. Los elegidos para interpretar los papeles principales fueron Tom Hanks como Michael Sullivan, Paul Newman como John Rooney, el desconocido Tyler Hoechlin como Michael Jr. y Jude Law como Harlen Maguire, un personaje creado específicamente para la película.

El film se estrenó el 12 de julio de 2002 en los EE.UU., fecha algo inusual para un drama de sus características habida cuenta de que en la época estival tendría que verse las caras en la taquilla con grandes *blockbusters*. Su recaudación total en todo el mundo superó los 180 millones de dólares (BoxOfficeMojo s/f). Las críticas hacia la película fueron en su mayor parte positivas, destacando las actuaciones de sus intérpretes y la fotografía de Conrad L. Hall. *Camino a la Perdición* obtuvo seis nominaciones a los Premios de la Academia del cine estadounidense —más conocidos como Premios Oscar— a Dirección Artística, Actor de Reparto, Banda Sonora Original, Sonido, Edición de Sonido y Dirección de Fotografía.

La aproximación cercana al *thriller* de acción del cómic deja paso a algo más parecido a un drama intimista en lo que se refiere a la película. El film incorpora nuevos elementos explícitos, pero también implícitos. Si hablamos de los cambios más

evidentes que se nos presentan en la adaptación cinematográfica nos tendremos que referir especialmente a la inclusión y eliminación de personajes. La principal adición al elenco de personajes principales es el asesino-fotógrafo interpretado por Jude Law. Esto responde sobre todo a que la película dura aproximadamente dos horas y el cómic se extiende más allá de las 300 páginas por lo que el personaje de Law funciona como una síntesis de todos los matones a sueldo de Capone que van tras el padre y el hijo en la novela gráfica. Ello permite dejar de lado la acción electrizante del cómic y apostar más por una historia más autocontenida en la que el diálogo gana peso frente a las escenas de acción. Nos referíamos en el epígrafe anterior al modo en que un personaje asesino como O'Sullivan acababa despertando nuestras simpatías como lectores, y para ello, exponíamos ciertos trucos como deshumanizar a sus enemigos para que aparezcan ante nuestros ojos como los verdaderos malvados. Aquí sucede lo mismo, pero de manera más acentuada si cabe.

A pesar de que Michael Sullivan mantiene, más o menos, su apodo —El Angel— pocas veces tenemos la oportunidad de verle en acción y, cuando conseguimos presenciar un acto de violencia llevado a cabo por su mano, nos encontramos con que lo vemos a través de los ojos de su hijo (tiroteo con los matones de Fin McGovern). Esto es filmado a cámara lenta y sin sonido (asesinato de John Rooney), se nos muestra en el reflejo de un espejo (asesinato de Connor Rooney) y el último de ellos tiene lugar fuera de plano (asesinato de Maguire). El proceso de “dulcificación” de Sullivan es bastante marcado. Al contrario que en el cómic, aquí no es un bebedor compulsivo de alcohol y, además, sus cualidades para matar quedan difuminadas mientras que su némesis, Maguire, ya desde su primera aparición, con el metraje avanzado, se muestra como un monstruo desalmado. No sólo asfixia a un hombre que, a pesar de sus heridas, seguía con vida, sino que se dedica a fotografiar los cuerpos todavía calientes de sus víctimas. Por si esto fuera poco, el aspecto de Maguire provoca inquietud en el espectador. Anda ligeramente encorvado, la palidez de su piel ayuda a darle un aspecto tétrico, al sonreír se asoman unos dientes negros y amenazantes; todo ello queda explicitado en la película gracias a la brillante actuación de Law, uno de los pocos actores que saben utilizar todo su cuerpo para construir un personaje (como se puede comprobar en el lenguaje corporal desarrollado por Maguire en su primer encuentro con Sullivan en el bar de carretera). Por parte de los personajes que han desaparecido en la adaptación de un medio a otro, llama la atención la ausencia de Eliot Ness, pero, sobre todo, la de Al Capone. La única referencia que ha quedado de Al Capone en la película es una conversación telefónica que mantiene con Frank Nitti.

Desde una perspectiva teológica, la película, que renuncia a los aspectos religiosos del cómic, es una visión “protestante” acerca de si un hombre puede ver perdonados sus pecados por muy terribles que sean, frente a la visión “católica” de la novela gráfica. En ésta, O'Sullivan consigue confesarse una última vez antes de morir por lo que se sobreentiende que, a pesar de todo, puede que vaya al cielo. En la película, al contrario, Michael Sullivan no espera el perdón, se siente condenado en vida. Ha hecho un uso espurio de su libertad y tendrá que pagar las consecuencias. Sus actos van encaminados no a conseguir el perdón para él sino para su hijo. En el cómic la idea es que el perdón es posible, por ridícula que pueda parecer esta idea, aunque hayamos sido malvados. En la película no hay perdón posible, sólo la esperanza de un futuro mejor para nuestros seres queridos siempre y cuando se mantengan alejados

de nosotros. Es interesante recordar que, a pesar del carácter desacralizado de la película, la escena en la que Sullivan le confiesa a Rooney que tiene pruebas de que Connor, su hijo, le ha estado robando dinero a sus espaldas tiene lugar dentro de una iglesia durante la celebración de la misa. En “la casa de Dios”, Sullivan le da una última oportunidad a su antiguo padre para que le entregue al asesino de su familia, cosa que Rooney no puede cumplir; se niega a ser un Judas para su propio hijo.

A pesar de que en la película la simbología religiosa se deja de lado, se mantiene la pregunta de si Sullivan puede alcanzar la redención de sus pecados a través de la figura de su hijo. En el cómic, el padre fracasa. En la película, como queda expuesto en la secuencia final, lo consigue. Cuando parece que Michael Jr. va a disparar contra Maguire, es Sullivan quien en su último estertor dispara por la espalda al villano y acaba con su vida. Si Sullivan puede ser perdonado, no es porque se arrepienta de sus acciones pasadas (algo que, por cierto, no hace), sino porque le evita a su hijo el destino de ser un asesino como él. El epílogo de la película, con Michael Jr. llegando a la granja del matrimonio que cuidó de su padre tras las heridas que le infligió Maguire, en algún lugar de los EE.UU., perdido, anónimo, representa la *tabula rasa* que el chico necesita para acabar de convertirse en un hombre nuevo y, a través de su voz en *off*, redimir a su padre.

Camino a la perdición se ha convertido por méritos propios en una de esas raras ocasiones en las que una misma historia consigue funcionar en dos medios completamente distintos. Cada una a su manera alcanza su objetivo de entretener al lector/espectador y, a la vez, plantearle una serie de dilemas morales acerca del uso que los hombres damos a nuestro libre albedrío y de hasta qué punto podemos hacernos responsables de los actos de aquellos que más queremos. La venganza como purificación o como redención.

7. Conclusiones

Si analizamos las tres obras estudiadas por orden cronológico (del manga japonés al cómic norteamericano y de aquí a la película) veremos una tendencia progresiva a humanizar a los personajes protagonistas. El padre, aun siendo siempre un asesino, es en cada encarnación menos sangriento y hace un menor uso de la violencia física. El hijo, por su parte, va convirtiéndose en un personaje más débil e indefenso, casi podríamos decir que acaba siendo extrínseco a la propia historia, sobre todo si lo comparamos con el Daigoro de *ELSYSC*, siempre dispuesto a entregarse en la tarea emprendida por su padre. Si nos retrotraemos al viaje del héroe, en él la ambigua figura del padre puede funcionar como una llave de paso para que el protagonista se adentre dentro del mundo desconocido en pos de la aventura. En el film, esto funciona justo al revés, puesto que Michael padre hace de dique de contención necesario para que esa transición no llegue a producirse.

El valor del arquetipo de este héroe que busca venganza y que, al alcanzarla, pone fin a su vida reside —aunque por supuesto no es una cualidad ni mucho menos única— en poder ser transplantado a diferentes culturas (japonesa, occidental), a diferentes medios (cómic, cine) y a diferentes espacios (Japón feudal, Chicago años 30) sin que sus motivaciones pierdan un ápice de fuerza para la audiencia. Si en la obra japonesa, la acción y la consecución extremadamente planificada y lenta de la venganza es lo más importante; en la novela gráfica el foco está puesto sobre el desarrollo de los personajes. Si en el cómic Michael O’Sullivan hace justicia a su apodo

y asesina de manera brutal a varios matones con toda clase de armas; en la película el mismo personaje sólo hace uso de la violencia si es absolutamente necesario y acaba comportándose como un auténtico padre. Cada medio tiene sus reglas y sus trucos, su manera de narrar y de exponer; cada cultura posee unos códigos y lugares comunes, una manera de presentar a sus héroes, de enfrentarlos al peligro y de hacerlos salir triunfantes; pero, más allá de todo esto, encuentra la idea, el concepto que se repite entre murmullos que pasan al papel, del papel a la pantalla y de allí al imaginario colectivo solamente para volver a empezar el proceso.

Si uno puede acercarse a las tres obras una detrás de otra se apreciará cómo los enemigos de la pareja padre-hijo deben ser mostrados al espectador/lector cada vez más inhumanos, teniendo cada vez mayor importancia el asesinato de la familia, que funciona tanto como detonante de la acción como justificación de la venganza final. Al fin y al cabo, de eso se trata; de un marido sin esposa, de un padre que ha perdido a su hijo pequeño, de un hombre traicionado y abandonado por los suyos, que marcha a lo desconocido y traza un plan para castigar a los culpables de su desgracia. Alcanza su objetivo, pero no encuentra consuelo en ello porque la justicia completa y resarce, pero la venganza solo deja más dolor y un inmenso vacío.

8. Bibliografía

- Alarcón, T. 2011. *Superhéroes: del cómic al cine*. Madrid: Calamar.
- Baile, E. 2020. “En el cómic nadie puede oír tus gritos”. *Quaderns de cine*, núm. 15: 25-43.
- BoxOfficeMojo. S/f. “Road to Perdition”, en *BoxOfficeMojo*, en <https://www.boxofficemojo.com/release/r11668056577/>
- Cardona, Patricia. 2006. “Del héroe mítico al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción”. *Revista Universidad EAFIT*, vol. 42, núm. 144: 51-68.
- Casas, Q. 2011. *Películas clave del cine de superhéroes*. Barcelona: Ma Non Troppo.
- Casetti, F. y DiChio, F. 1991. *Cómo analizar un Film*. Barcelona: Paidós.
- Cohn, Neil. 2010. “Japanese Visual Language: The structure of manga”. Pp. 187-203, en Toni Johnson-Woods (Ed.): *Manga: An anthology of global and cultural perspectives*. New York: Continuum.
- Esteves Pereira, Margarida. 2021. “Transnational Adpatations: The Nineteenth-Century Novel Revisited through a Transcultural Lens”. *Dialogues between Media*, vol. 5: 423-434.
- Foster, Caitlin. 2013. “Marvel vs DC: Mergers, Acquisitions and Corporate Rebranding in the New Millennium”. *Cinephile: The University of British Columbia’s Film Journal*, vol. 9, núm. 2: 12-19.
- Guiral, A. 2007. *Del tebeo al manga: Una historia de los cómics vol.3: El comic-book: Superhéroes y otros géneros*. Barcelona: Panini.
- Hack, Daniel. 2006. “Revenge stories of modern life”. *Papers and Responses from the Third Annual Conference of the North American Victorian Studies Association*, vol. 48, núm. 2: 277-286
- Horn, Carl. 2006. “Kazuo Koike: The Dark Horse Interview”, en *Dark Horse*, en: <https://tinyurl.com/h5s99cvf>
- Hutcheon, L. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Jensen, Jeff. 2002. “From the EW archives: Tom Hanks talks Road to Perdition”, en *Entertainment Weekly*, en <https://ew.com/article/2002/07/19/killer-instinct-6/>.

- Jung, C. G. 1998. *Arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- Kingston, J. 1999. "Killers, Cover-ups, and Max Allan Collins", en *January Magazine*, en: <https://www.januarymagazine.com/profiles/collins.html>.
- López, P. 2008. *Del cómic a la pantalla: Héroes de cine*. Madrid: Arkadin.
- Lucey, P. 1996. *Story Sense: Writing story and script for feature films and television*. New York: McGraw-Hill.
- McKee, R. 1997. *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*. Nueva York: Harper Collins.
- Oguma, Eji. 2012. "What Today's Society Can Share through Manga and Animation". *Agency for Cultural Affairs*, núm. 1:77-84.
- O'Rourke, Shawn. 2009. "Lone Wolf and Cub Part 1: History and Influences", en *Pop Matters*, en <https://tinyurl.com/3zwf68xj>.
- Sánchez-Noriega, José Luis. 2001. "Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente". *Comunicar*, núm. 17: 65-69. doi: <https://doi.org/10.3916/C17-2001-09>
- Singh, Arune. 2002. "Collins' Road to the Future", en *Comic Book Resources*, en <https://tinyurl.com/3mmz68v8>.
- Stam, Robert. 2005. "Introduction: Theory and Practice of Adaptation." Pp. 1-52, en Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.): *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell.
- Sulbarán, Eugenio. 2000. "El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa filmica". *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, núm. 31: 44-71, en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2474953>
- Teofilo, Antony. 2002. "On the road to perdition: The Legend and The Prodigy", en *Movie Poop Shoot*, en <https://tinyurl.com/2n8yamaw>.
- Vogler, C. 2002. *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Barcelona: Robinbook.

Some Like it Hot in Communist Romania and Francoist Spain

Cristina Zimbroianu*

Resumen

Las películas norteamericanas fueron una gran inspiración, especialmente para los espectadores que tuvieron que vivir bajo regímenes totalitarios. Representaban los valores capitalistas que eran la puerta de entrada al mundo occidental. En la Rumanía comunista, estas películas se estrenaron principalmente a mediados de los años sesenta y setenta, y en España desde los años sesenta hasta el final del régimen franquista en 1975. Sin embargo, no todas las películas de Hollywood fueron bien recibidas en estos países, ya que tenían que cumplir las normas de la dictadura comunista en Rumanía y las normas católico-nacionales del régimen franquista. Este artículo analiza la recepción de la película de Billy Wilder *Some Like It Hot* en la Rumanía comunista y en la España franquista desde una perspectiva sociocultural de los estudios de Traducción, más que desde una perspectiva puramente lingüística, que pone de relieve las considerables discrepancias entre los textos fuente y destino.

Palabras clave: comunismo, franquismo, cine de Hollywood, censura

Abstract

North American films were a great inspiration, especially for viewers who had to live under totalitarian regimes. They represented the capitalist values that were the gateway to the Western world. In communist Romania, these films were released mainly in the mid-1960s and 1970s, and in Spain from the 1960s until the end of the Francoist regime in 1975. However, not all Hollywood films were well received in these countries, as they had to comply with the norms of the communist dictatorship in Romania and the national Catholic rules of the Francoist regime. This article discusses the reception of Billy Wilder's film *Some Like It Hot* in Communist Romania and in Francoist Spain from a socio-cultural perspective of translation studies rather than a purely linguistic perspective that highlights the considerable discrepancies between the source and target texts.

Keywords: communism, Francoism, Hollywood film, censorship

Introduction

The American film *Some Like It Hot* (1959), directed by Billy Wilder and starring Marilyn Monroe, Tony Curtis and Jack Lemmon, is one of the most famous classic Hollywood films of all time. Set in 1929, Joe (Tony Curtis), a jazz saxophonist, and his friend Jerry (Jack Lemmon), a jazz double bass player, accidentally witness Spats and his henchmen gun down "Toothpick" and his gang in revenge. The film was inspired by the real-life Valentine's Day Massacre (the murder of seven members of Chicago's

* Universidad Autónoma de Madrid: cristina.zimbroianu@uam.es

North Side Gang, which occurred on Valentine's Day 1929 and was apparently ordered by Al Capone (Bergreen 1994: 307-314)). Joe and Jerry are frightened and desperate to get out of town. So, they disguise themselves as women named Josephine and Daphne to join Sweet Sue and her Society Syncopators, an all-female band heading to Florida. Joe and Jerry befriend Sugar Kane (Marilyn Monroe), the band's singer and ukulele player, who is looking for a millionaire to marry. This film is considered a masterpiece primarily because Wilder managed to circumvent the censorship norms imposed by the Hays Code, also known as the Motion Picture Production Code.

The Hays Code was a set of guidelines sanctioned in the film industry to keep films above a certain moral threshold. The code included a list of subjects to be avoided, such as blasphemy, nudity, illegal drugs, sexual perversion, white slavery, race relations, the subject of sexual hygiene, birth scenes, the sexual organs of children, mockery of the clergy, and deliberate insult to a nation, race or creed (GradeSaver "Some Like it Hot. The Hays Code"). The film *Some Like It Hot*, which features cross-dressing and homosexual couples, was released in 1959 without Production Code Administration approval. The plot was a veritable catalogue of once forbidden themes, but it was an overwhelming success, and many believed that weakened the authority of the code (Mondello 2008). A year after releasing *Some Like It Hot*, the head of the Motion Picture Association suggested that some kind of classification system might work better than a censorship system that no one paid attention to. In 1968, his organisation finally moved to warn audiences rather than restrict filmmakers, using the film rating system we know today (Mondello 2008).

Although *Some Like It Hot* managed to circumvent the censorship imposed by the American Hays Code, the film was initially unable to overcome the censorship systems in communist Romania and Francoist Spain. In communist Romania, it was submitted to censorship in 1960 and the censors rejected it because it was "vulgar", "absurd" and "full of sensuality" (Censorship File 11/1960). In Spain, the film was first reviewed by the censors in 1959 and found to be immoral (Censorship File 12706). It was finally approved in 1973. In Romania, scholars showed no interest in studying the censors' reaction to *Some Like It Hot*, as they were more fascinated by Marilyn Monroe's life, since several monographs and articles were published on her life and career. Some of the most representative works are *Marilyn. Ultimul interviu (Marilyn. The Last interview)*¹ by Eugen Cazan (2005), *OZN Anchetatorii au viața scurtă (UFO Investigators have a short life)* by Emil Străinu (2011) and *Marilyn Monroe pe o curbă închisă (Marilyn Monroe on a tight curve)* by Ungureanu Dănuț (2012). On the other hand, several works on the censorship of *Some Like It Hot* have been published in Spain, such as "“Funny Fictions”: Francoist Translation Censorship of Two Billy Wilder Films" by Jeroen Vandaele (2002), and "Con faldas y a lo Wilder. Impacto y superación del Código Hays en *Some Like It Hot* (1959), de Billy Wilder" ("With Skirts in Wilder's Style. Effects of and Overcoming the Hays Code in *Some Like It Hot* (1959), by Billy Wilder") by Álvaro Martín Sanz (2019). The hypothesis of this research, then, is that although the film was initially banned in both the Communist and Francoist regimes, the reasons that led to this censorship are completely different, as each regime operated under a different ideology and therefore perceived the film

1 All translations from Romanian/Spanish into English are the author's own unless otherwise stated.

differently. The aim of this study is to compare the reaction of the communist and the Francoist censors to *Some Like It Hot*, and to this end, the so-called sociological theory applied to translation will be employed.

Theorists such as Hermans (1985) and Lefevere (1992) examined translation from a slightly different angle, namely from a socio-cultural perspective rather than a purely linguistic one that highlights all the significant inconsistencies between the source and target texts (cited in Díaz Cintas 2012: 282). This is understood as sociology applied to translation, for all translation is inevitably bound up in social contexts. The act of translation is undeniably performed by individuals in a social system, and the phenomenon of translation is inevitably linked to social and political institutions that significantly determine the selection, production and dissemination of translations (Zheng 2017: 28). The distribution of translations, in this case of the Hollywood film *Some Like It Hot*, was made dependent on the decision of the censors in communist Romania and Francoist Spain as to whether the film conformed to the given socio-political agenda.

***Some Like It Hot* in Communist Romania and Francoist Spain**

In order to interpret the censor's response to *Some Like It Hot*, the procedure of film censorship in communist Romania and Francoist Spain is first presented. Therefore, after the Second World War, Romania had been ruled by the communist regime since 1947, after King Michael, the last German descendant of the Hohenzollern-Sigmaringer dynasty, had forcibly stripped the country of its power. After the official election victory, the improvised Communist Workers' Party led by Gheorghe Gheorghiu-Dej took power and in 1967 Nicolae Ceaușescu became its undisputed leader until 1989 (Iliescu 2009: 17). Once communism was installed, all cultural representations, books, newspapers and films were subjected to censorship. Regarding filmmakers, they were severely restricted in terms of their subjects. Iliescu (2009: 20) explains that the state financed productions, expanded the number of cinemas, but at the same time dictated and censored content. Even comedic content was sometimes attacked by critics, who often argued that the film "does not disclose the positive attributes of the regime that removed the bourgeoisie from power" (Liehm & Liehm 1977). Reality was thus presented either as a flourishing political ideal, as a glorious past, as carefree and light-hearted, or simply as fantasy (Iliescu 2009: 20). The censorship authority Direcția Generală a Presei și a Tipăriturilor (the General Directorate of Press and Printing, GDPP) was responsible for censoring all national or imported films to be shown in cinemas.

In the case of imported films, the censorship process involved several stages. First, the film was examined by the Direcția Rețelei Cinematografice și Difuzării Filmelor (Directorate of the Cinematographic Network and Film Distribution), an institution responsible for acquiring imported films and corresponding with the production and distribution companies (Malița 2016: 310). At this stage, the film was simultaneously but not definitively translated into Romanian. Secondly, the film was screened by a panel of accountants who decided whether it would be a commercial success or not. Once the film has gone through this process, it will be sent for translation to the Mogoșoaia lab, where it will undergo final censorship. The film is shown again to the representatives of the GDPP to identify suspicious scenes, which are then deleted without the production company knowing about it and without checking whether the

film makes sense without these deleted scenes (Malița 2016: 311).

In Francoist Spain, in contrast to communist Romania, film censorship was exercised with the participation of church representatives who ensured strict adherence to moral rules. Ecclesiastical influence began during the Civil War in 1937, when Franco imposed film censorship as a wartime measure through the Junta Superior de Censura Cinematográfica (Supreme Film Censorship Board), composed of representatives of the Catholic Church, the fascist Falange party and the army (Díaz-Cintas 2019: 4). Gutiérrez Lanza (1999: 70) explains that a final step towards the creation of a single qualified body with a national character was taken on 17 February 1950, when the Episcopal Commission for Orthodoxy and Morality (Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad), in agreement with the Central Directorate for Catholic Action (Dirección Central de Acción Católica), approved the Instrucciones y Normas para la Censura Moral de Espectáculos (Instructions and Rules for the Moral Censorship of Performances). Thus, these instructions released in 1950, became the first censorship code in Spain applied to films (Gutiérrez Lanza 1999: 71).

This censorship code contains an extensive table of rules that were applied to the films under review. The films were graded one, two, three and four as specified in the Instrucciones y Normas para la Censura Moral de Espectáculos cited by Gutiérrez Lanza (1999: 88):

According to the new table, the rules of a general nature which such evaluations must satisfy are as follows:

1) According to its thesis, conclusion or consequence.

Qualification 1st and 2nd – Always moral, unreserved or indifferent.

Qualification 3rd – The thesis is not immoral.

Qualification 3R and 4th – Thesis against dogma, morality or both.

According to these instructions, censors banned aspects such as:

Murder and generally vices or vicious characters, romantic, passionate or sensual acts, free love, adultery, provocative dress, frivolous ideas about marriage, seduction, rude or impertinent dialogue, lewd or duplicitous language, obscene and provocative gestures. (Gutiérrez Lanza 1999: 89)

The code was faithfully employed during at least ten years, after which it became obvious that Western society evolved faster than the Catholic moral standards. Also, the economic development and the remoteness of the Second World War participated in reducing the Catholic influence on the public (Gutiérrez Lanza 1999: 73). Cinema became an issue of great excitement for the public who was enchanted by “the expansion of colours, the creation of large formats and the achievement of an extraordinary sound” (Martínez Bretón 1988: 110-111). However, what would best characterize cinema would be “the liberalisation of feelings, human relations, sex, etc., and the renewal of language” (Martínez Bretón 1988: 110-111). At this point, one could observe a shift in the analysis of films from a moral and religious perspective that prevailed until the 1960s to a more aesthetic and narrative perspective (Gutiérrez Lanza 1999: 73).

As for imported foreign films, the prevailing opinion was that these, especially American ones, were essential to keep the entertainment business going. But at the same time, they were considered immoral because Spaniards were Catholic and most Americans were Protestant. This led to a series of misinterpretations and a lack of morality that the Spanish censorship authorities could not tolerate. An example of this misinterpretation is the meaning of the word “marriage”, which is understood differently by Catholics and Protestants. For Catholics, marriage did not include the word “divorce”, while in American films marriage also implied “divorce”, which was not approved by the Catholic Church:

Almost all these films end in marriage, so as not to take the romance (and the venom) out of these so-called sentimental scenes, which are vulgarly passionate. They end in marriage, and so they hide and conceal the divorce, which – almost always – happens years later. [...] Young Spanish women have devoured hundreds of films in which scantily clad and kissing American girls go out alone at night with their boyfriends and end up as brides on the arm of a tall and rich man at the altar. The beauty of the day is never mocked or ridiculed. They all succeed in life and love – in the hour and a half that the film lasts – but the end that these so-called marriages usually have is not shown. That is why this film ‘school’ has done so much damage to our mores over hundreds of films. (Quoted in Gutiérrez Lanza 1999: 68)

With this in mind, it will be interesting to discuss the Spanish censorship board’s response to *Some Like It Hot*. But let us first analyse the reaction of the Romanian communist censors to Wilder’s film.

Some Like It Hot was reviewed by the Romanian censors in 1960. The film reached the second stage of the censorship process, when it was screened by a GDPP representative who did not find it suitable for Romanian audiences, as mentioned in their report:

A slapstick comedy pushed to the absurd. To escape some gangsters who want to kill them because they witnessed a murder, two young instrumentalists disguise themselves as women and join a female jazz orchestra. The film depicts the adventures of the two young men who are mistaken for women. They have courtiers, one falls in love with a female colleague and finally they escape on the yacht of a ridiculous, wealthy American who “is in love” with one of them. A satire on gangster films and vulgar musicals. It is steeped in sensuality, buffoonery, and absurdity, which is why the committee rejects the film. The delegate of the General Directorate of Press and Printing agrees with this decision. (Censorship File 11/1960)

The report thus offers a brief summary of the film and gives the reasons why the Committee does not accept it. They note a satirical tone, referring to films about gangsters and musicals, but they do not approve the film, even though they interpret it as a comedy. Their main concern is the issue of “sensuality”, “buffoonery” and “absurdity”. An important aspect is that they do not place any particular emphasis on the sex change, which is apparently interpreted as a means of escape from the gangsters. “Sensuality”, “buffoonery” and “absurdity” are a problem for the censors because they do not fit into the communist ideology and do not contribute to the creation of the “new man”. This ideological communist concept was originally developed by Lenin. He held that the creation of a society devoted entirely to the

working man would naturally involve the “forging of a labour discipline, the forging of new forms of social bonds between men, the forging of new forms and methods of training men in labour” (Lenin 1956: 511). This concept was adopted by the leaders of the Romanian Communist Party, Gheorghe Gheorghiu-Dej (1955-1965) and Nicolae Ceaușescu (1965-1989). Gheorghiu-Dej mentioned in his political report at the Third Congress of the Communist Party in June 1960 that:

As a result of the socio-economic changes in our country, a new socialist morality has emerged, a new attitude towards work, property and social duties, new relations of comradesly mutual aid between those who work, and they are developing more and more. (quoted in Pleșa 2020: 366)

Thus, *Some Like It Hot* reached the censors in 1960 when Gheorghe Gheorghiu-Dej ruled Romania and whose goal was to affirm and legitimise communism (Iftene 2020: 814) by all means, including culture. Thus, during this period, most of the films released were communist propaganda films, such as *În sat la noi* (1951)/(*In Our Village*), *Erupția* (1957)/(*The Eruption*), *Valurile Dunării* (1960)/(*The Waves of the Danube*) (Iftene 2020: 808-809). Considering this context, there is no surprise that censors rejected *Some Like It Hot*, despite Wilder’s ingenious techniques to reduce the charge of sensuality. The Hays Code censured too any sexual insinuation and hint of sensuality, however, Wilder managed to disguise it through comedy or drama, and this granted him the approval of the American censors:

I always played an honest game with the censors. Sex is in my pictures, but it is dramatic, or it is funny. Well, for instance, the scene between Marilyn Monroe and Tony Curtis on the boat. That is just one laugh after another. That, the censors forgave me, because it was funny. I saw a picture in the very beginning, and – here is how they went around censorship- the guy is saying, “You son of a bitch.” It’s not allowed, but it was allowed as “If you had a mother, she’d bark.” When you kind of put a little something funny in it, you know. They just let it go. I am very, very careful with... *that thing*, the censorship board. I was fair with them, and they were fair with me... (Crowe, 1999: 156)

In the scene between Marilyn Monroe and Tony Curtis on the boat, Wilder employs several comic mechanisms. On the one hand, Curtis mentions that he is impotent and would marry any woman who would free him from this condition. So, the humour here works by reversing the situation in which it is Monroe’s character, the erotic myth, who must seduce the man, and not the other way around, as expected. And while Monroe kisses Curtis to cure his illness, there are flashbacks to the scene where Lemmon, transformed into Daphne, dances with his fiancée Osgood. Wilder thus uses the combination of the scenes of the two couples through a montage that comes and goes to achieve a comic effect that reduces the sensuality present in the scene on the boat (Martín Sanz 2019: 52).

The game of seduction that Monroe played, and that Wilder dressed up with humour is not, however, the kind of game that Romanian women were expected to observe and model themselves on. They were expected to build the socialist state, and to do that they had to be good mothers, housewives and, above all, good workers, because the goal of communism was equality between men and women. Therefore, women performed all kinds of skilled or unskilled jobs, some of which were previously unknown to women: miners, wagon drivers, turners, locksmiths, welders, furnace workers, guards, sailors, worked in heavy industry or in construction, in the gardens,

on the canal or in transport (Șerban). But women were also able to find access to politics, and proof of this is comrade Ana Pauker. After an intense period of activity within the party, she was appointed Foreign Minister of Romania in 1947. She was the first female foreign minister in the history of the country and the world (Șerban, Historia). Comrade Pauker's celebrity is not unique, however. *Woman* magazine takes stock of women in political and public office up to April 1950:

Ministers, ministerial councillors, directors of ministries, 31 deputies to the Grand National Assembly, 64 directors of companies, 27 university professors, one dean and academician. Hundreds of women belong to Provisional Committees in cities and towns, thousands of women were recently elected as People's Advisors. Hundreds more housewives, poor and middle peasant women are proposed for the new leadership of the cooperatives. (quoted in Șerban)

Everywhere women contributed in the administration of public affairs with honest, devoted communist conscience. In this way, women emancipated themselves as they participated to a great extent in the labour market and were liberated from patriarchal rule through gender equality.

However, the equality policy served primarily to legitimise the regime was not a real, genuine emancipation of women. Although the communist regime's gender equality policy was formally in line with Western developments, it was mainly used as an ideological and economic weapon (Ghebrea 2015: 29). The policy was not aimed at women's quality of life, but at using them as a means to assert the superiority of the regime. Ghebrea explains that equality was not only ideologically important, but also pragmatic, as women were useful as labour in the extensive industrialisation processes of the communist regime (2015: 29). This equality forced women to bear a double burden, working alongside men in the labour market while maintaining their role as the main or usually exclusive provider in the household (Marinescu 2018: 29). Against this backdrop, *Some Like It Hot* would not be a good example for Romanian women, especially because they were expected to work hard to realise the communist ideal and not dream of meeting a millionaire who would rescue them from misery, as the Monroe character dreamed.

Iftene (2020: 811) provides an example of this through the film *Un film cu o fată fermecătoare* (*A Film with a Charming Girl*) directed by Lucian Bratu (1966). The film presents as its main character a modern young woman who tries to land a film role with her charm, but whose moral ambivalence can hardly serve as a role model for the working population, for whom heroes with a clearer life are created. For example, the girl who leaves the ideal world of the capital for the smell of gas from oil production *Erupția* (*The Eruption*) by Liviu Ciulei (1957), or the young man who copes with his existential crisis at the construction site in *Diminețile unui băiat cuminte* (*The Morning of a Good Boy*) by Andrei Blaier (1967). The fact is that *A Film with a Charming Girl* disappears from the cinemas four days after its premiere and the authors are forced to rewrite the ending with a more moralistic note: the main character does not get the part because you cannot achieve anything without work (Iftene 2020: 811).

Sensuality was thus one of the reasons why the communist censors rejected the film, and the other two reasons given in the report are "buffoonery" and "absurdity". However, it is not clear what these two terms mean to the censors. Possibly they refer to Jack Lemmon and Tony Curtis, as their transformation into women is comical, or in the words of the censors: "absurd" and "buffoonery" (Censorship File 11/1960).

It seems that cross-dressing does not meet the humour standards of the Romanian censors, although it is used in *Some Like It Hot* to save lives and for comical effect. Cross-dressing was also rejected in the United States by the National Legion of Decency, which denounced that the film promoted homosexuality, lesbianism and transvestism (quoted in Martín Sanz 2019: 45).

In any case, at least in the early days of the regime, in the 50s and 60s, the communist Romanian censors would not have accepted any kind of homosexuality and transvestism, as they were considered subversive. Therefore, anti-homosexual crackdowns and trials were carried out in the 50s and 60s as part of the political campaigns of the time: against capitalism, the decadent Western culture and the intellectuals (Buhuceanu 2011: 17). The Communist Party could see nothing in the non-reproductive forms of homosexuality other than a contradiction to the ideals of the heroic mothers and fathers who worked to realise the socialist family. Homosexuality was perceived as a tacit construction of an alternative to the accepted family type and punished as such (Buhuceanu 2011: 17). This punishment was established by the Penal code of 1936 reviewed in 1968, which mentioned that sexual relations with people of the same sex are punished with prison from one to five years (Human Rights Watch 1988: 3).

The communist authorities were convinced that the intellectuals were the ones affected by the disease of homosexuality. For these could only be educated people who had contact with books, films and people from the Western world, an obviously corrupt and morally depraved world, as Buhuceanu (2011: 19) explains. It was not accepted that there were homosexuals, among the peasants, the workers, that is, among the strata that formed the healthy and flourishing basis of socialist society. The danger of moral decay came from the intellectuals, that is, from the well-read, the perverse (Buhuceanu 2011: 19). Under these circumstances, the cross-dressing of Jack Lemmon and Tony Curtis, even for comic reasons, was not accepted by the communist censors.

Their idea of comedy was linked to educating people in socialist, communist values. To ensure this education, they adapted foreign comedies to communist beliefs. The result was “many rudimentary and crude imitations of established films from abroad, often embedded with ideological messages” (Iftene 2020: 816). Comedies of all kinds, including musicals, had a moralistic and propagandistic tone. For example, actors sing and dance in textile factories (*Nu vreau să mă însor (I Don't Want to Get Married)*), 1961, Manole Marcus) and discover the beauty of working on a construction site (*Vacanță la mare (Holidays by the Sea)*, 1963, Andrei Calarasu) (Iftene 2020: 817). The ideal main character was created along the lines of the bald, resourceful, seductive peasant who has innate intelligence and whose naivety thwarts the most ambitious plans of those around him. Such a character can be seen in films such as *Nea Mărin miliardarul (Nea Mărin the Billionaire)*, 1979 by Sergiu Nicolaescu (Iftene 2020: 817). Therefore, “sensuality”, “buffoonery” and “absurd”, which the communist censors mention in their report, are terms that characterise what is contrary to communist values, which are basically the struggle to build a socialist society in which capitalism plays no role. Moreover, *Some Like It Hot* seems to have been quite polemical, because in Francoist Spain the film was received in a similar way as in communist Romania, even if the reasons for this reception are somewhat different.

The distributor C.B. Films submitted *Some Like It Hot* for consideration in 1959,

and in 1960 the Spanish censors gave their verdict on the film, whose title was initially translated as *Una Eva y dos Adanes*, which later became *Con faldas y a lo loco*. Thus, in February 1960, the film was rejected throughout the national territory (Censorship File 12706/59). One of the censorship reports of 15 February 1960 mentioned the following:

From a moral point of view, the film is inadmissible. I suspect that the film cannot even be saved by cutting and suppressing scenes, unless it were to be completely mutilated. The main and supporting scenes are all reproachable. (Censorship File 12706/59)

In order to obtain approval, the distributor removed all exhibitionist scenes and love scenes in 1961, a total of 16 cuts. The censors pointed out that despite these cuts, the scenes between Monroe and Lemmon on the train and between Monroe and Curtis on the yacht, as well as Lemmon's dance as Daphne with his fiancée, were inadmissible. They agreed that sexual ambiguity promotes corruption:

From a social point of view, sexual ambiguity stimulates corruption. The natural borderline between the sexes should be preserved in public life, limiting this disease to a mystery of private life. This is the only objection that can be made against this extremely funny film, but it is an overriding one, because the two heroes keep on dressing as women and 'enveloping' themselves in femininity, during ten reels (out of the thirteen), with such perfection that they succeed in all parts of the game, like bathing with other girls (who fail to notice the major change) and all those other things that living together in hotels, trains and even in bed brings with it. All of this implies a strong encouragement to the social 'audacity' or impudence of homosexuals. They even get engaged!

But there is something worse even: while the film is so lavish in its display of 'poofs', it is reduced, very much reduced, in terms of scenes that depict the sexuality of the normal people. Pornographic scenes in which Marilyn is the protagonist. We think it should be forbidden. (Censorship File 12706/59 translation by Vandaele, J. (2002))

The film was approved after a twelve-year delay in 1973, two years before Franco's death in 1975. It is clear from these reports that the Francoist censors could not tolerate the cross-dressing of Jack Lemmon and Tony Curtis and some of the scenes with Marilyn Monroe, which were considered pornographic and not sensual as the Communist censors claimed. Jeroen Vandaele (2002) analysed two of Wilder's films *The Apartment* and *Some Like It Hot* from the point of view of Bakhtinian humour (radically subversive) or Freudian humour (rhetorically subversive or even harmless). He asks whether this depends on the text, the recipient or both. It is obvious that humour, in this case depends more on what the recipient, the Francoist censors, consider humour. As Vandaele mentions, from the perspective of film reception, "humorous fiction is not 'just' fictional, operating at a safe distance from reality, but should be taken as being deeply implicated in real life" (2002: 270). This means that homosexuality is part of reality, and the censors could not tolerate to expose such reality to the public.

Both homosexuality and the "pornographic" scenes Monroe depicts are challenged by the morality imposed by the Catholic Church. Unlike in communist Romania, where morality stood for all actions undertaken to build the communist state, in Francoist Spain morality stood for all actions the Catholic Church considered moral,

i.e., decency, obedience, chastity, marriage, etc. Moreover, the above-mentioned instructions and rules for the moral censorship of performances clearly stated that “passionate or sensual acts of love”, “provocative dresses”, “seduction”, “suggestive or picaresque turns of phrase with double meanings”, “main characters with scenes of sexual perversion” were censored (Gutiérrez Lanza 1999: 89). These elements can be easily identified in *Some Like It Hot*, as passion, seduction and provocative clothing are mainly portrayed by Monroe. Picaresque expressions such as “No Sugar” when Curtis implies that Sugar/Monroe cannot be eaten by Lemmon, and sexual perversion may include cross-dressing and subtle hints of homosexuality between Lemmon/Daphne and Brown/Osgood.

These elements were banned because they ran counter to the Catholic code, which was one of the pillars of the Francoist regime, a strict morality that reduced people’s freedom to a minimum. In contrast to the communist regime, whose main aim was apparently to promote gender equality and to introduce women into the labour market, the Francoist regime reduced women only to the household and thus to their independence. In the national Catholic mindset, women were subservient to men, unable to shape their own lives without always being patronised first by their fathers and then by their husbands. Their real task was to be mothers and obedient wives (Álvarez 2014). In the book *La virilidad y sus fundamentos sexuales (Virility and its Sexual Foundations)* by the physician and Jesuit Federico Arvesu, it is stated that “the woman’s body is destined to serve the womb, while the man’s body is destined to serve the brain” (quoted in Álvarez 2014).

Women were therefore trained to be mothers and housewives. One of the training centres was a branch of the Falangist Party, the Female Section, headed by Pilar Primo de Rivera, the sister of José Antonio Primo de Rivera, the founder of the Falangist Party. At this centre, women learned the subjects of housework, home economics, childcare and cooking, and were supplemented by courses in gymnastics and music to build the national spirit (Agulló Díaz 1999). They were denied other interests and activities not related to procreation and the household. Women did not have to work in factories or engage in scientific activity:

The state should dismiss the married woman from the workshop and factory [...]. How many women doctors, how many women lawyers, how many women graduates in the chemical sciences practise their profession profitably? That is not the woman’s job. Woman was created to be the mother of a family, and she still has much to learn in order to properly fulfil such a high task. (Álvarez 2014)

Against this background, *Some Like It Hot* would not be a good example for women. The actresses were singers and dancers, wore sexy clothes and Marilyn Monroe’s character ‘Sugar’ enjoyed herself with Lemmon and Curtis. Spanish women were expected “to play the role of spiritual and political reclamation of the domestic sphere, as transmitters of religious and moral values in the family” (Moreno Seco 2018: 167). In contrast to the national Catholic discourse on the different roles of men and women was the workers’ discourse, the precursor to communism, which called for equality between women and men. They believed that women’s problems would disappear with the end of capitalism and the establishment of a future socialist society, so the conquest of women’s rights was often postponed until the social revolution (Moreno Seco 2018: 166). However, this discourse would never have succeeded, as the Francoist regime was against any communist idea.

If women procreated and ran the household, men could not be gay. The Francoist regime defended the idea of virile masculinity in absolute opposition to femininity and promoted it as the basis of its identity. Virility was seen as a category of essential national identity, allegorically linked to elements such as bravery, courage, strength and dominance. A concept often repeated in Franco's speeches, which became one of the maxims of Francoist ideology (Mora Gaspar 2019: 177). While the Romanian Penal Code of 1936, revised in 1968, punished homosexuals with imprisonment, the Spanish *Ley de Vagos y Maleantes* (Law on Vagabonds and Malefactors), enacted in 1933 and revised in 1954, sent them to labour institutions or agricultural colonies (Zimbroianu 2022: 58). Unlike the communists, who believed that only intellectuals became homosexuals because they came into contact with the cultural input of capitalism, the Francoists divided homosexuals into two groups: The first represented people who became homosexual for vicious and economic reasons, and the second group represented "the sick", those who were homosexual from birth. In each case, they were to be punished if their behaviour went beyond public life (Mora Gaspar 2019: 177).

These rigid rules of national Catholic ideology in Spain prevented the release of *Some Like It Hot* until 5 June 1973, when the film was cleared for people over 18 (Censorship File 69509/73). This shift in opinion was probably facilitated by the fact that the 1970s were labelled "Developmentalist Francoism", "a period marked by the arrival of neo-capitalism in Spain, the emergence of an incipient consumer society and growing social mobilisation" (cited in Mora Gaspar 2019: 176). As a result, 70 out of 146 foreign films that had not been approved before 1970 were reviewed and approved. (Gutiérrez Lanza 1999: 87)

Conclusion

In summary, the Communist and Francoist censors seem to have reacted similarly to *Some Like It Hot*, as both banned the film from the beginning. The Communist censors rejected the film for its scenes of sensuality and buffoonery, while the Francoist censors rejected it for its pornography and promotion of homosexuality. At first glance, the reasons of both regimes are the same, but the communists struggled to create "the new man" in a socialist, equal society where men and women worked together to build the communist state. This included gender equality and allowing women to work outside the home, whereas the Francoist regime tried to impose the strong, virile man who represented the country and put women under the domination of the virile man. Therefore, equality between men and women was misplaced. Unlike communist Romanian women, whose main goal was to work in the factories and in all sectors of society that contributed to the construction of the socialist state, especially in the 1950s and mid-60s, Spanish women, at least in the first two to three decades of Francoism, participated in the construction of national Catholicism by having children and being good wives. In neither regime did films like *Some Like It Hot*, which were also subject to the Hays Code in the United States, have a place. For further research, it would be interesting to consult the Romanian Directorate of Film Network and Distribution's list of films to find out if *Some Like It Hot* was ever allowed in Romania after its revision by the censors in 1960.

Cited Bibliography

Archival sources

- Archivo General de la Administración. *Una Eva y dos Adanes (Some Like it Hot)*. Expediente 19706/59. Signatura 36/0731.
- Archivo General de la Administración. *Con faldas y a lo loco (Some Like it Hot)*. Expediente 69508/73. Signatura 36/04466.
- Arhivele Naționale ale României. Comitetul Pentru Presă Și Tipărituri. *Unora le place jazzul (Some Like It Hot)*. Dosar 11/1960.

Other Sources

- Álvarez, Itsasu. 2014. "La mujer en tiempos de Franco". *El Correo*, 15 abril, in: https://www.elcorreo.com/vizcaya/20140415/mas-actualidad/sociedad/mujer-tiempos-franco-201404141331_amp.html
- Beergreen, L. 1994. *Capone. The Man and The Era*. New York: Simon & Schuster Paperbacks.
- Buhuceanu, F. 2011. *Homoistorii. Ieșirea din invizibilitate*. București: Maiko.
- Cazan, E. 2005. *Marilyn. Ultimul interviu*. București: Muzeul Literaturii Române.
- Crowe, C. 1999. *Conversations with Wilder*. New York: Random House.
- Díaz-Cintas, Jorge. 2012. "Clearing the smoke to see the screen: Ideological manipulation in audiovisual translation". *Meta*, núm. 57, 279-293.
- Díaz-Cintas, Jorge. 2019. "Film censorship in Franco's Spain: the transforming power of dubbing". *Perspectives*, núm. 27: 182-200.
- Gehbrea, Georgeta. 2015. "Contextul de acțiune a egalității de gen înainte de 1989". *Statutul femeii în România comunistă. Politici publice și viață privată. Iași: Institutul european*, 27-50.
- GradeSaver "Some Like it Hot. The Hays Code", in: <https://www.gradesaver.com/some-like-it-hot/study-guide/the-hays-code>
- Gutiérrez Lanza, M^a del Camino. 1999. *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: doblaje y subtitulado inglés-español (1951-1975)*. Tesis Doctoral. Universidad de León.
- Hermans, T. 1985. *The Manipulation of Literature*. New York: St. Martin's Press.
- Human Rights Watch. 1988. "Scandaluri publice. Orientarea sexuală și legea penală în România", in: <https://muzeulqueer.com/resurse/documente-oficiale/scandaluri-publice-orientarea-sexuala-si-legea-penala-in-romania/>
- Iftene, Daniel. 2020. "Filmul românesc în comunism: tipare, evadări și cioburi". Pp. 807-823, in Corobca Liliana (ed.): *Panorama comunismului în România*. București: Polirom.
- Iliescu, Dana. 2009. "Post-Communist Romanian Cinema: Context and the Turn to Realism". Master's Degree dissertation. Toronto-Ontario: Ryerson University - York University.
- Agulló Díaz, María del Carmen. 1999. "'Azul y rosa': franquismo y educación femenina". Pp. 243-295, in Alejandro Mayordomo (ed.): Valencia: Universidad de Valencia, en: <https://www.vallenajerilla.com/berceo/garciaarcel/lamujerduranteelfranquismo.htm>
- Lefevere, André .1985. "Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm". Pp. 215-243, in Theo Hermans (ed.): *The Manipulation of Literature*. New York: St. Martin's Press.

- Lenin V. I. 1956. *Opere*. București: Editura de stat pentru literatura politică.
- Liehm, M. & Liehm, A.J. 1977. *The Most Important Art: East European Film After 1945*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Malița, L. 2016. *Cenzura pe Înțeleșul Cenzuraților*. București: Tracus Arte.
- Moreno Seco, Monica. 2018. "Mujer y culturas políticas en el franquismo y el antifranquismo". *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 7, pp. 165-185 Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Mondello, Bob. 2008. "Remembering Hollywood's Hays Code, 40 Years On", in: <https://www.npr.org/2008/08/08/93301189/remembering-hollywoods-hays-code-40-years-on>).
- Marinescu, Alexandra. 2018. "Representing Gender in Communist and Post-Communist Romania", in: https://www.researchgate.net/publication/323915390_REPRESENTING_GENDER_IN_COMMUNIST_AND_POSTCOMMUNIST_ROMANIA
- Martínez Bretón, J.A. 1988. *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Madrid: Harofarma.
- Martín Sanz, Álvaro. 2019. "Con faldas y a lo Wilder. Impacto y superación del Código Hays en *Some Like It Hot* (1959), de Billy Wilder". *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*. Ediciones complutenses: Madrid.
- Mora Gaspar, Victor. 2019. "Rastros biopolíticos del franquismo. La homosexualidad como "peligrosidad social" según las sesiones de la Comisión de Justicia española en 1970". *Revista Historia Autónoma*, núm. 14.
- Pleșa, Liviu. 2020. "'Omul nou', 'cetățeanul combativ, informatorul, delatorul". In *Panorama comunismului în România*. Pp. 365-379 in Corobca Liliana (ed.): *Panorama comunismului în România*. Polirom: București.
- Străinu, E. 2011. *OZN Anchetatorii au viața scurtă*. Triumf. București
- Șerban, Alexandra. 2023. "Femeia comunistă: Mamă eroină, muncitoare, activista" în *Historia*, în: <https://historia.ro/>
- Ungureanu, D. 2012. *Marilyn Monroe pe o curbă închisă*. Tritonic: București
- Zheng, Jing. 2017. "An Overview of Sociology of Translation: Past, Present and Future". *International Journal of English Linguistics*. Vol. 7, no. 4. Published by Canadian Center of Science and Education.
- Vandaele, Jeroen. 2002. 'Funny Fictions': Francoist Translation Censorship of Two Billy Wilder Films. *The Translator*. No 8:2, 267-302.
- Zimbroianu, Cristina. 2022. "Alfred Döblin's Berlin Alexanderplatz in Francoist Spain". Pp 48-63, in Ortiz de Urbina Paloma (ed.): *German Expressionism in the Audiovisual Culture*. Gunter Narr Verlag: Stuttgart.

No hay arte sin piedad. *Praxis a priori, mythos in medio, poiesis a posteriori*

There's no Art without Piety. Praxis a priori, mythos in medio, poiesis a posteriori

J. A. Corbal*

Resumen

En este ensayo se analiza la relación entre los conceptos de *eulabeia*, *eusebeia* y *asebeia*, que se pueden traducir como piedad, reverencia e impiedad respectivamente, con los términos *praxis*, *poiesis* y *techné*, que se refieren a las distintas formas de acción humana, especialmente en el ámbito de la producción artística, siempre contemplando la característica de la Estética como lenguaje mediador entre el arte para que pueda ser traducido a los espectadores. El objetivo es mostrar cómo la piedad, la reverencia y la impiedad se manifiestan en la *praxis*, la *poiesis* y la *techné* artística, y qué consecuencias tienen para el sentido y la función del arte en la sociedad.

Palabras clave: *eulabeia*, *eusebeia*, *poiesis*, *praxis*, *techné*.

Abstract

This essay analyzes the relationship between the concepts of *eulabeia*, *eusebeia* and *asebeia*, which can be translated as piety, reverence and impiety respectively, with the terms *praxis*, *poiesis* and *techné*, which refer to the different forms of human action, especially in the field of artistic production, always contemplating the characteristic of *Æsthetics* as a mediating language between art so that it can be translated to viewers. The goal is to show how piety, reverence, and impiety manifest themselves in artistic *praxis*, *poiesis*, and *techné*, and what consequences they have for the meaning and function of art in society.

Keywords: *eulabeia*, *eusebeia*, *poiesis*, *praxis*, *techné*

1. Introducción

La Estética se ocupa del estudio de la percepción de la belleza, de estudiar la naturaleza, el origen y los efectos del arte junto con criterios de juicio y valoración de las obras artísticas. No obstante, esta disciplina ha estado marcada por una serie de presupuestos que han limitado su alcance y su potencial crítico. Entre ellos, podemos mencionar los siguientes:

- la separación entre el arte y la vida, que ha relegado el arte a un ámbito marginal y autónomo, desconectado de las necesidades y problemas sociales;
- la subordinación del arte a la razón, que ha privilegiado el aspecto cognitivo y representacional del arte, ignorando su dimensión sensible y afectiva;
- la reducción del arte a la *technē*, que ha concebido el arte como una actividad instrumental y productiva, sometida a reglas y fines externos.

* Universidad Nacional de Educación a Distancia. Doctorando de Filosofía: Ética, Estética y Teoría de las artes

Para superar estas barreras, es preciso comprender la Estética como un lenguaje mediador que permite la “traducción” del arte para las personas, aunque es preciso englobarla en unas virtudes que pocas veces se han asociado a lo estético y que acercaría el arte a lo místico, quizá figurativamente, pero en ese ámbito se pueda encontrar en la producción artística un frente mayor que deriva en un mayor entendimiento de la disciplina y sus cualidades disposicionales. Frente a estas suposiciones, proponemos una nueva perspectiva estética que recupere el sentido originario del arte como *poiesis*, es decir, como una forma de creación que surge de la *praxis* humana y que se orienta a la *eulabeia* y *eusebeia*. Estos conceptos griegos, que podríamos traducir inicialmente como “prudencia” y “piedad” respectivamente, aluden a las virtudes éticas que regulan la relación del ser humano con el mundo, de estos con los otros y consigo mismo, y proporcionan un marco para entender cómo se crea y se recibe el arte y también permite ayudar a fomentar un diálogo más profundo y respetuoso sobre el arte a nivel comunitario. La Estética, pues, puede ser comprendida como un puente traductor de lo artístico, aunque para ello, es necesario añadir una dimensión mística, o al menos, reverencial y piadosa que la acompañe. En concreto, “la estética se basa en elementos de una práctica histórica y cultural que son compartidos por todos los individuos que participan en esta práctica”¹ (Bertam 2019: 69), casi como un ritual que comunica a todos los miembros de una comunidad, uniendo y traduciendo el arte mediante lo estético, ya sea el de los artefactos o de cualquier representación “artística” o de cualquier representación simbólica adherida a un significado revelador. El arte puede ser entendido como un lenguaje universal, pero también como un lenguaje específico que precisa de un código compartido para ser interpretado, aunque para ello requiere de una *praxis* previa al *mythos* que trata de exponer y que conoce toda la comunidad participativa. La Estética como un lenguaje interpretativo o traductor que es capaz de comunicar y comprender el arte, tanto desde el punto de vista del productor como del espectador, ofrece herramientas conceptuales, históricas y críticas familiares a aquellos que participan de dicho arte ayudándonos a situar el arte en un contexto social, cultural y político, y a reflexionar sobre su función y significado, esto es, su *praxis* y su *mythos*. Como lenguaje mediador para traducir el arte es, por tanto, una forma procuradora del diálogo entre el creador y el receptor, entre el arte y la sociedad, entre lo individual y lo colectivo, pero comprendiéndola como una manifestación mística, también nos acerca a lo divino.

La *eulabeia*² y la *eusebeia*³ se relacionan con la actitud de respeto y devoción que se requiere para experimentar íntegramente lo divino. En lo místico, la *eusebeia* se refiere a la actitud de devoción y compromiso que el individuo tiene hacia lo divino en la que es posible ver esta en la devoción amorosa hacia lo divino. La *eulabeia*, por su parte, puede entenderse como el respeto y la reverencia que el artista tiene hacia

1 “The aesthetic rests on elements of a historical and cultural practice that are shared by all individuals who take part in this practice”.

2 El término *eulabeia* proviene del prefijo eu- (εὖ-), que significa “bien”, y del sustantivo *labeia* (λάβειω), que significa “discreción”, “cuidado”, “atención” o “respeto”. Se refiere a la virtud de actuar con cuidado y respeto hacia lo que nos rodea, evitando el exceso y el defecto, y es una forma de sabiduría y equilibrio.

3 El lema *eusebeia* proviene, de nuevo, del prefijo eu- y del sustantivo *sebas* (σέβας), con el significado de “reverencia”, “devoción” o “veneración”. Se refiere a la virtud de actuar con reverencia y devoción hacia lo sagrado, entendido como aquello que trasciende lo humano y lo natural. Es comprendida como una forma de religiosidad y espiritualidad.

su obra y hacia la tradición artística en la que trabaja. En este sentido, se podría argumentar que la hierofanía y la *eulabeia* y *eusebeia* están relacionadas en la medida en que ambas requieren una actitud de respeto y devoción hacia lo divino o hacia la obra de arte. Para experimentar adecuadamente lo sagrado en la hierofanía o para crear una obra de arte significativa y trascendental participante de *eulabeia* y *eusebeia*, es necesario tener una actitud de humildad, reverencia y compromiso con lo que se está haciendo, pero también de comprensión y entendimiento que solamente se puede obtener mediante un lenguaje común transmitido por la disciplina estética.

La *poiesis*⁴ es una forma de creación que implica una transformación de la realidad. El arte es una forma privilegiada de *poiesis*, ya que crea obras que expresan la visión, la emoción y el pensamiento del artista. Estas obras no son meros objetos materiales, sino que tienen un valor simbólico y comunicativo. El arte es, en sí mismo, un lenguaje que transmite significados y valores y, aun así, no solo crea obras, sino también “mundos”. Es capaz de abrir nuevas posibilidades de percepción, imaginación e interpretación de la realidad. Nos muestra otras formas de ser y estar en el mundo, y nos invita a cuestionar lo dado y a explorar lo posible. El arte es también una forma de *praxis*⁵, ya que implica una acción creativa y deliberada del artista. El artista no se limita a reproducir o imitar la realidad con *mimesis* aristotélica de carácter o pasiones, sino que la interpreta y transforma según su criterio y voluntad y, por tanto, es un agente activo y responsable de su obra, pero el arte no implica únicamente una acción del artista, sino también una acción por parte del espectador. El arte requiere una participación (activa) y crítica de un público que debe interpretar y valorar la obra desde su propia perspectiva. Así, genera un diálogo, no necesariamente entre el artista y el espectador, sino entre el espectador contemplativo (*o theatēs*) y el artefacto con su contexto. Sin embargo, tal diálogo no puede darse ni existir sin un lenguaje mediador que solo ofrece la Estética favoreciendo la participación y la comunicación que comprenda los juicios estéticos y facilitando el encuentro entre arte y espectadores.

El arte puede ser considerado, por tanto, en este ámbito como una forma de *eulabeia*, ya que implica un cuidado y un respeto hacia la realidad que se representa y que se transforma. El artesano no se impone sobre la realidad, sino que la reconoce y la valora en su diversidad y complejidad buscando la armonía y la belleza en su obra. Sin embargo, el arte no solo implica un cuidado y un respeto del artista, sino también del espectador. Consecuentemente, el arte requiere una actitud de apertura y sensibilidad hacia la obra, evitando el prejuicio y la indiferencia, y nos enseña a mirar y a escuchar con atención y con gusto. Asimismo, el arte es también una forma de *eusebeia*, ya que implica una reverencia y una devoción hacia lo sagrado, como figura que se manifiesta en la realidad. El artista no se conforma con lo aparente, sino que busca lo profundo y lo sublime en su obra. Expresa su fe y su amor en su obra. Mas el arte no solo implica una reverencia y una devoción del artista, sino también del espectador, y requiere una actitud de asombro y admiración hacia la obra, reconociendo su valor y su misterio. De esta forma, nos conecta con lo sagrado

4 El término *poiesis* proviene del verbo griego *poieîn* (ποιεῖν), y significa “hacer”, “producir” o “crear”. Sin embargo, este hacer no se refiere a cualquier tipo de actividad, sino a aquella que genera algo nuevo, algo que antes no existía. Por esto se asocia íntimamente a la creatividad.

5 El término *praxis* proviene del verbo griego *prassein* (πράσσειν), que significa “actuar”, “hacer” o “ejecutar”. Se refiere a la acción humana consciente e intencional, que tiene un fin en sí misma y no está determinada por causas externas. Implica una forma de libertad y autonomía.

y nos eleva el espíritu, por tanto, no podemos prescindir de categorías relativas a la concepción mística que entren en relación directa con lo que comprendemos como “arte”. Al final, “la verdadera creación supone una elevación de la actividad de la conciencia y su materialización exige la íntima relación de lo interior y lo exterior, de lo subjetivo y objetivo” (Sánchez 2003: 329), y nada eleva la conciencia como la concepción reverencial hacia lo divino, para lo que es necesario un marco comunicativo común de entendimiento. Después de todo, el arte y la religión han coexistido en una forma de “crisis existencial o de identidad” (Bosman 2020: 4). En definitiva, “el arte hace temáticas las orientaciones que son esenciales para una forma de vida; y hacerlos temáticos, tiene un efecto vivificante, un punto en el que Hegel y Kant convergen”⁶ (Bertam 2019: 70), si bien toda posible temática está subyugada a ese lenguaje común que ha de ser comprendido por todos los miembros de la misma cultura o comunidad, y que depende, claro está, de cuestiones históricas y de aquellas que pertenecen al ámbito de las tradiciones, entendiendo estas en su significación original, antes de haber sido deformado su sentido por el paso del tiempo y por el desinterés.

Por lo tanto, estos dos conceptos pueden actuar como un puente entre la Estética y el espectador al fomentar una actitud de discreción (*eulabeia*) y respeto (*eusebeia*) hacia las obras de arte. Esta combinación puede permitir al espectador apreciar plenamente la belleza y el significado inherentes en una obra. Así, se convierten en instrumentos partícipes de un lenguaje común que traduce al arte para que sea comprendido en los mismos términos.

2. Conceptos para tener en cuenta

Se ha hablado mucho acerca de la *poiesis* y de la *techné* para la producción artística, la primera como una comprensión general ontológica (Tuckwell 2017: 100), y la segunda como una práctica de acción como proceso logístico en el proceso de la fabricación de la obra de arte, incluso previo. No obstante, la *praxis* es usualmente olvidada o alejada del centro de acción discursivo. Quizá por estar acostumbrados a pensar en “arte” más en términos contemporáneos que los posibles usos clásicos que se daban hacia las obras. Mas el arte, hoy en día, es más un producto de mercado antes de ser una realización espiritual del artista capaz de cautivar a espectadores infundiendo un mensaje claro y conciso, sin ambigüedades, en una producción artística que, antaño, cumplía con un fin determinado: disponía de una *praxis* fija y estable, establecida *a priori*, antes incluso de la concepción del artefacto, esto es, el mensaje que se recibía, probablemente, era previo a la misma proyección.

Estos varios modos de actividad humana pueden complementarse o entrar en conflicto entre sí, según el contexto y la perspectiva. Inicialmente, la *poiesis* puede ser una forma de *eusebeia* si se crea algo bello y bueno que refleja el orden cósmico, pero también puede ser una forma de misticismo si se crea algo sagrado y misterioso que revela lo oculto. La *praxis* puede ser una forma de *eusebeia* si se actúa con justicia y piedad hacia los demás, pero también puede ser de misticismo si se actúa con amor y devoción hacia lo divino. La *techné* también es aparente en este ámbito si se conoce la verdad y la sabiduría que emanan de la naturaleza y las figuras sagradas, como deidades para un fiel, pero también puede ser una forma de misticismo si se conoce el

6 “Art makes thematic the orientations that are essential to a form of life. And making them thematic, has an enlivening effect, a point on which Hegel and Kant converge.”

secreto y la gnosis que provienen de lo divino. Sin embargo, no tiene por qué limitarse a algo teológico estrictamente, sino que puede hallarse un punto de encuentro entre la producción artística honesta y altruista, con una revelación personal, haciendo que toda producción sea, en sí misma, ostentadora de un carácter místico. De esta forma, la experiencia estética es una forma de encuentro con lo sagrado, con una realidad trascendente que se manifiesta en la obra de arte, o así solía serlo antes de haber ignorado la dimensión religiosa del arte. Es necesario recuperar la reverencia hacia la obra de arte. Así, el arte es también una forma de conocimiento, y todas las cuestiones que suscita, podrían ser, perfectamente, preguntas teológicas y metafísicas que se comunican al espectador en forma extática, como el “aura” de Benjamin o la “epifanía” de Joyce (Steiner 1989: 112) que impregnan la obra. Esta mística aura es el halo y esencia que rodea al artefacto original e irreplicable, la manifestación sensible de la singularidad y la autenticidad de una obra, que se pierde en la reproducción técnica; y la epifanía es el momento en que el artista capta una verdad profunda y universal. Estas son experiencias estéticas que revelan la dimensión hierática que se abre a lo trascendente e impidiendo que toda su comprensión pueda ser reducible a la mera racionalidad epistémica. Por esto, se puede tener al significado de la obra como aquel acercamiento que comunica deidad y mortal en este compromiso ético y místico con lo divino que se percibe y siente a través del artefacto o representación. La *poiesis* trae a la luz lo oculto, hace pasar del no-ser al ser, y el acercamiento con esa “presencia real” se percibe y siente: *aisthēsis*.

La *praxis* artística de otrora —que era de carácter teleológico— subyugaba la *poiesis* a su cometido, primero cumpliendo con su labor, después infundiendo en su marco de *aisthēsis* un *mythos* acorde con los valores del *dēmos* (la comunidad) de manera edificante, ilustradora y con valor educativo; una forma de *paidēia*, indirecta y velada, condensada en una obra que, posteriormente, irradiaba con su *poiēsis* una firma del autor a la vez que rezumaba ingenio comprendida por todos con el mismo significado, esto es, un saber-hacer y un saber-ser a través del lenguaje estético. La *technē* no puede ser reducida a *poiesis*, ni se puede entender en términos de *poiēsis* (Tuckwell 2017: 101–102), pero la *technē* se puede transmitir a través de la *poiēsis* en un ciclo infinito: lo que comienza con *praxis* y se finaliza con *poiēsis* para el artesano, para el espectador comienza con una *aisthēsis* y termina con un conocimiento de *technē*, que quizá no sea el mismo que utilizó el artesano original, pero por medio de la creatividad natural, sirve de aprendizaje para el espectador llenándose de esa lengua común. El *mythos*, luego, es la narración que representa el conjunto de creencias, que denota la narrativa usual que los miembros del *dēmos* comprenden, que está engarzado en la *poiesis*, y que imbuje pasiones y conocimientos manteniéndose como inicial sobre la que se asienta el mensaje en un lenguaje unificado que es entendido por toda la comunidad.

La *technē*, que solemos traducir por “arte”, era “todo producto de la habilidad técnica” (Tatarkiewicz 2011: 31) para aquellos griegos, por tanto, todo aquello producido de este modo, es, en sí mismo, una obra de arte, aunque para ello deba disponer de una *praxis* útil además de estar sujeta a normas, pero siendo ilustradora, productiva y no necesariamente cognoscitiva. Para esto último ya está la *epistēmē*, un conocimiento teórico y científico, aunque no podemos olvidar que el arte, en ocasiones, trata de representar visiones metafísicas provenientes de la *epistēmē* racional, filosófica e intelectual, trascendiéndola para completarla de manera paralela en busca de un conocimiento superior. Algunas tradiciones filosóficas como el

platonismo consideran que la *epistēmē* es el conocimiento más elevado y que proviene de la contemplación filosófica y dialéctica de las realidades eternas e inmutables, esto es, lo inteligible (*Tæt.*: 201c), distinguiéndose de la opinión, *doxa* y, por tanto, también de la sabiduría intuitiva mística. No obstante, no podemos eliminar de raíz la posibilidad de un conocimiento instintivo que se puede manifestar en la producción artística impidiendo la comunicación, no entre la opinión sin *logos*, sino entre conocimiento racional de las realidades inmutables, y su representación artística por medio del éxtasis místico en trabajo conjunto bajo un mismo lenguaje. Es la Estética la que actúa como *logos* del arte, pues, ya que da paso a ese conocimiento y se refiere a la capacidad de expresar, comunicar y significar a través de las formas artísticas. La Estética como *logos* del arte es, entonces, el estudio de la racionalidad y la lógica que subyacen a la creación y la apreciación del arte, pero también a aquella dialéctica que comunica artefacto con espectador, como intercomunicó artesano con artefacto, incluso antes de su creación.

Aquí radica la importancia de recuperar la noción mística tan importante en la Antigüedad, que estaba presente tanto en el ámbito público tal y como se mostraba en sus leyes políticas o demóticas, así como en el ámbito privado: esto es, lo *pío*. Y comprendiendo la piedad como el motor principal de un ciudadano ejemplar, incluyendo a cualquier artesano, no podemos sino entender al productor como un místico más, de acuerdo con su moral dirigida a la veneración, la gratitud y la reverencia. Por tanto, la inspiración artística puede tenerse como un éxtasis místico que se puede relacionar dialécticamente con el conocimiento racional discursivo epistemológico, así como con lo metafísico. El arte, de este modo, une y transforma por medio de un lenguaje común: la Estética.

3. Eusebeia y Eulabeia

La *eulabeia* (εὐλάβεια, de εὐλαβής, “cauteloso”) y la *eusebeia* (εὐσέβεια, de εὐσεβής, “pío”, y este de σέβας, “reverencia”) son dos conceptos éticos y religiosos referidos a la actitud correcta del ser humano hacia los dioses y los ritos sagrados en la cultura griega antigua, y que se pueden extrapolar hacia otros ámbitos. La *eulabeia* implica el respeto, el temor reverencial y la precaución que se debe tener al acercarse a lo divino evitando cualquier ofensa o transgresión en cautela perpetua; la *eusebeia* involucra la piedad, la devoción y el cumplimiento de los deberes religiosos, siguiendo las normas y tradiciones establecidas por la comunidad. Ambos conceptos se complementan y expresan la forma en que los antiguos griegos concebían su relación con el mundo sobrenatural, basada en equilibrio, armonía y reconocimiento de la superioridad de los dioses. La diferencia entre *eusebeia* y *eulabeia* radica en que la primera se refiere a la piedad o la devoción hacia lo beatífico y glorioso, mientras que la segunda hace alusión a la prudencia, discreción, moderación o la reserva ante lo venerable inmaculado e inviolable incluso con cierto temor. Estos conceptos originados en la filosofía griega antigua y se relacionan unívocamente con la ética y la moral.

La *eusebeia* es un concepto que se refiere a la actitud o la virtud de tener respeto y amor hacia los dioses y otras autoridades. Podemos decir que la *eusebeia* implica un respeto y un amor hacia los dioses, que se manifiesta en el cumplimiento de los ritos, las ofrendas, las oraciones y las acciones morales que les agradan. ¿Cómo hacerlo sin conocer el lenguaje común? ¿Cómo reverenciar sin conocer el *mythos* adecuado que impregna al arte? Es una forma de reconocer la superioridad y la bondad de los dioses,

y de buscar su favor y su protección, y debe ser comprendida como una virtud opuesta a la *asebeia* (ἀσεβεία, de ἀσεβής, “irreverente”), que es la impiedad o la insolencia hacia los dioses pese a que no se utilizaban como antónimos absolutos en la Antigüedad, pues este último podía disponer de implicaciones procesales o delictivas (Instituto de Lenguas y Culturas del Mediterráneo y Oriente Próximo: lema: “ἀσεβεία”), aunque fuese por ignorancia y con desconocimiento.

La *eulabeia* implica una cierta “cautela” o “circunspección” referida a la actitud o la virtud de tener prudencia y respeto hacia lo sagrado, lo peligroso o lo desconocido. Involucra un cuidado y una reserva ante lo hierático, y se manifiesta en la evitación de lo profano, lo impuro, lo peligroso y lo desconocido. Lo hierático (ιερατικός), que ya está ahí de antemano sin que nadie pueda hacer nada para evitarlo, al menos como significado, en la representación de este, en sus significantes, se traduce como una forma de reconocer el poder y el misterio de lo sagrado, y de evitar su ira y su castigo, o procurar su favor. De esta forma, es una virtud que se opone a la *hybris* (ὑβρις), *i.e.*, la arrogancia o la desmesura ante lo sagrado, o “el cometimiento de actos de insulto intencional, de actos que infligen deliberadamente vergüenza y deshonor a los demás” (Fisher 1979) si lo vemos con connotaciones aristotélicas de “hacer o decir aquello de lo que la víctima se avergüenza (...) para disfrutar de ello” (*Ret.*: II.2.1378b), pese a que otros autores no contemplan la intencionalidad en ella, pues consideran que la *hybris* es previa a la disposición en sí (Cairns 1996: 2). En cualquier caso, esta última atenta contra el temor hacia las leyes y por tanto transgrede la *eulabeia*. Estos conceptos pueden ser aplicados a la creación artística en el sentido de que un artista puede ser piadoso y respetuoso con su obra y con su público, y también puede ser prudente y moderado en su proceso creativo.

El término *eulabeia* ya lo utilizaba Károly Kerényi para referirse a la vinculación a una comunidad —que bien podría tratarse de un *dêmos*— y que se puede traducir como atención selectiva, y como actitud, “está determinada por la regla universal de la vida que, en cada una de las relaciones vitales, y así también en relación con lo divino, uno debe guardarse de la exageración positiva o negativa” (Kerényi 1962: 97), de ahí su vinculación con la cautela. Así, desde términos hieráticos, se reivindica “para lo repertorial⁷ el carácter mismo de lo sagrado” (Claramonte 2016: 276), pero reclamado desde la atención y la reverencia. Asimismo, también actúa en lo disposicional⁸ en cuanto al “poder volcarnos enteramente en el despliegue de las facultades que hayamos invocado” (Claramonte 2016: 277–278), haciendo de la *eulabeia*, en sí misma, una categoría intermodal que sirve de alternador entre repertorio y disposición. Teniendo en cuenta los modos estéticos, la *eulabeia* es, por tanto, indispensable para comunicar las categorías modales, para ayudar a la Estética a traducir el lenguaje del arte. Mas el temor y el cuidado no son suficientes para un artesano. Lo que indica un respeto especial por lo divino, es la *eusebeia*, en ocasiones traducida al latín por *religio* unas veces, y otras por *pietas*. En ocasiones, los términos *eulabeia* y *eusebeia* se utilizaban indistintamente (Kerényi 1962: 119), aunque considero que es de especial importancia centrarse en sus diferencias esenciales y ver las relaciones entre ellos.

7 Entendiendo lo “repertorial” como la categoría modal en torno a la cual se organizan los modos de lo necesario y de lo contingente, según J. Claramonte en las obras citadas.

8 Viendo lo “disposicional”, también según J. Claramonte, como la categoría en la que se distribuyen los modos de lo posible y de lo imposible.

Posiblemente el espíritu de aquellas deidades que fueron glorificadas en su día, verdadero para las psiques de los que adoraban, fueron el germen para los impulsores de tan grandes sociedades y tan magníficas culturas pioneras que dieron nacimiento a las grandes mentes de antaño. No se trata solamente de prudencia, de moderación, según así se recomendaba en los preceptos délficos, de entre muchos otros, “ejercita la prudencia” (Φρόνησιν ἄσκει), o “nada en demasía” (Μηδὲν ἄγαν), que quizá, dicha moderación “tomada como una religión” (More 1907: 217), fue lo que causó tanto la expansión como el declive de su civilización, aunque se puede conjeturar que tal comedimiento fue resultado de una pérdida de conocimiento incapaz de escuchar el lenguaje estético para comprender verdaderamente las artes y, carentes de ello, nos hemos quedado únicamente con aquello que complace los sentidos en lugar de *saber* descifrar sus entresijos estéticos, como si se hubiese perdido el verdadero significado. Después de todo, en la mente de un mortal para el pensamiento de un antiguo griego, es tanto una ley moral como una máxima de prudencia, siempre alertado, rondado y vigilado por las Erinias o ministras de la Justicia. No obstante, este pensamiento y actuar prudentes y cautelosos impiden al artesano hacer, pues para ello debe *crear* yendo en contra de todo aquello que significa ser mortal, y así es que, en el verdadero artesano, “sus admirables actos le hacen parecer un ángel, y, encerrado en sí mismo, es casi un dios” (*Hamlet*: II.2), esto es, capaz de dar forma y manifestar materialmente. Este proceder circunspecto es más para el espectador contemplativo que para el productor activo.

Es posible que lo que confiriese una actitud dominante frente a la adversidad fuese precisamente la *eusebeia*, ese respeto a los dioses, también reflejado en los preceptos de Delfos, “sigue a Dios” (Ἐποῦ θεῶν), o “adora a los dioses” (Θεοῦς σέβου), con esa piedad tan fundamental en su creación artística que servía como un alimento de su *praxis* proyectada en su *poiēsis*, aunque quizá deba ser comprendida al estilo marxiano, es decir, “la vida social es, en esencia, práctica” (Marx 1959: 635 [VIII]), pero referida al materialismo contemplativo y a la sociedad civil, es posible extrapolar e intuir que el mundo debe ser visto desde una *praxis a priori* y “desde y hacia la autonomía” (Claramonte 2016: 308), pues este concepto sufrió una profunda transformación en la obra de Marx invirtiendo la visión tradicional de que la actividad práctica es inferior a la actividad teórica. Al contrario, sostenía que lo teórico es dependiente y está influido por las condiciones prácticas, materiales y sociales en las que se desarrolla la vida social. En este sentido, la teoría está determinada por la *praxis*, y todo lo demás, como la *poiēsis*, es *a posteriori*. Sin embargo, Marx concluye que “todos los misterios que inducen a la teoría hacia el misticismo encuentran su solución racional en la práctica humana y en la comprensión de esa práctica” (Marx 1959: 635 [VIII]), olvidando que el misticismo puede estar presente como el aura de la *praxis* que se sublima en la *poiēsis*, y puede llegar a ser fuente de conocimiento complementario a la *epistēmē* siempre que se proceda con cautela, pero también con cierta veneración y gratitud, es decir, píamente. Así, el conocimiento estético es conocimiento pío.

En esta forma, las tres disposiciones que se extienden según la *eulabeia* o *eusebeia* son, principalmente, la reverencia, la veneración y la gratitud (Claramonte 2021: 343). Por la reverencia comprendemos una actitud de respeto agudo que parte de una intuición de grandiosidad que infunde el temor que caracteriza estos modos, así como también de vergüenza o *aidōs* (αἰδώς) (Kerényi 1962: 113), asociado a la diosa Αἰδώς, diosa del pudor, la modestia y la humildad. Esta cualidad hacía referencia a

un sentimiento que frenaba y restringía a cualquiera a hacer lo incorrecto. Aplicado a lo religioso, implicaba empequeñecerse y adorar con una visión espiritual donde el adorante que rinde culto cumplía con una función como el sujeto y no de objeto (Kerényi 1962: 113). Con esto, podemos entender al espectador de la obra, también como sujeto de contemplación que adquiere el protagonismo en lugar del objeto de culto o adoración, sin *hybris* y con recogimiento descubriendo y examinando lo maravilloso. Y así ha de ser, puesto que el *aidōs* requiere del que ve y lo que es visto. La *hybris* sería una forma de impedir el conocimiento que pretende trascender las fronteras entre lo sensible y lo inteligible, entre lo humano y lo divino o entre lo individual y lo universal. Un conocimiento que evita escuchar al lenguaje puente que conecte estas dimensiones y que revele la esencia de la belleza y la verdad y que, al mismo tiempo, expresa la singularidad y la creatividad del artista, su capacidad de innovar y de transformar la realidad, o que llegue a ser una manifestación de su libertad y de su poder.

La actitud de veneración que implica el entusiasmo griego, la *manía* que proviene del *érōs* y permite sentirse en presencia de lo divino. Es la cualidad festiva que “es algo por sí mismo” y “puede distinguirse con confianza de todos los demás sentimientos y es en sí misma una marca distintiva absoluta” (Kerényi 1962: 53) y no tiene por qué confundirse con lo alegre, ya que puede ser también sombrío (Kerényi 1962: 55), aunque suele estar asociado a un sentimiento de libertad.

Con respecto a la gratitud, esta implica reciprocidad absoluta y al ciclo recibir-compartir-dar (Claramonte 2021: 347) y también está implícita en el término *pietas*. No se puede dar sin haber recibido antes, y es precisamente el espectador, este *theatēs*, el que recibe de la obra de *aura* mística aquello que luego podrá aplicar compartiendo, dándolo, a otros. Desde su *aisthēsis* es capaz de sentir su *poiesis* y aplicarla al objetivo inicial y necesario para el cual su *praxis* obró. Este *theatēs* es el que “está presente”, el espectador contemplativo que participa mediante su pasión (*pathos*), y “no debe ser comprendido como un comportamiento de la subjetividad, como una autodeterminación del sujeto, a partir de lo que es contemplado” (Gadamer 1999: 169–170), y para ello, es imprescindible disponer de lo estético como puente entre artefacto y espectador.

Eusebeia

Este término se refería al respeto y el amor que se debía a los dioses, como una forma de reconocer su autoridad y de mostrar respeto y veneración. La piedad era una virtud fundamental para la vida social y religiosa de los griegos, que se manifestaba en diferentes prácticas y expresiones. Podemos distinguir tres formas de piedad según el modo de ser y hacer del ser humano: la *praxis*, la *poiesis* y la *aisthēsis*. En este caso, la *praxis* sería el modo de actuar que implica una decisión racional y voluntaria orientada a un fin. La piedad, como *praxis*, es una conducta ética piadosa que supone el reconocimiento y el cuidado de los seres que nos son queridos o dignos de respeto, ya sean los dioses, los padres, los ancianos, los amigos o los necesitados, así como todo aquello que está bajo la protección de los dioses. Ejemplos de esta forma de piedad son la oración, el culto, la caridad o la justicia. La *poiesis* es el modo de crear que implica una capacidad técnica y artística para producir algo nuevo. La piedad, como *poiesis*, es una expresión estética que muestra el sentimiento o la devoción hacia lo sagrado y bello. La piedad, como *poiesis*, tiene una finalidad simbólica y

comunicativa, y genera obras, textos o representaciones que revelan el amor a los dioses, el honor a los antepasados o el orgullo por la ciudad. Ejemplos de esta forma de piedad son las estatuas o las clásicas tragedias. Finalmente, la *aisthēsis* es el modo de sentir que implica una experiencia sensible y emocional ante la realidad. La piedad, como *aisthēsis*, es una percepción que despierta una emoción o una reacción ante lo sacro. Así, la piedad, como *aisthēsis*, tiene una dimensión cognitiva, afectiva y moral, y provoca impresiones, sentimientos o actitudes que influyen en la interpretación y la transformación de la realidad. Ejemplos de esta forma de piedad son el asombro, la gratitud o la alegría.

Eulabeia

La *eulabeia* es un concepto que puede relacionarse también con los conceptos de *praxis*, *poiesis* y *aisthēsis*, dependiendo del contexto y del significado que se le dé. Con esto, vemos la *eulabeia* es una forma de *praxis* cuando se entiende como una actitud o una virtud moral basada en el respeto y el amor, prudente y moderada. De esta manera, es una forma de acción que tiene un sentido religioso, social y humano, y que busca el bien o la felicidad propia y ajena. Algunos ejemplos de *praxis* piadosa son la oración, el culto, la caridad o la justicia. La *eulabeia* es una forma de *poiēsis* cuando se entiende como una expresión o una manifestación artística que refleja el sentimiento o la devoción reverente y de gratitud de manera circunspecta. Es una forma de producción que tiene una finalidad estética, simbólica y comunicativa, y que genera artefactos, objetos, textos o representaciones que expresan el culto a los dioses, el respeto a los antepasados o el orgullo por la ciudad. Algunos ejemplos de *poiēsis* piadosa son las ofrendas o los himnos. La *eulabeia* puede ser comprendida como una forma de *aisthēsis* cuando se percibe como una experiencia o un discernimiento que provoca una emoción o una reacción ante lo sagrado, lo bello o lo sublime. Sería una forma de sensibilidad que tiene una dimensión cognitiva, afectiva y moral, y que provoca impresiones, sentimientos o actitudes que influyen en la comprensión y la transformación de la realidad en la percepción que provoca una reacción devota ante lo hierático. Un ejemplo de *aisthēsis* piadosa es la sensación del temor reverencial.

La *eulabeia* sería, pues, una actitud que implica una apertura al misterio, una disposición a ser transformado por la experiencia estética. Como lenguaje estético que traduce al arte, este significa buscar la expresión de esa actitud invitando al espectador a entrar en una relación de *eulabeia* con lo que contempla, en la que se le haga sentir la presencia de lo sagrado en lo cotidiano, que le provoque una emoción profunda y una reflexión crítica siendo una vía de conocimiento y de transformación personal y social comunitaria por medio de un *mythos* estético como intérprete de lo artístico, pero con el temor divino intercalado como parte de ello. Por ello, “la contemplación griega teórica de los festivales y torneos está orientada hacia la presencia de Dios” (Menke 2013: 133).

Asebeia

En el otro lado del espectro nos encontramos con la *asebeia*, concepto griego que significa “impiedad”, “irreverencia” o “desacato”, pero que en el lenguaje cotidiano se refería al cargo criminal o al estado mental de quien profana o se burla de los objetos divinos, de quien falta al respeto a los dioses del Estado, de quien deshonra a los padres y a los antepasados fallecidos o comete sacrilegio (Osborne 1985) y del que

Sócrates fue acusado (*Ap.*: 23b, 24b, 26c)⁹, no sin sorpresa, pues ya era calificado de afín a la *hybris* (Desmond 2005: 46). Incluso la *asebeia* puede estar relacionada con los conceptos de *praxis*, *poiesis* y *aisthēsis*, dependiendo de su contexto. Así, la *asebeia* es una forma de *praxis* cuando se entiende como una acción impía e inmoral que busca el mal o propicie infelicidad ajena. Una forma de desafiar la superioridad y la bondad de los dioses, y de provocar su ira y su castigo. La *asebeia* es un vicio que se opone a la *eusebeia*. Además, la *asebeia* es una forma de *poiesis* cuando se entiende como una expresión o una manifestación artística que refleja el desprecio o la burla hacia lo sagrado o lo bello. Sería así una forma de subvertir la finalidad estética, simbólica y comunicativa de la producción, y de generar objetos, textos o representaciones que ofenden el culto a los dioses, el respeto a los antepasados o el orgullo por la ciudad. La *asebeia* sería una forma de *aisthēsis* cuando se entiende como una experiencia o una percepción que provoca una emoción o una reacción negativa ante lo hierático y sublime. Es una forma de corromper la dimensión cognitiva, afectiva y moral de la sensibilidad, y de provocar impresiones, sentimientos o actitudes que dificultan la comprensión y la transformación de la realidad.

La *asebeia* fue un cargo delictivo en referencia a la profanación o irreverencia a lo divino en consonancia con otros crímenes como *aikia* (αἰκία, “violencia, asalto”) o *hyerosilia* (ἱεροσυλία, “profanación de lo sagrado”, por ejemplo, el robo de objetos hieráticos en el templo), asociados generalmente a la *asebeia*. Este delito en cuestión era conocido como *graphē asebeias* (γραφὴ ἀσεβείας, “acusación criminal de impiedad”), una falta muy seria con una enorme carga moral (*Eutif.*: 2a, 3b-e, 15c-d). Así, mientras la *eusebeia* es un fin en sí misma, la *asebeia* se utilizaba como medio disuasorio para no contravenir las regulaciones establecidas (Pizzi 2011: 62), por tanto, no se pueden considerar antónimos estrictos. Por esto, *asebeia* en el marco legal, “es una condición más que una categoría de acción” (Bowden 2015), aunque no deja de ser una noción que concierne al sacrilegio e irreverencia impía que podía conllevar, por su gravedad, al estado de *atimia* (ἀτιμία, “pérdida de los derechos civiles o políticos”). Cualquier ciudadano podía presentar este cargo al arconte basileus y los juicios se llevaban a cabo públicamente en la Heliea (Osborne 1985: 53). Entre los castigos impuestos se encontraban multas, exilio, pena de muerte, confiscación de bienes o privación de derechos (Pizzi 2011: 60–72).

Si lo impío estaba tan fuertemente castigado y tenía tan mala fama, no sería descabellado pensar que ocurriría lo mismo en todos los ámbitos, incluyendo el de la producción artística. Por eso, es lógico concluir que la piedad estaba presente, no solo en el espacio público, sino en el privado, reverenciando cada acción, aunque sea en el ejercicio de la *praxis* y el desarrollo de la *poiesis*. ¿Cómo obrar *techné* sin piedad? ¿Cómo no centrarse en la *eusebeia* para contrarrestar vicio con virtud? Y, ¿cómo no usar dicha virtud piadosa para producir?

En otras palabras, la *asebeia*, siempre en analogía con la *eusebeia*, impide entender el lenguaje de la Estética para comprender el arte porque supone una negación o una desvalorización de lo que hace al ser humano diferente y trascendente. Quien practica la *asebeia* no reconoce ni respeta la dimensión espiritual y moral del hombre, ni su capacidad de crear y comunicar belleza. Cierra el horizonte de sentido y reduce el arte

9 En los pasajes 23b y 24b se redacta *asebēs* (ἀσεβής, “impío”); en el pasaje 26c no es tan obvio, puesto que refiere a *atheotēs* (ἀθεότης, “ateísmo” o “impiedad”), aunque haciendo alusión a la impiedad que presuntamente ostenta.

a una mera expresión subjetiva o a un instrumento de manipulación o de protesta, o a un simple elemento de mercado. La *asebeia* implica una pérdida de sensibilidad y de criterio para apreciar el valor y el significado de las obras artísticas y enmudece lo que con tanto ímpetu clama a los cielos en el *mythos* estético del artefacto.

4. Producción artística como piedad reverente

Si partimos de los rituales antiguos griegos —caracterizados por ser representativos de connotaciones religiosas—, estos pueden ser entendidos en términos de *praxis*, *poiesis* y *aisthēsis*. La *praxis* es el acto de participar en ellos, lo que implica una decisión libre y consciente y, por tanto, una expresión de la identidad y una búsqueda del bien o la felicidad. Los rituales son formas de acción que tienen un sentido religioso, social y político, y que conectan a los humanos con los dioses, con la naturaleza y con la comunidad. Algunos ejemplos de *praxis* ritual son las procesiones, las danzas, los juramentos o las competiciones deportivas. La *poiesis* es el proceso de crear los rituales, que implica una habilidad o una *techné*, una deliberación sobre los medios y los fines, y una realización de una obra o un producto. Los rituales son formas de producción que tienen una finalidad estética, simbólica y comunicativa, y que generan objetos, textos o representaciones que expresan el culto a los dioses, el respeto a los antepasados o el orgullo por la ciudad. Algunos ejemplos de *poiesis* ritual son los sacrificios, las ofrendas, las estatuas o los himnos. La *aisthēsis* es la experiencia de los rituales, que implica una sensación o una percepción, una interpretación o un juicio, y una emoción o una reacción. Son, por lo tanto, formas de sensibilidad que tienen una dimensión cognitiva, afectiva y moral, y que provocan impresiones, sentimientos o actitudes que influyen en la comprensión y la transformación de la realidad. Algunos paradigmas de esta *aisthēsis* ritual son el asombro, el temor, la alegría o la gratitud.

Empero, los rituales en sí mismos no significan nada sin el idioma común de la Estética. Es preciso contar con él para el ritual místico que permita la comunicación y la expresión de las experiencias espirituales. El arte se muestra por medio de los símbolos, imágenes, sonidos, danzas y gestos que trascienden las barreras lingüísticas del idioma verbal, pero que son un lenguaje comunitario en sí mismas. De esta forma, lo englobado dentro de la esfera estética, facilita la traducción del arte en conceptos e ideas, y este, a su vez, facilita la conexión con lo sagrado al estimular la imaginación, la emoción y la intuición. En la Antigüedad, muchos rituales místicos se basaban en el arte como forma de adoración, invocación o revelación. Así, el arte se convertía en un lenguaje común para el ritual místico, que permitía acceder a una realidad superior y trascendente, y la Estética, con su *mythos*, traduce el arte para las personas de manera comprensible y natural.

5. El artesano como hierofante y el espectador como *mystēs*

Con esto, y habiendo visto la relación entre *poiesis*, *praxis* y *aisthēsis* con la reverencia, gratitud, veneración y piedad en general, sería posible comprender la obra de arte como una producción artística relacionada con lo místico, quizá con lo religioso. Los arquetipos divinos tan presentes en la mente de aquellos artistas —cuando todavía se denominaban *technitēs* (τεχνίτης)—, que buscaban la inspiración en las Musas apolíneas, creaban con el fin de obtener principalmente una *praxis a priori* que envolvían de *poiesis a posteriori*. De esta forma, la *praxis* inicial, que buscaba un bien común, se asemejaba al culto pío, y su *poiesis* exhibía la devoción, celo, recogimiento y piedad

hacia la belleza que brotaba abundantemente, pues disponía ahora de una razón de ser de acuerdo con la virtud. Así, cada producción traída al mundo de este modo era, en efecto, *hieros* (ἱερός), lo que convierte al productor artesano, indiscutiblemente, en místico hierofante apartado y desprendido a ojos del espectador. El adjetivo *hieros* “se utilizaba para cualquier cosa que perteneciese a las personas o a la presencia de los dioses” (Kerényi 1962: 111), de color vibrante en las obras homéricas, aunque a veces caracterizado por matices sombríos.

El arte como ritual místico sería pues una forma de expresión que conectar lo sagrado y lo trascendente. La Estética sirve como un puente entre el mundo material y el espiritual, entre lo individual y lo colectivo o entre lo humano y lo divino, y traduce lo artístico creando así una atmósfera adecuada para el arte-como-ritual al generar una sensación de armonía, equilibrio, orden y unidad con el cosmos. Asimismo, provoca una reacción emotiva e intuitiva en los participantes del ritual al despertar su sensibilidad, imaginación, creatividad y admiración facilitando la experiencia mística del arte al abrir la puerta a lo inefable y lo sagrado por medio de un lenguaje común.

Es esta experiencia mística la que confluye con la experiencia artística, en la que, por medio de la obra hierática, figurativamente, los espectadores se tornan *mystai* acudiendo a unas improvisadas *teletai* como iniciándose en un misterio, donde su contemplación silenciosa frente al *hieros* confiere conocimiento y comprensión del *mythos in medio* que el piadoso artesano hierofante ha conferido para que exista entre la *praxis* y la *poiēsis* de la obra como marco contextual que deriva en *paidēia* estética. Por esto, y así, se puede comprender la producción artística como una hierofanía¹⁰, en donde se “produce una ruptura en la homogeneidad del espacio” y “se revela una realidad absoluta” (Eliade 1998: 21–22). En este caso, se trae al espacio profano, por medio de la producción, un objeto que evoca un cierto *mythos* expresado de manera creativa, con su *poiēsis* y *praxis* como causas eficientes que conforman un *telos* definido. Por ello, la Estética está contenida, no en la *poiēsis* final del producto, ni en la *praxis* inicial necesariamente, pero siempre en el *mythos* intermedio que enseña, instruye e ilumina.

Así, el espectador contemplativo, aprende en total y completa embriaguez, y en su entusiasmo dionisiaco (ἐνθουσιασμός), bebe de la obra desatando su *érōs* y borrando los elementos de su dilución, así como también librándose del estado corrupto de su *lógos* para alcanzar su ser de manera edificante y productiva para su esencia, partiendo desde los sentidos por medio de la *aisthēsis* de la obra, hasta finalizar su metafórica iniciación de *mystēs*. Y esta es una posible razón de entender las obras de arte como poseedoras de *aura*, de esa aura mística benjaminiana que permite “pensar en lo divino a partir de las categorías estéticas” (Castro 2017: 296) —o quizá lo contrario, pensar en lo estético a partir de lo divino—, y que es, en parte, el vínculo que la asocia con las clásicas Musas apolíneas, pues es difícil pensar en arte sin inspiración ni elementos divinos que puedan ser invocados para obtener su favor, aunque nos hayamos olvidado de ello en tiempos modernos, o no se tenga ya en consideración cuando hubo un tiempo en que sí se daba cuenta de ellos.

10 La hierofanía (de ἱερός, “sagrado”, y φαίνειν, “manifestar”) se entiende como una manifestación de lo sagrado en un ámbito generalmente profano, cotidiano o terrenal. Es un término acuñado por M. Eliade en la obra citada.

La relación entre hierofanía y los términos *eulabeia* y *eusebeia* se puede llevar a un contexto de la manifestación de lo sagrado y la actitud de respeto y devoción que se requiere para experimentar adecuadamente lo divino o para crear una obra de arte significativa y trascendental. Ambos conceptos reflejan la importancia de la espiritualidad y la trascendencia en diferentes ámbitos de la vida humana, incluyendo la religión y el arte. Si el piadoso artista hierofante es el artesano-sacerdote y místico, y su obra es el objeto de culto, ha de desprenderse de ella de manera altruista en deferencia hacia los espectadores-*mystai* y, el proceso de producción sería, en efecto, un *sacrificio* ritual, entendiendo “sacrificio” en su valor etimológico original: “hacer sagrado” y confiriéndole así su *aura*. Así se manifiesta lo sagrado en el mundo terrenal. En pocas palabras, “el arte es religioso cuando el observador tiene la experiencia de que lo divino es evocado a través de la interacción entre él o ella y el objeto artístico” (Bosman 2020: 15), y así, el objeto en sí se vuelve *hieros* para el espectador, aunque sea de manera estrictamente subjetiva.

6. Relación entre producción y experiencia religiosa

Un factor común a cualquier experiencia mística o religiosa es lo numinoso, categoría introducida por Rudolph Otto, es decir, algo inaccesible e indefinible mediante la razón salvo por analogía delimitadora de otras esferas del sentimiento. La obra como *hieros* es vista, pues, como producto de la impresión de lo mágico, que no deja de ser lo numinoso (Otto 2005: 94) aunque de manera más tosca. Así, la religión nace de la experiencia numinosa, pero también el arte. Es posible, teniendo en cuenta la relación con las Musas, la producción artística como algo semejante, no solo para el artesano pío, sino también para el espectador contemplativo. La enseñanza a través del *mythos* estético de la obra está sujeta a una hermenéutica, cuyo diálogo “coincide con un juicio estético” (Castro 2017: 302), que podría tenerse como un juicio “poético” (Vattimo 2004: 70). Con esto, lo religioso o lo místico, y lo estético, se acercan en el *hieros*, que es la producción; en otras palabras, el artefacto “numinoso” que imprime “mágicamente” su *mythos* entre *praxis* y *poiēsis*. Esta es la “magia” del arte, que “aprehende y conmueve el ánimo” (Otto 2005: 21) haciendo coincidir experiencia mística y experiencia estética, que podríamos decir que convergen en lo sublime, *i.e.*, esta cualidad de grandeza masiva que supera los límites de la comprensión por medio de lo misterioso, que repele y atrae simultáneamente, y exalta, que asusta y fascina, pero que, a nivel sentimental y comprensivo, se percibe a través de la *aisthēsis* acercando la dimensión humana con otra, que bien podría ser algo similar a lo divino a través de lo fenomenológico, pero al contrario que en la tesis kantiana, lo sublime aquí no provoca el “separarse de toda sociedad” (Kant 1876), sino que une más al ser una celebración en comunión, pues todos hablan el mismo lenguaje de la Estética. El encuentro del espectador con la obra es contemplativo y religioso, y se vive el fenómeno (Castro 2017: 310) más allá del artefacto. Así, se puede acceder a lo divino mediante dos vías: “una, a través de la belleza que es heredera de las consideraciones neoplatónicas, o y otra a través del arte (bello o no)” (Castro 2017: 313). En base a esto, todo arte es místico, o todo arte es, en su esencia, religión.

La producción artística como *eusebeia* es un concepto que se refiere a la práctica de crear obras de arte que expresan una actitud de piedad, reverencia y respeto hacia lo sagrado, lo divino y lo trascendente. La *eusebeia* como virtud ética y religiosa que implica el reconocimiento de la dependencia del ser humano de una realidad superior

y el deseo de vivir conforme a ella, busca manifestar esta actitud a través de la belleza, la armonía, la simbología y la inspiración que emanan de las obras de arte. En cuanto a esto, el arte en sí mismo puede ser visto como un medio para alcanzar un grado superior de unión entre el alma y lo trascendental en vida. En el contexto del arte, la creación artística puede ser vista como una aproximación a la espiritualidad y una forma de explorar la relación entre el arte y la mística.

7. Trágica conclusión

Los artistas pueden reflejar su conexión con lo sagrado de muchas maneras diferentes, dependiendo de su enfoque creativo y de su interpretación personal de lo que significa lo sagrado. Algunos artistas pueden utilizar símbolos y temas religiosos o espirituales en su obra para representar su conexión con lo divino, o pueden utilizar elementos mundanos bajo el influjo de las Musas, o hallar lo divino en lo cotidiano. Otros pueden utilizar la abstracción y la metáfora para explorar conceptos como la trascendencia y la conexión espiritual. El proceso creativo en sí mismo puede ser visto como una forma de meditación y conexión con lo sagrado. La *poiesis* y el proceso artístico se podrían comprender como una forma de explorar y expresar esta conexión con lo Santo. A través de su obra, los artistas pueden compartir su visión del mundo y su relación con lo divino llegando incluso, y muy posiblemente, a inspirar a otros a reflexionar sobre su propia conexión con lo sagrado.

No se debe reducir el arte sencillamente a una experiencia estética ignorando aquella *paideía* que lo lleva a lo gnoseológico y lo epistemológico, pero, sobre todo, no se puede retirar de la experiencia estética aquel componente de experiencia religiosa sin el cual lo sublime no podría existir. Y no puede ser tal sin la piedad, sin *eusebeia*. Un claro ejemplo que hemos obtenido de antaño es la tragedia y su uso, tanto artístico como religioso, donde la participación del espectador era necesaria, cumplía con su *paideía* virtuosa y estaba relacionada con los dioses y lo sagrado donde todos eran conocedores del *mythos*. Incluso los grandes misterios de aquellos tiempos estaban cargados de grandes dosis trágicas en su proceder. Aristóteles hacía alusión a este temor sagrado para “mediante compasión [ἔλεος] y temor [φόβος] lleva a cabo la purgación [κάθαρσις] de tales afecciones”, es decir, tanto compasión y temor¹¹, son imprescindibles para la catarsis (*Poét.*: 1449b, 27–28), esto es, para la purgación de las emociones que transforman al espectador por medio de la obra. Son estas pasiones (πάθη) “como movimientos que pueden llegar a poseer las almas” (García Yebra 2014: 390–391), incluyendo el entusiasmo, tanto el de la experiencia mística-estética, como el de los misterios, donde “se ha convertido en una ‘afección’ y necesita ‘purgación’”, es decir, catarsis que alivia al tiempo que es placentera, y no hay catarsis si el espectador contemplativo, el *theatēs*, no entiende el lenguaje estético en el que se ha representado la obra. Por tanto, únicamente si se trata como una cuestión mística, capaz de mover el alma y doblegarla a la naturaleza de la representación o producción, se puede dar la purgación de las pasiones, pues este padecer es estrictamente del alma siendo previamente conocedor de aquellas categorías estéticas que traducen la obra de arte al espectador.

11 Pese a que Aristóteles utiliza *phobou* (del miedo) en lugar de hacer alusión al temor reverencial para con lo divino, y *eleou* (de la misericordia o de la compasión) en vez de mencionar directamente los conceptos de *eulabeia* y *eusebeia*.

Cierto es que los espectadores de la tragedia no están sujetos a las bebidas consagradas, ni al ayuno o a las procesiones, ni se adquiere el estado estricto de *epopteia*¹² eleusina de iniciación mística, aunque quizá se debería, pues los asistentes a la tragedia eran, técnicamente, *epoptēs* (espectadores contemplativos [de lo sagrado]). No obstante, no se pueden obviar las similitudes de la representación “artística” de la tragedia con un ritual místico donde, en ambos, la catarsis es imperativa (Kerényi [1967] 1991: 113). Incluso la palabra “tragedia” tiene origen etimológico en lo ritual: *τραγωδία*, de *ᾠδή* al *τράγος*, esto es, “oda al macho cabrío” (Burkert 2011: 20–21), donde se entonaban cantos antes del sacrificio, aunque puede ser una explicación difícil de aceptar (Burkert 2011: 49–50). No podemos separar la experiencia estética de la experiencia religiosa, por lo menos, figurativamente. Si queremos comprender el arte sencillamente como “algo bello”, entonces no deberíamos hablar de “arte”, sino de producción. En cuanto existe la experiencia estética, entonces existe también un cambio psicológico (de la *psychē*, i.e., del alma, espíritu o mente), lo que constituye un estado de *paideia* perpetua en busca de la virtud.

En términos generales, si queremos diferenciar los conceptos utilizados en relación con la producción artística, podríamos resumirlo del siguiente modo: tanto la *eulabeia* como la *eusebeia* son necesarias para la producción artística auténtica que relaciona biunívocamente la experiencia mística con la experiencia estética. En esto, la producción activa del artesano se mueve en consonancia con la *eusebeia*, esto es, en la piedad; y para el espectador contemplativo, más en conformidad con la cautela de la *eulabeia*. Solo un falso productor que no trata de formar una obra como *hieros*, sino que busca el beneficio personal, puede identificar su actitud con la *asebeia*. En toda producción, el fin teleológico es siempre su *praxis*, que se concibe *a priori* para sublimarse en una *poiesis* final *a posteriori* configurada en *aisthēsis* percibiendo las trascendencias del *mythos in medio* que configura el contexto del artefacto o producción como lenguaje común. Este *mythos* es el germen de lo que *a posteriori* se observa, siente y vive como mística ritual de la que está impregnada el artefacto, ahora hierático, que transfigura al *theatēs*.

El arte es un lenguaje que permite al ser humano acercarse a lo bello, lo bueno y lo verdadero mediante la Estética, que los traduce en términos de *eulabeia* y la *eusebeia*. Como representación de estas virtudes, el arte ayuda a contemplar la realidad desde una perspectiva trascendente que induce una apertura a la dimensión espiritual del ser. Además de ser una forma comunicativa, es también epistemológica y transformativa, permitiendo acceder a una verdad que no se reduce únicamente a lo factual o lo racional, en su lugar, manifiesta en lo simbólico, lo poético y lo místico para acercarnos a lo bello, que es el reflejo de lo bueno y lo verdadero, y que nos inspira a vivir de acuerdo con esos valores. El arte es, por tanto, o debería ser visto, quizá, como un lenguaje comunitario que nos conecta con nuestra esencia más profunda y con el sentido último de nuestra existencia.

12 W. Burkert define “*epopteia*” (ἐποπτεία) como “el momento culminante de la experiencia mística, el encuentro con lo divino”.

Referencias

- Aristóteles. 2014. *Poética*. Edición trilingüe de V. García Yebra ed. Madrid: Editorial Gredos.
- Aristóteles. 2014. *Retórica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bertam, G. W. 2019. *Art as Human Practice: An Aesthetics*. Bloomsbury Publishing.
- Bosman, F. G. 2020. “When Art Is Religion and Vice Versa. Six Perspectives on the Relationship Between Art and Religion”. *Perichoresis*, vol. 18, núm. 3: 3–20.
- Bowden, H. 2015. “Impiety”, Pp. 325–338, en E. Eidinow y J. Kindt, (eds.): *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*. OUP Oxford
- Burkert, W. 2011. *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*. Barcelona: Acantilado.
- Cairns, D. 1996. “Hybris, Dishonour, and Thinking Big”. *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 116: 1–32.
- Castro, S. J. 2017. *Teología estética. Fundamentos religiosos de la filosofía del arte*. Salamanca: San Esteban Editorial.
- Claramonte, J. 2016. *Estética modal. Libro I*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Claramonte, J. 2021. *Estética modal. Libro II*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Desmond, W. 2005. “The *hybris* of Socrates: A Platonic ‘revaluation of values’ in the *Symposium*”. *Yearbook of the Irish Philosophical Society*, : 43–66.
- Eliade, M. 1998. *Lo profano y lo sagrado*. Barcelona: Paidós.
- Fisher, N. R. E. 1979. “*Hybris* and Dishonour: II”. *Greece & Rome*, vol. 26, núm. 1: 32–47.
- Gadamer, H.-G. 1999. *Verdad y Método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- García Yebra, V. 2014. “Apéndice II”, Pp. 377–391, en Aristóteles: *Poética*. Edición trilingüe comp. Madrid: Editorial Gredos.
- Instituto de Lenguas y Culturas del Mediterráneo y Oriente Próximo. s.f. “Diccionario Griego-Español (DGE)”. Proyecto Diccionario Griego-Español. Recuperado el 7 de julio de 2023, en: <http://dge.cchs.csic.es/>
- Kant, I. 1876. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Nueva Biblioteca Filosófica.
- Kerényi, K. [1967] 1991. *Eleusis. Archetypal Image of Mother and Daughter*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Kerényi, K. 1962. *The Religion of Greeks and Romans*. Nueva York: Dutton.
- Marx, K. 1959. “Tesis sobre Feuerbach”, en MarxEngels: *La ideología alemana*. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos.
- Menke, C. 2013. *La fuerza del arte*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados.
- More, P. E. 1907. “Delphi and Greek Literature”, en More: *Shelburne Essays: Second Series*. Nueva York y Londres: G. P. Putnam’s Sons.
- Osborne, R. G. 1985. “Law in action in classical Athens”. *Journal of Hellenic Studies*, vol. 105: 40–58.
- Otto, R. 2005. *Lo Santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pizzi, delli A. 2011. “Impiety in Epigraphic Evidence”. *Kernos*, vol. 24: 59–76.
- Platón. 1997. *Eutifrón*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Platón. 2008. *Teeteto, ou do coñecemento*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC.
- Platón. 2013. *Apología de Sócrates/Critón/Carta VII*. Madrid: Grupo Planeta.

- Sánchez, A. 2003. *Filosofía de la praxis*. México: Siglo XXI editores.
- Steiner, G. 1989. *Real Presences. Is There Anything in what We Say?* Boston: Faber & Faber.
- Tatarkiewicz, W. 2011. *Historia de la estética*. Madrid: Akal.
- Tuckwell, J. 2017. “Productive and Creative *Poiesis* and the Work of Art”. *Transcultural Studies*, vol. 13, núm. 2: 99–118.
- Vattimo, G. 2004. *Después de la cristiandad*. Barcelona: Paidós.

Elaine Sturtevant. El valor de la repetición versus el valor de la traducción

Elaine Sturtevant. The Value of Repetition versus the Value of Translation

Mónica Yoldi López*

Resumen

Este texto estudia a Elaine Sturtevant (Ohio, 1924 - París, 2014), artista estadounidense que ya en los años sesenta se apropió de la obra de artistas famosos como Marcel Duchamp, Andy Warhol, Joseph Beuys o Claes Oldenburg, entre otros, con el fin de deconstruir y analizar cuestiones relacionadas con la originalidad, la repetición, la autoría, la apropiación y la traducción en la escena artística.

Palabras clave: *repetición, copia, autoría, apropiación, originalidad, traducción*

Abstract

This text studies Elaine Sturtevant (Ohio, 1924 - París, 2014), an American artist who already in the 1960s appropriated the work of famous artists such as Marcel Duchamp, Andy Warhol, Joseph Beuys or Claes Oldenburg, among others, in order to deconstruct and analyse questions related to originality, repetition, authorship, appropriation and translation in the art scene.

Keywords: *repetition, copying, authorship, appropriation, originality, translation*

“In the singular there is no original,
and in the plural it makes no sense”.
(Bohnen 1988: 40)

1. Introducción

En 1973 dos personas (Carol y Andrew Duncan) que firmaban como Cheryl Bernstein publicaron un ensayo titulado *Fake as More* (La falsificación como superación) que versaba sobre un artista llamado Hank Herron. Tal artista no existía, era una invención y, según el texto de la ficticia Cheryl Bernstein, se dedicaba a hacer copias exactas de pinturas de Frank Stella, introduciendo “un elemento radicalmente nuevo y filosófico... la negación de la originalidad” (Tomkins 1988: 7). Este hecho

* Escuela Superior de Diseño de La Rioja monica@esdir.eu

preludiaba desde la ficción lo que luego en la práctica harían los artistas dedicados al apropiacionismo. Aunque bien pudiera ser que las dos personas que inventaron a Hank Herron conocieran la obra de Elaine Sturtevant, que ya en los sesenta se apropiaba precisamente de pinturas de Frank Stella.

La corriente artística del apropiacionismo alcanzó su cenit en los años ochenta. Sin embargo, en los sesenta nos encontramos con la figura de Elaine Sturtevant (Ohio, EE.UU., 1924 - París, Francia, 2014), que mantuvo posiciones tanto o más extremas que los artistas apropiacionistas de la década de los ochenta. Su relevancia en el contexto artístico contemporáneo está siendo reconocida en los últimos años a través de las exposiciones que sobre su trabajo están llevando a cabo instituciones como el Albertina Museum de Viena o el Museum of Modern Art (MOMA, 2014) de Nueva York, en cuya retrospectiva *Sturtevant: Double Trouble*, tal y como señala Perter Eleey en el catálogo de esta, la artista colaboró activamente hasta el momento de su deceso. Más recientemente, en 2022, la galería Thaddaeus Ropac de Londres presentó *Sturtevant: Dialectic of Distance*.

En los sesenta, el Pop ya propiciaba el marco conceptual en el que se habrían de desarrollar cuestiones referentes a la deconstrucción de los valores que hasta el momento definían una obra de arte. La repetición y la copia de trabajos de artistas famosos y populares comenzó a ser práctica habitual en el arte Pop, que fagocitaba todo aquello que fuera del agrado de la sociedad de masas. Roy Lichtenstein y, sobre todo, Andy Warhol repitieron y copiaron obras maestras que por la reproductibilidad y los *massmedia* se habían convertido en imágenes despojadas del aura y el significado que en su día las caracterizó. Elaine Sturtevant sigue la línea del Pop y entiende las obras que copia como parte del mundo que le rodea y, por lo tanto, como algo susceptible de ser representado. Además, a todo ello añade la idea de que vivimos en la repetición porque todo retorna, pero lo igual, lo doble, adquiere un nuevo significado al extrapolarse temporal y espacialmente. Lo mismo descontextualizado puede generar la diferencia porque se observa y analiza desde una nueva perspectiva. Elaine Sturtevant emplea la copia a modo de traducción y, como plantea Umberto Eco en su ensayo *Decir casi lo mismo* (Eco 2008), reformula el significado de determinadas obras de arte a través de la repetición.

2. La primera apropiacionista

Elaine Sturtevant se apropia de obras de Andy Warhol, Frank Stella, Jasper Johns, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Robert Rauschenberg, Tom Wesselmann o Anselm Kiefer, entre otros. Sturtevant realizó su primera exposición en 1965 en la Bianchini Gallery de Nueva York y en ella mostró una de las banderas de Jasper Johns, las flores de Andy Warhol, una camiseta de Claes Oldenburg, una escultura de George Segal, un Frank Stella y un James Rosenquist. En los años sesenta el trabajo de Sturtevant fue incomprendido. Tanto es así que tuvo serios problemas con marchantes y galerías a la hora de mostrarles su arte. En 1969 escribía en respuesta a un marchante: “No soy anti-arte. No digo, cualquiera puede hacerlo. No ridiculizo al artista. No documento el panorama contemporáneo. No hago copias” (Kultermann 1993). Sin duda la posición de Sturtevant en los años sesenta resultaba, cuando menos, chocante. Y es que, aunque ya Duchamp y, sobre todo, el Pop hubieran puesto en cuestión la autoría, y hubieran hecho uso de la copia y la reproducción mecánica, todavía era demasiado pronto para llegar a entender la

radicalidad a la que Sturtevant había arribado con veinte años de antelación. Aunque, cabe señalar, que en los ochenta el apropiacionismo no se vio libre de fuertes críticas como la de Calvin Tomkins, que se refiere a esta corriente como chifladura (Tomkins 1988: 7).

A Elaine Sturtevant —que dejó de hacer obra en 1973 y lo retomó en 1985— hemos de situarla en el Pop. Por aquel entonces en el arte era moneda corriente apropiarse de la imaginaria de la cultura de masas. Esta actitud era vista como transgresora y crítica tanto con la sociedad como con el arte. Era, en definitiva, una manera de hacer que cumplía los requisitos para instaurarse como un arte nuevo, con entidad propia y que, además, era fiel reflejo de la sociedad del momento. Elaine Sturtevant en sus inicios dio un paso más en el contexto del arte Pop, desencadenando toda una serie de conceptos y reflexiones que, si bien ya estaban presentes en el Pop y, por supuesto, en el arte de Duchamp, no iban a tener plena aceptación hasta entrados los ochenta.

Sturtevant hacía Pop del Pop, es decir, en vez de tomar como motivo de sus cuadros latas de Coca Cola, mitos del cine como Marilyn Monroe o Elvis Presley o tiras de cómic, a la manera de Lichtenstein, Oldenburg o Warhol, ella eligió como centro de sus trabajos las obras más conocidas y famosas de otros artistas (por lo general pertenecientes a la corriente Pop). Así, podría decirse que Sturtevant circunscribe su reflexión estética al arte en sí, dando primacía al concepto de representación, “pues, ¿qué es la representación sino una apropiación, una objetivización que se adelanta y domina?” (Owens 1985). Sturtevant objetiviza el arte del momento, nos somete a una paradoja infinita digna del mejor Borges: ¿cuál es el Pop del arte Pop? Las Marilyns de Warhol, los cómics de Lichtenstein, etc. Pues eso es precisamente lo que Sturtevant pinta. Como queda dicho, no pretende copiar. De hecho, en varias ocasiones, sus repeticiones están hechas de memoria. Al igual que hiciera Pierre Menard (Borges 1989) con *El Quijote*, Elaine Sturtevant pinta un cuadro que resulta ser idéntico al de otro artista anterior, pero los significados de ambas piezas son completamente diferentes. En primer lugar, el mero hecho de haber sido pintados con una distancia temporal hace que, consecuentemente, su lectura sea distinta y, en segundo lugar, si nos percatamos de que estamos ante una copia, se desencadena un proceso de desmitificación que hace que nos preguntemos qué queda del genio creativo y de la originalidad de la obra de arte. Cuando Elaine Sturtevant duplica y repite, ejerce de traductora, siendo sus obras ejercicios de negociación donde se muestran las equivalencias y las diferencias entre original y copia; porque, como señala Umberto Eco, “toda traducción presenta unos márgenes de infidelidad con respecto a un núcleo de presunta fidelidad, pero la decisión sobre la posición del núcleo y la amplitud de los márgenes depende de las finalidades que se plantea el traductor” (Eco 2008: 23).

3. El valor de la repetición versus el valor de la traducción

Con respecto a la originalidad, Bill Arning pregunta a Sturtevant: “Muchos ven tu trabajo en términos del gesto Dadá que celebraba la muerte de la originalidad. ¿Estás de acuerdo?”. A lo que la artista responde: “Todo lo contrario. Esa puede ser una intención de los apropiacionistas. Hay una diferencia entre poner a prueba la originalidad y afirmar la muerte de la originalidad. Tienes que ser un retrasado mental para reclamar la muerte de la originalidad” (Sturtevant et al 1992: 11). Elaine Sturtevant proclama la autonomía y el poder de la originalidad. Pero lo hace a través de la repetición porque —como ella misma afirma—: “Estar implicado con la repetición

siempre conlleva correr el riesgo de producir la diferencia” (Sturtevant et al 1992: 21). Esto es algo que ya demostraron tanto Flaubert en *Bouvard y Pécuchet* (Flaubert 1993), como Borges a lo largo de toda su obra. Bouvard y Pécuchet se empeñan en repetir todo tipo de experimentos científicos, pero sus repeticiones son siempre fallidas, siempre acarrea una diferencia plausible aunque no premeditada. Borges, por su parte, dejó claro que la repetición implica diferencia, y el mejor ejemplo de ello es su relato *Pierre Menard, autor del Quijote*. Por eso cabría decir que Sturtevant confronta la obra original con la apropiación que ella realiza, a fin de corroborar la ambivalencia de conceptos como repetición y diferencia. Como afirma Foucault, “se trata siempre de mostrar cómo lo Otro, lo Lejano es también lo más Próximo y lo Mismo” (Foucault 1974: 330). La repetición implica perpetuación, pero ¿cómo repetir con exactitud? La copia, lo doble, siempre acarrea consigo la diferencia por mínima que esta sea; de otro modo la réplica sustituiría al original. La diferencia surge de la repetición, parte “de la monotonía secretamente variada de lo Parejo” (Foucault 1974: 330), y la repetición persiste sucesiva y continuamente. Tras un rodeo se vuelve a lo semejante. Lo idéntico retorna con nueva cobertura.

Además, en el trabajo de Elaine Sturtevant, repetir o copiar implica traducir y adaptar la réplica al momento presente y, por lo tanto, adecuarlo a nuevos códigos. Walter Benjamin en su texto *La tarea del traductor* dice:

ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original. Porque en su supervivencia —que no debería llamarse así de no significar la evolución y la renovación por la que pasan todas las cosas vivas— el original se modifica (Benjamin 2016: 114).

De modo que la copia actualiza el original. Lo inserta en el presente, lo hace coetáneo y reclama que se lea desde una nueva perspectiva; una nueva visión que conlleva una nueva interpretación. En el presente analizamos y estudiamos el arte precedente con parámetros que no corresponden a los del momento de su gestación. Por lo tanto, la copia, la apropiación, nos invitan a visitar obras pretéritas con una mirada contemporánea, y ello implica, nuevas deducciones, nuevos resultados y nuevos significados. La apropiación y la copia en la contemporaneidad suponen una traducción; una suerte de ajuste de la obra de arte del pasado (aunque sea del pasado más inmediato) al presente. En este sentido, el conocido refrán italiano *traduttore traditore* cobra una relevancia particular cuando lo aplicamos al arte y a la expresión artística, pues la transcripción y el examen de las piezas apropiadas y copiadas incita a reformular determinadas características y definiciones. En el trabajo de Elaine Sturtevant repetir supone traducir, pues la artista se apropia de obras de arte célebres y las dota de nuevas propiedades. Como afirma Walter Benjamin, “las traducciones que son algo más que comunicaciones surgen cuando una obra sobrevive y alcanza la época de su fama” (Benjamin 2016: 112). Así, las copias de obras de arte famosas que Sturtevant lleva a cabo son transposiciones alteradas, en primer lugar, por el factor temporal y, en segundo, lugar, por la lectura que hacemos de ellas.

La idea de la imbricación entre diferencia y repetición aparece en las apropiaciones que Sturtevant hace de creaciones y acciones de Duchamp y Beuys. *Retrato de Man Ray* (1966) nos muestra a la artista emulando la famosa fotografía de Duchamp con

el cabello lleno de espuma. *Relâche* (1967) reproduce la fotografía de Man Ray en la que Duchamp y Perlmutter aparecen desnudos como Adán y Eva imitando las poses del cuadro de Cranach; la misma Sturtevant es la que hace de Eva en *Relâche* (1967). *Desnudo descendiendo* (1968) es una fotografía que imita la que Duchamp realizara con una modelo; en la obra de Sturtevant la modelo es la propia artista. *Wanted* (1969) es otra pieza de Duchamp en la que Sturtevant suplanta al artista. *De'chiravit* (1970) es una apropiación de la obra de Duchamp del mismo nombre, pero en vez de recortar la silueta en negro del rostro de Duchamp, Sturtevant reproduce la suya propia. En 1971 Sturtevant realiza *Action*, donde recrea varias de las acciones de Beuys. En los noventa se apropia de obra de Kiefer, Haring o Gober. En todos sus trabajos Sturtevant repite. Sin embargo, sus repeticiones, paradójicamente, destacan por la diferencia que encierran, al ser la artista, y no Duchamp o Beuys, la que configura y protagoniza las obras. Sería lícito interpretar estos trabajos según la teoría feminista, que vendría a decir que el rol del autor y creador masculino es deconstruido y sustituido desde el punto de vista de la mujer, que subvierte los papeles reivindicando un lugar en el mundo del arte. No en vano su obra ha sido descrita como “un temprano ataque feminista a los heroicos del modernismo tardío” (Frank 1991: 11). No obstante, a nuestro entender y sin descartar la lectura feminista, Sturtevant se acerca más al ritual. Repite según las directrices marcadas por los artistas de cuya obra se apropia, como si de una ceremonia se tratara. En estos trabajos Sturtevant parte de la repetición pero llega a la diferencia. Donald Kuspit en su texto *Repeating The Unrepeatable: Elaine Sturtevant's Absolutization of Art* escribe:

Sus *Bombillas* de Jonhs I y II, ambas de 1988 y las *Bombillas inglesas*, 1987, difícilmente eran duplicados de la obra de Jonhs. La tomaban como su punto de partida. Lo mismo ocurre con varias de sus versiones de Beuys *Fat Chair* (1974-89). Su relación con el original de Beuys era oblicua, más que directa. Del mismo modo, su *Díptico de Marilyn* de Warhol (1973) parece ‘castrar’ más que celebrar el original de Warhol. No puedo recordar una ‘copia’ de Sturtevant que parezca perfectamente intacta —completamente como el original. Más bien, como Sturtevant dice, el original es un catalizador para lo que puede ser considerado como una especie de memoria —adecuada, pero no la mejor— de él. (Kuspit et al. 1990: 5).

No es gratuito que Sturtevant se apropie de obras de artistas como Warhol, Lichtenstein o Duchamp. Todos ellos han cuestionado el concepto de obra de arte única, genial e irreplicable, todos ellos han tenido muy presente la tradición artística y han dejado claro, bien en forma de homenaje, bien como crítica y parodia, que el arte del pasado no puede obviarse. “Como todo el arte, el arte de Sturtevant se funda en la continuidad y, en este sentido, está cimentado en el arte que le precede” (Kultermann 1993). Cabría añadir que en el arte de Sturtevant el progreso formal es nulo, pues la continuidad (o mejor, continuación) y el paso hacia adelante que da el apropiacionismo es de carácter conceptual. El apropiacionismo no cree en la innovación formal, es más, reniega de ella porque la copia y la repetición son sus armas para deconstruir la autoría, la originalidad, la unicidad de la obra de arte o el genio del artista. Donald Kuspit sostiene que el apropiacionismo proclama la muerte de la vanguardia (Kuspit 1993: 107), aunque, cabría puntualizar que más que la muerte se da un cambio en el concepto de arte que se tenía en las vanguardias. Hay

formas de arte que surgieron entonces y que todavía hoy, de alguna manera, están vigentes, como, por ejemplo, el surrealismo o la obra duchampiana. En cualquier caso, enterradas o no las vanguardias, el apropiacionismo se muestra heredero del postulado duchampiano que defiende que el significado y el valor de una obra de arte radica en la interpretación conceptual que de ella se haga. El hecho de tomar un objeto o una obra de arte anterior y cambiarlos de contexto puede provocar lecturas y análisis válidos desde la perspectiva de la época de la reproductibilidad (tanto técnica como digital) y los simulacros. Pero, como ha escrito Margot Lovejoy, “este acto de apropiación y repetición indica una cierta extenuación cultural que tiene un valor de choque importante porque dramáticamente trae a primer plano asuntos que normalmente yacen bajo la superficie, temas que necesitan ser cuestionados” (Lovejoy 1992: 80). Estos asuntos a los que Lovejoy se refiere son la copia y el original, la autoría, etc., en definitiva, los valores estéticos tradicionales que, de alguna manera, seguían en uso en las vanguardias. En esta línea, las apropiaciones de Elaine Sturtevant establecen un recorrido de ida y vuelta entre el original y la copia que cifran y descifran significados relativos a la creatividad o la autoría. Sturtevant traduce y expresa en una lengua particular lo que está escrito o se ha expresado antes en otra.

Elaine Sturtevant lleva al límite la idea de originalidad en el arte y para llegar a lo original parte de la repetición y de la copia literal. Así, una vez que su trabajo fue reconocido, se tuvo por “algo muy nuevo y muy original. Nadie había hecho eso antes” (Cameron 1988). Además, Sturtevant plantea la posibilidad de tomar las representaciones, o sea, las obras de arte, como motivo de representación. Del mismo modo que plasmamos un paisaje en un lienzo, podemos plasmar otro cuadro preexistente. En cierto modo, el artista, aquí, se convierte en un artesano con tal dominio de la técnica, que pasa a ser un virtuoso capaz de reproducir lo supuestamente irreproducible, de traducir y descifrar lo supuestamente intraducible e indescifrable.

4. La autoría

Elaine Sturtevant es una de las grandes transgresoras del arte contemporáneo, no sólo por apropiarse de la obra de otros, sino por la clarividencia que manifiesta a la hora de llevar a cabo sus obras. Por ejemplo, cuando se propuso apropiarse de la obra de Warhol, pidió al artista pop sus planchas de serigrafía, viniendo a afirmar, una vez más, que la autoría de la obra de arte es un concepto que debe revisarse, más si tenemos en cuenta que posiblemente las planchas de las serigrafías de Warhol las realizaron sus ayudantes y no Warhol. Warhol, en principio, no tenía problema en colaborar con Sturtevant porque, de alguna manera, sus líneas de trabajo eran paralelas (sobre todo el último Warhol). Pero Sturtevant cuenta que pidió a Warhol la plancha de serigrafía de Marilyn y Warhol le dio permiso para que al día siguiente fuera a la Factory a por ella. Cuando Sturtevant se presentó en el taller del artista, la plancha de serigrafía de Marilyn había desaparecido misteriosamente. A Warhol no debió de parecerle bien que alguien se apropiara de su obra de un modo tan directo, por ello — según apunta Sturtevant (Sturtevant et al. 1992: 13)— escondió su *Marilyn*. Y es que los artistas no siempre ven con buenos ojos que sus obras se utilicen para según qué fines. Lichtenstein, en cambio, dio consejos técnicos a Sturtevant para que realizara las apropiaciones de su obra, como hiciera en su día Umberto Eco con varios de los traductores que tradujeron sus textos. Claes Oldenburg, por su parte, al saber lo que

Sturtevant hacía, la apoyó. Sin embargo, cuando Sturtevant llevó a cabo *The Store of Claes Oldenburg* en el 67 en el Lower East Side de Manhattan, recreando su pieza *The Store* de 1961, la artista terminó en el hospital tras recibir una fuerte paliza propinada por un grupo de estudiantes. *The Store* de Claes Oldenburg supuso un punto de inflexión en el movimiento del arte pop, ya que burlaba y cuestionaba las estrategias comerciales del mundo del arte y ponía de relieve la creciente mercantilización de las obras de arte. Con *The Store of Claes Oldenburg*, Elaine Sturtevant fue un paso más allá y desafió el discurso imperante en torno a la originalidad, la creatividad y la autenticidad. Es importante destacar que, en la actualidad, los mencionados conceptos de autoría, originalidad, autenticidad y creatividad están siendo revisitados a tenor de los últimos avances tecnológicos en inteligencia artificial. Algoritmos capaces de replicar determinados estilos artísticos y de generar piezas que emulan las obras de arte humanas, abren nuevas vías en el discurso que ya avanzaba el trabajo de Elaine Sturtevant. Herramientas informáticas como ChatGPT o DALL-E 2 suscitan cuestiones relativas al arte, como por ejemplo, las que atañen a la copia, a la repetición y, por ende, a la traducción, si entendemos ciertas producciones computacionales como traslaciones de obras de arte ya existentes. La reescritura que se da en las artes visuales contemporáneas estaba ya implícita en las creaciones de Elaine Sturtevant.

Otro aspecto relevante de la obra de Sturtevant es que varias de sus apropiaciones están realizadas casi contemporáneamente a la producción de los originales. Entre otras obras, hizo un *Lichtenstein* de 1963 en 1966, y *The Store of Claes Oldenburg* de 1961 en 1967. Lo que demuestra lo arriesgado de su propuesta, pues la apropiación de obra reciente de artistas vivos consagrados lleva a pensar en el plagio. Pero Sturtevant no pretende plagiar, ella repite lo irrepetible para desatar la experiencia artística. Las extrañas repeticiones de obras de arte que hace Sturtevant confirman su irrepetibilidad al mostrarlas como si se reflejaran en un espejo oscuro... Esta objetivización de la unicidad absolutiza o eterniza la obra de arte, la congela para siempre, no como parte de un inevitable progreso de la historia de arte, como le ocurrirá cuando sea famosa y racionalizada, sino como un destino en sí mismo. Podemos recuperar parte del sentido del verdadero destino de la obra de arte única —el destino implícito en su originalidad— mirando a las repeticiones de Sturtevant, no a los originales, porque ellos han sido corrompidos por la historia” (Kuspit et al. 1990: 6).

La apuesta artística de Sturtevant incluye apropiaciones de instalaciones de artistas como Paul McCarthy o de películas de Warhol o Beuys, entre ellas, *Beuys' Fat Mefitation*, *Study for Various Beuys Actions* de 1971 y *Warhol Empire State* de 1972. En la filmación *Duchamp Nu Decendant Un Escalier* de 1968 es la propia Sturtevant quien baja la escalera. Por supuesto, la artista ha tenido problemas legales a la hora de apropiarse de determinadas piezas, por ejemplo, en la primera retrospectiva de su obra que Sturtevant realizó en 1992, quería exponer su apropiación *Beuys Plight*, pero el Joseph Beuys Estate no se lo permitió por razones de *copyright*. Paradojicamente, Sturtevant se apropió de obras de Beuys en los años setenta, cuando todavía no era conocido en Estados Unidos.

5. Conclusiones

Elaine Sturtevant cuestiona el genio creativo y la originalidad apropiándose de obra de artistas que ya se habían adentrado en el campo de la reproducción y la copia, y llevando hasta sus últimas consecuencias la idea Pop de que todo, incluso el arte, es

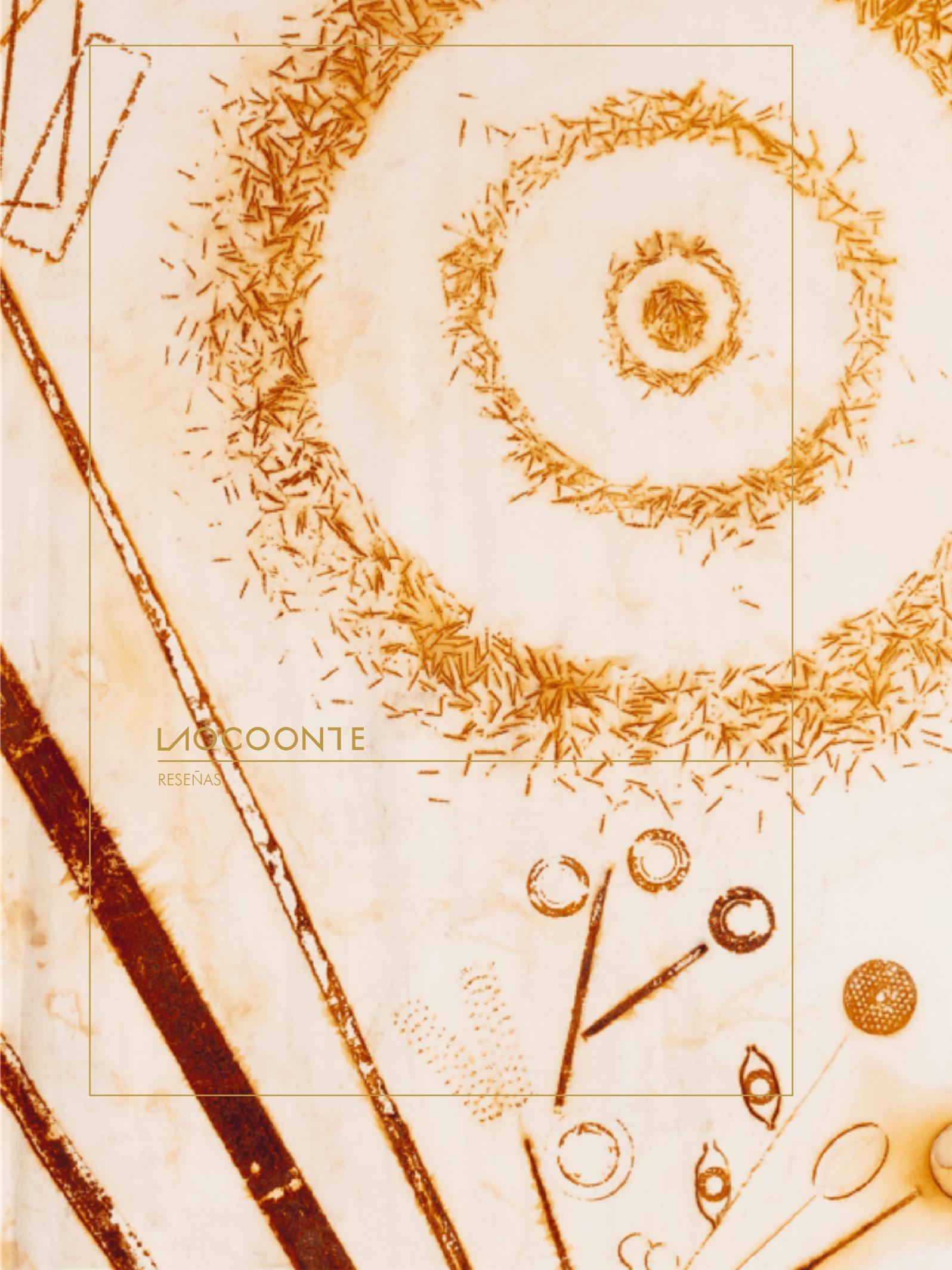
un objeto de consumo, un producto de masas. Lo que Lichtenstein había iniciado al ver sus obras como un artículo de consumo más es desarrollado por Sturtevant, que considera las obras de arte de otros artistas elementos que forman parte de la realidad y, por tanto, pueden ser representados. Elaine Sturtevant copia porque defiende que lo mismo descontextualizado genera la diferencia. Al igual que Richard Pettibone o Mike Bidlo, copia obras de arte a partir de reproducciones en catálogos o en postales, iniciando un proceso circular que hace que las copias se conviertan en originales que, a su vez, pasarán a ser copiados en otros libros y volúmenes desde donde, de nuevo, pueden volver a ser remedados. El concepto de originalidad es el argumento principal en torno al que gira el discurso de esta artista que repite y transcribe obras de arte de otros con el fin de abrir nuevas vías de reflexión que generen explicaciones y exégesis diversas. Como escribió Kin Levin, “la apropiación es una manera de exorcizar el culto a la originalidad” (Levin 1988: 254). La originalidad es una característica que, asociada a la novedad y a la creatividad, ha definido la obra de arte desde el Renacimiento, pero el trabajo de Sturtevant se caracteriza por la desvirtuación del original y la objetualización de la obra de arte. La copia, la repetición y la traducción se erigen en puntos de partida de un discurso centrado en el análisis del presente y de los parámetros en los que se mueve la actualidad, que accede a lo real a través de las reproducciones. “Mis intenciones” —diría Sturtevant en una conferencia en 1993— “pasan por ampliar y examinar la relación entre original y orígenes; abriendo un espacio para un nuevo pensamiento” (Sturtevant et al. 2002: 10).

Bibliografía

- Benjamin, W. 2016. *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Borges, J. L. 1989. *Ficciones*. Madrid: Alianza Emecé.
- Bohnen, U. 1988. *Hommage: Démontage*. Colonia: Druck & Verlagshaus Wienand.
- Cameron, D. 1988. "A Conversation". *Flash Art Internacional*. Noviembre/Diciembre.
- Eco, U. 2008. *Decir casi lo mismo*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. S. A. U.
- Flaubert, G. 1993. *Bouvard y Pécuchet*. Barcelona: Montesinos, D. L.
- Foucault, M. 1974. *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI.
- Frank, P. 1991. *(Art)2 Art Appropriates Art*. Fullerton: California State University, Art Gallery.
- Kultermann, U. 1993. "El arte de Elaine Sturtevant". *Goya*. Julio/Octubre.
- Kuspit, D. et al. 1990. *Sturtevant*. Chicago, Illinois: Rhona Hoffman Gallery.
- Kuspit, D. 1993. *The Cult of The Avantgarde Artist*. Cambridge: University Press.
- Levin, K. 1988. *Beyond Modernism*. New York: Harper & Row Publishers.
- Lovejoy, M. 1992. *Postmodern Currents*. New Jersey: Prentice Hall.
- MOMA, 2014. "Sturtevant: Double Trouble", en *MoMA*, en <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1454>.
- Owens, C. 1985. *La postmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Sturtevant, E. et al. 1992. *Sturtevant*. Stuttgart: Württembergischer Kunstverein. Hamburg: Diechtorhallen. Nice, Villa Arson.
- Sturtevant, E. et al. 2002. *Sturtevant: Shifting Mental Structures*. Berlín: Hatje Cantz Publisher.
- Tomkins. C. 1988. *Post-To Neo. The Art World of The 1980s*. New York: H. Holt and CO.







LIOCOONTE

RESEÑAS

Verónica Gerber Bicecci en una brumosa orilla

José Joaquín Parra Bañón*



Verónica Gerber Bicecci

En una orilla brumosa. Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura

Gris Tormenta, Ciudad de México, 2021

ISBN 9786079913007

Páginas 232

Verónica Gerber Bicecci (Ciudad de México, 1981) es la editora literaria, la compiladora, la antóloga del conjunto de textos agrupados bajo el título *En una orilla brumosa*. Es la incitadora de los trece capítulos aunados por el subtítulo que reza, más como una plegaria o un deseo que como un proyecto, *Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura*. Podría decirse, desde fuera del ámbito del libro, que la escritora y artista mejicana es la comisaria de una exposición encargada por la Fundación Jumex de Arte Contemporáneo que tendría por objetivo “explorar la relación entre la escritura y el arte contemporáneo: cómo se inspiran mutuamente” (12); que es la curadora de esa casa de citas múltiple, la sacerdotisa de un cónclave profano alentado por el propósito de asomarse, al mismo tiempo, a la literatura que aspira a ser arte plástico y al arte visual que anhela ser literatura, aunque los límites entre la alta literatura y la escritura, o la caligrafía y la tipografía, no hayan sido previamente definidos.

También es la autora del prólogo, al que parentéticamente titula “Poner el lenguaje en las vías (para que no estorbe)” (13-34), que es el lugar en el que argumenta su decisión de subdividir la serie compuesta por los trece textos, solicitados o recolectados, en cinco subconjuntos, o “rutas”, titulados, según su orden de inclusión en el índice: “Autónomas e ininteligibles”; “No humanas”; “Migrantes”; “Antónimas” y “Desenterradas”. Contiene este libro proyectivo, además, cuatro “Anexos”: el primero, dedicado a biografar escuetamente a los catorce autores convocados a la reunión; el segundo, a glosar cierta bibliografía relacionada con los asuntos tratados y que no ha sido expresamente referida en los cuerpos de texto; en el tercero, titulado “Otras máquinas del tiempo”, se proponen acercamientos, aproximaciones espirales, otras definiciones de las palabras *Libro*, *Canción*, *Árbol*, *Fotografía*, *Arquitectura*, *Carta*, *Depósito* y *Fósil*; y en el cuarto, Verónica Gerber expresa sus agradecimientos personales. Aunque cabe sospechar que la autoría de todos los anexos hay que atribuírsela a ella, no hay datos objetivos para hacerlo así. No están firmados, pero tienen su huella.

Hito Steyerl, Cecilia Miranda (con “Tengo una pestaña en el pie”) y Mario

* Universidad de Castilla-La Mancha, España josel.panea@uclm.es

Montalbetti forman el primer trío de autores; Alicia Kopf, Ariel Guzik (con “La escritura cetácea”) y Stanisław Lem determinan los vértices del segundo triángulo; Eugenio Tisselli y Olivia Teroba forman una pareja en “Migrantes”; Yásnaya Aguilar Gil y Maria Fusco son las dos “Antónimas”; Daniela Franco, Juan Cárdenas, autor de “Teoría del escombros”, y Ursula K. Le Guin, que cierra la nómina, escriben la trilogía terminal de, dice Verónica Gerber en la coda de su prólogo, “trece textos brillantes, para recordarnos que podemos empezar ese tejido escribiendo y haciendo imágenes indóciles y multilingües, empáticas, cuidadosas y situadas, comunes, fermentadas” (4).

Aparte del interés intrínseco y desigual de los textos, lo más relevante de *En una brumosa orilla*, al igual que sucede en otras obras discretas y subterráneas, se encuentra en los márgenes, en las páginas a las que el lector apresurado nunca llega: en los fragmentos en los que se reduce el tamaño de las letras. En este caso, las joyas residen en el anexo denominado “Bibliografía seleccionada”, donde se proponen textos adicionales, complementarios, pero también exposiciones, actividades, revistas, editoriales, publicaciones variopintas, archivos, etc.: obras recientes y diversas en las que se “interseccionan los lenguajes visual y textual” (216). En esta sección cohabitan «La escritura asémica de Mirtha Dermisache» y el archivo digital que fundó en 1996 Kennet Goldsmith con el nombre de *Ubu Web*; el poemario de Carla Faesler titulado *Catábasis exvoto* y el libro de relatos de Daniela Bojórquez *Óptica sanguínea*; los manuscritos realizados por Emily Dickinson en sobres reutilizados, y ahora editados facsimilarmente por Jen Bervin y Marta Werner en *Envelope Poems*, y también la reproducción facsímil de los cuadernos de Hilma af Klint realizada en 2018 en *Notes and Methods*. No son las referencias, sino los comentarios, las anotaciones, las sugerencias de lectura, lo más destacado de esta selección, de esta “propuesta de bibliografía [que] explora cómo el arte que se lee y la literatura que se ve están cada vez más presentes en nuestras formas de entender el mundo” (216).

Dice Verónica Gerber en el prólogo de este “ensayo especulativo” (como ella lo define) que: “Lo que hay en esta antología es un intento por contribuir, desde la incomodidad con el presente, con algunos hilos que puedan entrelazarse y tejerse para hacer otros mundos, otras constelaciones de lenguaje”. *En una orilla brumosa* se indaga y se urde (se analiza y se proyecta) la posibilidad de otros lenguajes: lenguajes futuros tejidos con hilos entresacados de los actuales. Algo que la artista, tanto en su escritura como en su imaginería plástica, como fotógrafa y como geómetra, ha llevado a cabo en otras ocasiones.

La publicación de *En una orilla brumosa* coincide temporal e ibéricamente con la edición y reedición en Logroño y en Bilbao, de otras obras significativas. Se trata de *Conjunto vacío* (Pepitas de Calabaza, 2022); *La compañía* (Pepitas de Calabaza, 2021) y de *Mudanza* (Casoni, 2021).

En *Conjunto vacío*, por ejemplo, se ensaya la cópula del dibujo manual y la palabra. Es una puesta en práctica de aquella “antigrafía” que ya añoraba el portugués Francisco de Holanda en *Da Pintura Antiga* (1548), aunque ella no bebe de aquellas fuentes clásicas sino del caudaloso venero de las escritoras contemporáneas que también se dedican a las artes visuales, o de las artistas visuales que también expresan literariamente sus ideas, entre las que podrían citarse, como ilustres precursoras, a Louise Bourgeois y a Cecilia Vicuña.

En *La Compañía* el texto se somete, sumiso, a la imagen: a la fotografía intervenida.

Las fotografías originales son las que la artista tomó en una mina de mercurio abandonada (San Felipe Nuevo Mercurio, al noreste de Zacatecas), en un territorio contaminado en el que la arqueóloga situará la acción. Esas imágenes (paisajes desolados, ruinas industriales, máquinas abandonadas, estructuras metálicas obsoletas, edificios, agujeros, etc.) son viradas al blanco y negro, forzadas al máximo contraste. Y sobre estos lienzos dibujará la artista figuras de alambre abstractas y añadirá palabras, fragmentos de no más de tres líneas. La historia la toma prestada de Amparo Dávila (1928-2020): se apropia del relato de la escritora mejicana titulado “El huésped”, y le cambia palabras y resitúa a los personajes atemorizados en ese extraño escenario. *La Compañía* es un conjunto de apropiaciones: las imágenes proceden de la obra plástica de Manuel Felguérez, de los ideogramas de “La máquina estética” y de sus “Dibujos por computadora”: Verónica los reinterpreta y los resignifica, los reelabora bordándolos en sus propias composiciones (como los dibujos que traza con hilos Esther Ferrer). *La Compañía* tiene algo de fotonovela y algo de informe técnico, de cómic y de panfleto.

Mudanza renuncia al aparato gráfico y carece de las ilustraciones que podrían haber documentado la obra de aquellas autoridades de quienes se habla. Parte de la biografía de la autora (del diagnóstico oftalmológico de su ambliopía) y se encamina hacia el análisis tendencioso de la obra de cinco artistas contemporáneos. Es un ensayo: un conjunto de ensayos amalgamados por la ambigüedad, la transformación y las dudas acerca de la percepción. En *Mudanza*, al igual que *En una orilla brumosa* y que el conjunto de su obra impresa (*Diagramas de silencio*, 2018; *Palabras migrantes*, 2017; *Los hablantes*, 2014; *Invisible indecible*, 2012; *Espacio negativo*, 2005; etc.), Verónica Gerber especula acerca de las posibilidades y los límites difusos de los lenguajes: de los lenguajes del porvenir. Sophie Calle, Ulises Carrión, Vitto Aconci, Öyvind Fahlström y Marcel Broodthaers son los autores aquí investigados: una mujer viva y cinco hombres muertos. Un mejicano, un paisano de la autora y cuatro extranjeros. Ella, la francesa de *Historias reales*, y cada uno de ellos encajados en un capítulo, dentro de un título en el que no figuran sus nombres.

Verónica Gerber, *En una orilla brumosa* y en el conjunto plural de su obra poligráfica, en la *Silva de varia lección* que orquesta a espaldas de Pedro Mexía, piensa y repiensa, especula y postula, ensaya y proyecta los futuros de las artes visuales y la literatura. Sería conveniente estar atentos a esos futuros plurales, vigilantes desde cualquier disciplina, incluidas la filosofía y la astrofísica, a las obras que, basándose en estos antecedentes, que a partir de ellos y de ahora, produzca. Nada de lo que escriba será, con toda probabilidad, inofensivo.

Aparatos, rituales, percepciones: Una genealogía del aparecer

Sergio Martínez Luna*



Hernán Ulm

Rituales de la percepción. Artes, técnicas, políticas

Libros UNA, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2021

ISBN 978-987-46335-4-5

Páginas: 178

Hernán Ulm es un teórico argentino que actualmente desempeña su labor docente e investigadora en la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires (UNA). El profesor Ulm lleva varios años estudiando las condiciones de la sensibilidad como una organización técnica e histórica de la percepción. En este libro se pregunta por las maneras en las que la discursividad de los aparatos técnicos y las declinaciones político-afectivas que se articulan a partir de sus agenciamientos conforman lo sensible y marcan los límites de la experiencia del mundo contemporáneo. Una idea clave de la propuesta es que la percepción no es algo dado, sino que se encuentra ya siempre mediada por lo que la técnica conforma como legítimo dentro de un régimen de sensibilidad. Lo que vemos y oímos, quién ve y quién oye, a dónde es normativo mirar, qué y a quién es apropiado escuchar, son decisiones conjugadas por intereses, prescripciones y obligaciones que hoy son expresiones de los devenires del capitalismo digital. Es pertinente, en consecuencia, atender a las lógicas sensibles involucradas en una política de la percepción, o, en otras palabras, abordar la construcción política de la sensibilidad.

Hay dos matizaciones a esta aproximación que Ulm remarca ya desde el comienzo del libro. Una es que no ha habido época en la que la sensibilidad y la percepción no estuvieran mediadas por alguna técnica. Esto implica que debemos hacer el esfuerzo por elaborar una genealogía del presente atendiendo a la especificidad de las determinaciones histórico-técnicas que actúan en lo que llamamos neoliberalismo. La otra es que tales determinaciones ni son incuestionables ni están plenamente cumplidas. El neoliberalismo no es solo un programa económico sino también, y, antes que nada, una condición afectiva en la que lo sensible es producido de manera característica.

Adoptando un prisma spinoziano, Ulm defiende que las derivas biopolíticas del capitalismo contemporáneo y las nuevas estratificaciones digitales provocan, al organizar de manera específica un sentido común sensible, una disminución de nuestras potencias. Pero por ello mismo es necesario explorar cómo, dentro de esos

* Universidad Carlos III de Madrid. sermarti@fsof.uned.es

mismos agenciamientos, pueden articularse prácticas que se desvíen de las reglas que determinan nuestras relaciones cotidianas con los aparatos, produciendo un aumento en las potencias de nuestro actuar, en cuanto que capaces de evidenciar y atravesar los umbrales perceptivos que aquellos naturalizan. Entiendo que aquí se perfila el eje principal del libro. En primer lugar, un análisis de las condiciones por las que la sensibilidad se instituye como percepción común normalizada, aceptada e impuesta. Segundo, las modificaciones y reconfiguraciones a las que pueden someterse estas condiciones de legitimización para “en ellas y a partir de ellas producir líneas de fuga inmanentes a tales procesos de legitimación sensible” (14). Por un lado, entonces, la normalidad dada que se expresa en los devenires técnicos agenciados en los aparatos. Por el otro, el margen para su desterritorialización y cuestionamiento. En este punto es donde entra el arte como práctica que reencuentra su potencia crítica en el cruce (o en el despliegue estético-político, tal y como lo denomina Ulm) entre la estética, entendida en un sentido amplio como una teoría de la sensibilidad, y lo político, entendido como campo de producción de subjetividades y de modos de vida. Las artes interrumpen “los clichés perceptivos haciendo emerger nuevas potencias del pensamiento y del sentir en el interior mismo de una experiencia agenciada” (11). Es, de hecho, y según relata Ulm, uno de los puntos de partida de este trabajo la obra de la artista británica Janet Cardiff *Forty Part Matet* (2001), porque en ella se proponía una experiencia sonora y musical no predeterminada por el modo técnico de producción, sino abierta a los juegos de la interacción con los aparatos que invitan a la elaboración de espacios sonoros singulares y no estandarizados.

Hay, en consecuencia, una tensión productiva entre las formas normalizadas de la sensibilidad a través de los devenires técnicos que caracterizan lo que pensadores como Gilles Deleuze, Félix Guattari o Maurizio Lazzarato llaman “una servidumbre maquina” y las interrupciones (Ulm explota la riqueza semántica de esta palabra para ligarla con otras como suspensión, torsión, desvío o corte) que controvierten las condiciones del aparecer decididas por los agenciamientos. El arte tiene un papel central en esta tarea. Pero este no se reconoce tanto en la composición de objetos (digamos, obras de arte), como en una práctica del pensamiento y un modo de hacer que se empeña en problematizar los flujos cotidianos de la sensibilidad. Si la técnica es un modo de normalización de lo sensible la pregunta es cómo las artes pueden pensarse y practicarse como una forma de cuestionarla. El arte enuncia una crítica inmanente al interior de los agenciamientos que determinan la sensibilidad para mostrar su carácter situado y arbitrario. En consecuencia, el arte no anuncia un espacio ideal que trasciende las mediaciones cotidianas. Su propósito es más bien ensayar modos de apropiación de los aparatos puestos a trabajar de modos inesperados, ni reglados ni predecibles. Como advertía Vilem Flusser, otro autor importante en este ensayo, si permanecemos en los dualismos entre tecnofobia y tecnofilia, entre la aceptación celebratoria de la técnica y su rechazo, no salimos de los condicionamientos perceptivos que sostienen los aparatos y las máquinas sociales. Se trata entonces de desbaratar las reglas para inventar nuevas jugadas y funciones. Se habilita así un margen para explorar los usos por los que los agentes sociales recrean y producen sentidos disruptivos para con las normas institucionalizadas que se reproducen en los aparatos técnicos. Aquí la sensibilidad se declina como la facultad, advierte el autor remitiéndose en este caso a Franco Berardi, que posibilita encontrar vías y conjunciones novedosas entre cosas que no poseen a priori ninguna implicación lógica.

El intenso desarrollo de los nuevos aparatos técnicos son expresiones de lo común en un agenciamiento concreto que a la vez muestra sus límites, que son los de un régimen concreto de la percepción. Las dimensiones políticas, técnicas y materiales de la percepción no surgen con la digitalización. El sentido se inscribe en condiciones materiales de emergencia que, con el desarrollo de la producción técnica de sonidos e imágenes, mutan y configuran nuevos modos de experiencia, tal y como lúcidamente lo entendiera Walter Benjamin. No obstante, la diferenciación entre imagen técnica (mecánica, química, electrónica) y la imagen tradicional (hecha a mano, pintura o dibujo), es problemática si observamos que todos los procesos de producción de imágenes y de sonidos, combinan en mayor o menor medida lo manual con el uso de instrumentos técnicos. En cualquier caso, ello no implica que no debemos preguntarnos por el impacto que las transformaciones digitales tienen sobre la percepción, el conocimiento y la socialización. Si estos procesos provocan mutaciones de la sensibilidad, entonces el reto es abordar los regímenes sensibles a partir de las genealogías del aparecer que mostrarán las formas en las que la percepción ha sido agenciada para que seres y objetos dispares se hagan perceptibles según reglas que instauran sus modos de aparición y regulan sus alteridades. El libro hace aquí una peculiar declinación de los presupuestos de la arqueología de los medios, campo de estudio que, al menos desde las propuestas de teóricos como Friedrich Kittler, permite pensar el sentido como inscrito en la materialidad de los aparatos. Tal y como Ulm articula este enfoque, la arqueología de los medios viene a reformularse como una genealogía de las emergencias y declives de los modos de organización de lo sensible. Las metáforas, discursos, objetos y tecnologías sobre los que se sostienen estos regímenes funcionan definiendo lo que se nos aparece como normal y aquello que, normativamente, no debe mostrarse, no debe mirarse ni escucharse. Son sistemas de creencias configurados por conjuntos de prácticas heterogéneas pero agenciadas de acuerdo con una lógica determinada. La percepción es resultado de unas reglas que organizan un agenciamiento social. Lo que aparece y lo que deja de aparecer resulta de una intersección de fuerzas que modelan modos de afectar y de ser afectado, cambiantes a lo largo del tiempo.

También en el contexto de las transformaciones de la digitalización la pregunta por el sentido debe hacerse, siguiendo a Deleuze y Guattari, en relación con los modos en que se expresa a través de las materialidades singulares que los delimitan. Atender a su especificidad es tarea del esfuerzo crítico, del mismo modo que lo es reconocer cómo un agenciamiento social produce las materialidades que le son necesarias para sostenerse en cuanto que sede de la producción de sentido. Pero esta tarea debe entender que las dinámicas de elaboración sensible del sentido no son reducibles a los paradigmas lingüísticos, provengan de la hermenéutica, del estructuralismo o de la filosofía analítica. Tales paradigmas son insuficientes para dar cuenta de las dimensiones extralingüísticas de los procesos de configuración de sentido. En este punto la propuesta de Ulm entronca explícitamente con la superación del giro lingüístico en la que pueden contarse, si bien desde distintas posiciones no siempre conciliables, teóricos alrededor del giro visual, giro pictorial o giro icónico, como W.J.T. Mitchell, Gottfried Boehm, Hans Belting, Horst Bredekamp, José Luis Brea o Mieke Bal, así como a estudiosos de los fenómenos sonoros y de las prácticas de escucha como Peter Szendy o Jonathan Sterne.

La clave que permite a Ulm conjugar la arqueología de los medios con una

genealogía del aparecer es el concepto de ritual de la percepción, que considero un hallazgo central de este libro. Establecer tal relación es posible desde lo que el autor denomina con fines metodológicos la “interseccionalidad”. Este término proviene de los estudios de género y es más afilado que el de interdisciplinariedad, que después de todo no deja de ser la puesta en relación de elementos previos que no resultan finalmente modificados sino acumulados alrededor del tema en cuestión. Al igual que la interseccionalidad aplicada a la categoría de género, lejos de cualquier fijación esencialista de unos u otros modos de existencia, la muestra construida e históricamente configurada descubre, en lo que toca a los modos de aparecer las estrategias interseccionales, un vínculo entre aquellos y la ritualización de nuestra sensibilidad. En consecuencia, el concepto de ritual de la percepción nos recuerda que en la medida en que la percepción está agenciada responde a unas reglas concretas que prescriben las condiciones que deben ser compartidas para constituirnos como subjetividades legítimas y para que lo perceptible aparezca como una objetividad posible (16). Los rituales de la percepción sirven para pensar la experiencia del mundo como siempre producida al interior de un conjunto de reglas que definen lo que se nos aparece y según qué condiciones. El autor despliega lo que llama una malla interseccional desde el concepto de ritual para abordar, desde estudios antropológicos clásicos sobre el ritual y la performance como los de Arnold van Gennep, Victor Turner o Edmund Leach, los procesos de interacción entre cuerpos, prácticas y aparatos técnicos y entender cómo estos despliegan ciertas prescripciones rituales. Se trata de entender cómo los aparatos técnicos y las prácticas que imponen se agencian de nuestros cuerpos (no es menor aquí la influencia de la filosofía de los gestos de Vilém Flusser) y establecen la legitimidad del aparecer. El concepto de ritual posibilita pensar la percepción como un acto de creencia colectivo (según la expresión de Marcel Mauss) en el que se encuentran tanto las reglas normalizadas del funcionamiento de los aparatos como las formas alternativas de su apropiación por parte de agentes diversos. La aparición de nuevos aparatos técnicos es expresión de lo común dentro de un agenciamiento concreto por el que se configuran los vínculos afectivos de una sociedad. En esos momentos de crisis los procesos rituales figuran los límites entre lo que debe y puede emerger como formando parte de lo común, entre los sentidos que quedan establecidos y la posibilidad de inventar otros nuevos. Al aplicar la categoría de ritual a los aparatos se hace posible entender los objetos cuasi rituales, como partes de un drama cuyos límites, desarrollos y resultados no están nunca completamente decididos.

En el segundo capítulo del libro, Ulm compone una genealogía del aparecer desde los aparatos ajena a cualquier obligación historicista. La historia está conformada, lejos de cualquier modelo de progreso o evolución lineal, por solapamientos, desplazamientos y anacronías. Deleuze advirtió que sus estudios sobre cine no eran una historia del medio sino una reflexión filosófica sobre la imagen cinematográfica. En la misma línea, Ulm no trata de hacer una investigación histórica de los aparatos, los rituales, las imágenes o los sonidos, sino un análisis crítico de distintas epistemes, en el sentido foucaultiano, en las que se articulan lo visible y lo enunciable, los modos de percibir y de decir. Se estudian cuatro rituales de la percepción en este capítulo (fotográficos, cinematográficos, digitales y pictóricos) que podrían entenderse como cuatro regímenes audiovisuales, en los que se recompone la sensibilidad, la memoria, la materialidad, el cuerpo o la gestualidad. Ulm está meditando sobre

las relaciones entre distintos tipos de sociedad y sus tecnologías maquínicas, porque una atención centrada únicamente en las máquinas no alcanza a explicar los agenciamientos colectivos de los que ellas son solo una parte. Las imágenes que percibimos, insiste Ulm, son las expresiones de las fuerzas que componen el territorio de un agenciamiento social (98). Pienso que este capítulo está próximo al libro *Las tres eras de la imagen* de José Luis Brea (Akal, 2010), que hacía el esfuerzo por dibujar una periodización de las imágenes y sus lógicas en tres momentos (imagen-materia, imagen-film e imagen electrónica). Ello servía al teórico español para entender las maneras en que se constituyen diferentes regímenes escópicos sobre el fondo de los modos técnicos de producción y distribución de la imagen en cada periodo. Al igual que en el caso de Brea, Ulm compone esta genealogía desde el presente, es decir, desde el régimen actual de las máquinas cibernéticas e informáticas que señalan el paso de las sociedades disciplinarias a las de control.

Las genealogías del aparecer perfilan una ontología del presente que enuncia un análisis crítico acerca de lo que somos (y lo que podemos llegar a ser), enlazando la comprensión que tiene de sí mismo el sujeto con las formas de sujeción y control social. Este enfoque perfila la última parte del ensayo, en la que Ulm señala que la pregunta por cómo vivir juntos ha sido hasta ahora respondida desde la trama de las sensibilidades y las formas de organización del pensamiento que tejía el libro impreso en el mundo de las culturas lecto-escritas. La imprenta fue el medio que sustentó al largo proyecto de la comunidad política moderna. Es decir, el libro, como cualquier otro objeto técnico, manifiesta un efecto de territorialización que expresa los límites sensibles de un agenciamiento según las condiciones históricas de los rituales de la percepción (159).

La cuestión es qué sucede cuando las expresiones de lo social se desplazan del *logos* a la *imago*, cuando la imagen demanda jugar un papel central en el interior de campos de conocimiento, empezando por la literatura, para los que aquella funcionaba solo como suplemento. El agenciamiento neoliberal no es escritural ni lingüístico porque la expansión de la globalización neoliberal se hace por medio de las imágenes, cuya economía ya no se encuentra hoy regulada por la lógica de la lengua sino por la gestión extractiva de los datos y la eficacia informacional. Si el paradigma de la lectoescritura deja de ser la expresión de la unidad de lo común para dar paso al de la globalidad fragmentada en imágenes nos enfrentamos al desafío político que implica un colectivo sin comunidad, es decir, a la imposibilidad de construir lo común de la comunidad marcada por la desaparición de los espacios estables en los que esta podía reconocerse. Lo político deberá pensarse como una experiencia de lo in-común, es decir, como la pertenencia dispersada en la fragmentación técnica global. La red, dice Ulm, no es una comunidad. Lo que en ella entra en conexión no son los pasados colectivos y las identidades, sino una memoria volátil que “expresa el devenir puro de la vida bajo sus avatares técnicos que saca al hombre de su lugar destinado” (168). La identidad se convierte en un asunto de distribución de posiciones estratégicas. Para los sistemas de gobierno no es importante saber quién o qué se es, sino dónde está un individuo, cuáles son sus trayectorias, cómo es posible predecir sus movimientos. Así, Ulm observa que la cuestión del vivir juntos debe ser reorientada. No se trata de descubrir un nuevo tipo de comunidad posthistórica, sino de crear incertidumbres inmanentes a las redes que nos atrapan en sus modos de conexión y servidumbre. Los programas son estrategias para controlar la incertidumbre que

rechazan todo aquello que no cuadre con sus cálculos y modelizaciones. Ensayar modos de existencia que no se dejen programar y que los devenires técnicos no sean capaces de prever es una tarea que está insinuada en las artes, a través de esa noción ampliada de interrupción que ya hemos anotado. En este punto, el ensayo está muy cercano a las consideraciones deleuzianas acerca del arte como capaz de transformar, en su carácter explícitamente experimental, las condiciones de nuestra experiencia y de voltear los flujos cotidianos de la sensibilidad. La obra de arte nos hace sentir más allá de lo que es comúnmente aceptado y determinado como posible. En ello se amplían y trastocan nuestro sentido común y nuestra capacidad común de sentir. Es una muestra de la coherencia de este libro que Ulm elija ejemplos de prácticas artísticas desde una perspectiva latinoamericana para pensar alternativas de construcción de lo sensible desde los bordes mismos de la globalización y confrontar con sus exigencias homogeneizadoras. Y así, aparecen en el libro una variedad de creadores argentinos que trabajan en distintos ámbitos pero que comparten el propósito crítico de poner en abismo los modos técnicos de normalización de lo sensible: la pintura de Roly Arias, las películas de Albertina Carri y Daniela Seggiaro y las fotografías de Federico Winer y Belkys Scolamieri.

El libro que ha escrito Ulm es genuinamente propositivo a la hora de crear conceptos, señalar motivos de reflexión y definir nuevas líneas de investigación. Considero que es una obra de referencia dentro del panorama heterogéneo de los estudios de medios, los estudios visuales y el análisis cultural en el que, por otra parte, tan a menudo siguen desatendidas propuestas surgidas desde los contextos latinoamericanos. Hacer una genealogía de lo que aparece, repite el autor al final del libro, supone interrogar los rituales por los que se expresa la actualidad y extraer de ellos las potencias a través de las cuales trazar las líneas de fuga que regulan los modos normalizados de aparecer. Esto es, en definitiva, hacer una experiencia del pensamiento para asomarnos a aquello que podemos hacer contra las fuerzas que dan por cumplida nuestra impotencia de actuar. *Rituales de la percepción* es una guía de viaje para afrontar este urgente desafío.

Fuera de lugar, un diálogo con Edward Said desde la práctica artística

Alba Valladares Ramírez*



Youssef Taki (coord.), Guillermo Navarro Oltra (pr.), José Luis Panea (ed.)

Fuera de lugar

Patronato Universitario “Cardenal Gil de Albornoz”,
Cuenca, 2022

ISBN 978-84-09-41015-6

Páginas 112

El presente libro compila la labor realizada durante el pasado año en el marco del GIR *Visu@ls: Cultura visual y políticas de identidad*, cuyas responsables son la Prof. Catedrática de Estética y Teoría de las Artes Ana Martínez-Collado y la Prof. Ayudante Doctora Ruth Sanjuán, de la Universidad de Castilla-La Mancha. Derivada de la exposición homónima celebrada en el Paraninfo de dicha universidad —concretamente, en el campus de Cuenca— la publicación *Fuera de lugar*¹ recoge un conjunto de textos, así como una serie de *páginas visuales* referente al proyecto expositivo en que se ha basado².

El protagonista de dicho proyecto —proyecto cuyo título homenajea el célebre libro del filósofo Edward Said— es Youssef Taki (Uchda, Marruecos, 1995), artista e investigador, Premio Extraordinario de Enseñanzas Artísticas Profesionales de Castilla-La Mancha (2017-2018) en la Modalidad de Artes Plásticas, y Becario de Colaboración del Ministerio de Educación y Formación Profesional (2021-2022) en el Departamento de Filosofía, Antropología, Sociología y Estética de la UCLM. Graduado en Bellas Artes, compagina su investigación en el campo de la Estética con la producción artística, colaborando en el anteriormente mencionado Grupo de Investigación. Ambas tareas se imbrican en un mismo “lugar”, en una misma temática: la plasmación de su realidad migrante y el imaginario construido en torno a su experiencia, donde estética y política convergen.

El libro está compuesto por cuatro capítulos de carácter ensayístico, uno de ellos *visual*, dedicado exclusivamente a las obras de Taki, un conjunto de fotomontajes donde reelabora el concepto de álbum de familia. El primero de los textos, a modo de prólogo, “Poesía de la pérdida, trampa de la memoria”, resalta cuestiones primordiales

1 Publicación recientemente indexada en el repositorio Dialnet, disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=865744>

2 Enlace al sitio web que se hace eco de la noticia de la muestra, disponible en: https://www.uclm.es/noticias/noticias2022/mayo/cuenca/exposicion_fuera_de_lugar

* Universidad de Castilla-La Mancha, España, alba.valladares@alu.uclm.es

para entender la realidad migratoria. Escrito por el Prof. Titular del Departamento de Arte de dicha Universidad, Guillermo Navarro Oltra, establece una distinción entre algunas figuras que a menudo se confunden al hablar de migraciones, esto es, la del viajero, el turista, el exiliado y el refugiado. Escrito en un estilo directo, aunque no por ello menos sugerente, el autor sostiene que la distinción fundamental entre estas identidades es la necesidad, amparada principalmente por la variable económica que empuja hacia la migración.

De esta categorización se derivan otras particularidades que distinguen al viajero elegido / opcional / lúdico, del viajero obligado / exiliado / refugiado / migrado. Inevitablemente, nos acaba hablando de las implicaciones del choque cultural, con el bagaje que este siempre implica, del sentimiento de pertenencia o desarraigo, de la posibilidad de reconstrucción del propio origen. También destaca la posibilidad de creación de encuentros insospechados, la forja de amistades “improbables”, como señala: “El hecho migratorio genera curiosas amistades entre personas de caracteres, en ocasiones, totalmente incompatibles, pero que la añoranza de lo conocido amalgama en conjuntos imprevisibles” (8). El autor relaciona todas estas cuestiones con las ya mencionadas imágenes producidas por el protagonista / artista / autor de esta historia, Youssef Taki.

Tras el prólogo nos encontramos con “En el fuera de lugar”, el capítulo del libro en el que el propio Taki nos habla (no solo) en primera persona. Los títulos de las distintas secciones que vertebran su texto nos van guiando. “Fuera de lugar. Visiones desde dentro y fuera” es el primero de los apartados y ancla la narración en dicha condición espacial liminal, en un punto de sutura. Situación en la que, como migrante, el artista a menudo se ha encontrado. La narración de lo migrante y las personas racializadas hegemónicamente se ha hecho desde el dentro (occidente). Esto conduce a profundas imprecisiones así como a determinadas proyecciones románticas, exotismos o reduccionismos que análisis como el suyo intentan desmontar, basándose a su vez en diversas lecturas procedentes de los estudios decoloniales. Trata así la dualidad ambivalente de *ser* y *no ser* de dos lugares a la vez.

En este apartado el autor realiza toda una declaración de intenciones desde el principio: “no puedo hablar desde mi individualidad, desde un conflicto identitario interno sin ser atravesado por lo colectivo” (13), y es por ello que las citas a los autores que han alimentado este proyecto son constantes. Menciona aquí a teóricos como Mahmud Darwish y su libro *En presencia de la ausencia* (2011), donde se plasma esta cuestión. En este sentido, la exposición teórico-vivencial de Taki parte de lo personal (su vida) para que, mediante un proceso inductivo, los lectores nos acerquemos a la idea general de la experiencia migratoria de un sujeto racializado en España (que bien nos sirve de metonimia de toda la comunidad europea). Aún en este punto nos encontramos en Uchda, su localidad de origen, donde el artista relata cómo, a pesar de las complicaciones económicas, disfrutó de una infancia en la que pasaba los días jugando con sus hermanos en la calle. Escribe: “los animales que vivían en las calles eran nuestras mascotas, les construíamos un hogar [...] y los manteníamos lejos de los cazadores” (14).

“Memorias desde una infancia”, el siguiente apartado (o parada en este recorrido), vuelve a ser un título muy ilustrativo. Esta sección orbita en torno a su experiencia infantil ya en España, y el enorme choque cultural. Especialmente relevantes son sus alusiones al hecho de que él y sus hermanos fueran los únicos niños jugando en la calle,

en contraposición a su pasado en Marruecos. Relata también cómo posteriormente el único contacto que mantiene una vez desplazado de su país natal es a través de un locutorio y las llamadas telefónicas con su familia que en él se sucedían. Nos expone así la problemática de la transmisión cultural (a distancia), el desarraigo cultural y el estado “entre medias” —cita aquí al clásico de Homi K. Bhabha, *El entre-medio de la cultura* (1996)— que se experimenta.

La propia materialidad de esta comunicación —el hecho de que falle la cobertura y la conversación se interrumpa y la dosificación de la interacción a la que este problema se sustrae— es importante. Asimismo, la percepción de historias familiares —narrativas propias del día a día— a través de la palabra hablada en vez de la experiencia, adquieren un lugar destacado. O la dislocación o el traslado espacial de que en cuestión de minutos estés en un país u en otro. Situaciones que afectan así al contacto con los familiares que han sido dejados en el lugar de origen. Estas situaciones quedan reflejadas en sus obras. Por ese motivo, en sus fotomontajes aparece lo difuminado como referencia a esa transmisión o pérdida de la memoria familiar-cultural, cómo esa distancia, esa lejanía se traduce en pérdida de nitidez. También cabe mencionar que en esta sección aparecen las primeras vivencias de racismo experimentadas por un sujeto todavía desconocedor de la mirada racial con la que desde de niño ya estaba siendo juzgado.

Más adelante, cuando llegamos a “En un lugar entremedias”, aparecen las alusiones a su adolescencia, nuevamente entreveradas con algunas llamadas a la filosofía, los estudios culturales o la literatura. Uno de los conceptos clave, el de lo subalterno (que después analizará José Luis Panea), comienza a ser esbozado aquí. La constante situación discriminatoria que en el instituto sus compañeros migrantes vivían les llevaba a acabar auto recluyéndose en guetos. Esto fue observado (vivido) por el propio Taki en el patio, a la hora del recreo. La institución educativa también es aquí ese lugar “entremedias”, al que hace referencia el título de esta sección. Se convierte en ese espacio liminal, entre la formación, el estudio y la vida laboral. El autor nos narra cómo a él y a todos sus compañeros de recreo racializados los profesores les orientaban directamente hacia formaciones relacionadas con el “trabajo agrario, la construcción, las fábricas, los almacenes” (20). La universidad ni siquiera era planteada como posibilidad.

Los epígrafes “Habitar el puente. Desplazar el centro” y “Concluir el límite. Situarse en el fuera de lugar” cierran el capítulo del artista. En este caso, se sitúa cronológicamente más cercano a la actualidad. Y comienza a repensar la importancia del lenguaje en la creación de los discursos racistas y xenófobos: “niegan la voz y la palabra de los migrantes” (22), subraya. La narración del Otro se hace desde el centro perpetuando la narrativa plana, simplista e interesada que el sistema “primermundista” crea y fagocita en un círculo vicioso interminable. “Extirpar la palabra (el habla) es degradar al sujeto” (22), continúa. Los relatos más personales poco a poco van cediendo paso así a su progresiva toma de conciencia de dicha desigualdad, estimulada gracias a sus estudios, a sus lecturas, especialmente tras su llegada a la Facultad de Bellas Artes. Es muy sugerente cómo lo personal se hibrida con muy apropiadas citas de críticos culturales como Homi K. Bhabha, Mahmud Darwish, Frantz Fanon, Norman Ajari, Aimé Césaire, Ngũgĩ wa Thiong'o... O Edward Said, que es quien, a modo de homenaje, figura como el hilo conductor de la presente publicación.

En su capítulo “Álbum familiar y narrativas migratorias: Un recorrido por la obra de Youssef Taki”, Ruth Sanjuán, Prof. Ayudante Doctora del Departamento de Filosofía, Antropología, Sociología y Estética (UCLM), realiza un enfoque principalmente historiográfico del tema migratorio. Expone la relación histórica entre España y Marruecos, mencionando eventos tan importantes como la independencia del país africano respecto de los protectorados españoles y franceses, los “años de plomo”, la Revuelta del Rif, o la Primavera Árabe. Señala que el nacimiento de Taki tiene lugar en 1995, en un contexto convulso que termina afectando al desarrollo de su propia biografía e influye, al mismo tiempo, en su práctica artística.

Para fundamentar teóricamente este recorrido, no podía faltar la mención a autores tan destacados como Achille Mbembe, refiriéndose concretamente a su distinción entre África como “lugar” y “territorio”, estabilidad o firmeza frente a la movilidad e inseguridad. Tema que servirá de *leitmotiv* al escrito de Sanjuán, quien también remitirá al arte desarrollado en Marruecos. Pero, ¿cuál es el estado de la cuestión de la creación artística marroquí?, se pregunta. La autora entonces menciona la exposición *Trilogía marroquí (1950-2020)*, celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en 2021. Muchas de las propuestas estéticas de dicha muestra son compartidas con el trabajo del propio Taki. Con ello da cuenta de que su producción artística no es ni mucho menos una voz aislada: “la experiencia de lo cotidiano es uno de los temas recurrentes en los artistas marroquíes, y que comparte la obra de Youssef Taki” (91). Apelando así al día a día, a sus narrativas, es posible tratar de conectar con aspectos más íntimos y posiblemente menos estereotipados de la vida cotidiana, en especial la de esas minorías tan frecuentemente representadas por los medios de masas, muchas veces desde la espectacularización. Todo ello en un enésimo intento, como desde las vanguardias históricas se propuso, de “conectar el arte con la vida” (91).

Por último, cierra este volumen el editor del libro, José Luis Panea, contratado postdoctoral Margarita Salas y también adscrito al Departamento de Filosofía, Antropología, Sociología y Estética de la UCLM. En su texto, “El otro, desde el otro, en los confines de la hospitalidad”, repasa las implicaciones del concepto de subalternidad en relación con otro término clave en este recorrido, como es el de la hospitalidad. Recurre a Spivak y su definición del subalterno como —en palabras de Manuel Asensi Pérez— quien “queriendo hablar, fracasa en su intento de comunicarse” (98). Por ello cuestiona la urgencia del “dejar hablar” al otro, a pesar del paternalismo a menudo implícito en este concepto. Mediante abundantes citas, Panea invoca a Spivak cuando reitera sus palabras en referencia a ese “acceso museizado o curriculizado al origen étnico” (100), para dar paso a posibles reflexiones que devienen en creaciones rupturistas del marco institucional y prejuicios oficialistas. Atiende también al complicado proceso de particularizar sin caer en la segregación.

Esta es una cuestión de identidad individual-compartida que se soluciona quizás —propone citando a bell hooks— distanciándonos del concepto de diferencia “borrando la especificidad del tema racial, el cual ha asistido en los últimos años a una lluvia de epítetos que lo han suavizado —y, con ello, neutralizado—” (101). También nos advierte contra la “racionalización excesiva” de ese otro inconmensurable, infinito, en alusiones claras a Emmanuel Lévinas. Un punto también muy relevante de su texto es su perspectiva interseccional, hasta ahora apenas vislumbrada en el libro. Autoras como Judith Butler, Kimberlé Crenshaw o Estrella de Diego nos

recordarán en sus textos cómo la cuestión racial no puede desligarse tampoco de la cuestión de género. Cerrando este capítulo podemos afirmar que este escrito tiene una estructura circular que, si bien comienza hablando de los límites del lenguaje en relación a la voz subalterna —y del lenguaje como límite—, acaba precisamente en él —de una forma un tanto aporética—. El lenguaje es poderoso por su capacidad de generar realidades encarnadas, y puede llegar a ser revolucionario si este insiste en su potencial performático. También el lenguaje inicia la posibilidad del enlace, del *logos*, la relación, que el investigador centra finalmente en la problemática de la hospitalidad. La intersección lenguaje, artista e investigador queda incardinada también en la figura de Taki y su obra, motivos orbitales para la totalidad de este libro.

Cerrando ya la presente reseña, he de expresar que no he podido evitar cargar este escrito de apelativos y calificativos que dejan clara mi impresión de los distintos apartados. Se trata de un libro que para su creación ha devenido un proceso de condensación de la información que no por ello complica su lectura, sino todo lo contrario. Las referencias teóricas están apropiadamente entretrejidas con el entramado autobiográfico de tal forma que el sujeto lector puede elegir entre leer esta publicación como un riguroso ensayo pero también casi como un cuento (no me atrevería a decir que es exclusivamente una de las dos). La complementariedad entre los distintos autores es remarcable, haciendo del proceso de lectura un viaje por pasajes de distintos sabores, tonalidades, que dialogan con las imágenes de las obras del artista. En suma, apenas 120 páginas que se pueden abordar como la visita a una exposición o un paseo por una ciudad desconocida mientras te acompaña la voz familiar de un guía (amigo) experimentado.

Adam Smith desconocido: retóricas antiguas para tiempos modernos

Javier Leñador*



Adam Smith
 Jorge López Lloret (ed.)
Lecciones sobre retórica
 KRK Ediciones, Oviedo, 2021
 ISBN: 978-84-83677-26-1
 Páginas: 758

Si escuchamos el nombre de Adam Smith (1723-1790), la disciplina que con mayor probabilidad nos venga a la mente sea otra bien distinta a la que aquí nos ocupa: la economía. Si acaso lo recordaremos como ese hombre de “la mano invisible”, simplificada en el *laissez faire* propio de la economía ultraliberal, y por su libro *La riqueza de las naciones*. Y si bien es cierto que ha pasado a la historia por sus aportaciones a la economía, siendo uno de los padres del pensamiento liberal y de la teoría clásica económica, Adam Smith se formó en el ámbito eclesiástico y legal, donde, huelga decir, el discurso hablado y escrito son fundamentales. Conociendo esto, no nos resulta ahora tan extraño el título del libro referido a la retórica como disciplina primordial en las artes del lenguaje, la discusión y su eficacia para conmover y/o convencer. Además, el título nos aporta otra información relevante, y es que se trata de las lecciones impartidas por el propio Smith —transcritas por sus alumnos aparentemente entre 1748 y 1759— y que por tanto tenían un fin formativo pero no tratadístico.

La edición, la traducción, la introducción y las notas de esta publicación han corrido a cargo íntegramente de Jorge López Lloret, quien decidió que nuestra lengua se merecía una edición de las *Lectures on Rethoric and Belles Lettres*, unos apuntes manuscritos por los alumnos de Adam Smith en las Universidades de Edimburgo y Glasgow descubiertos en 1958 por John Maule Lothian y publicados 5 años después. Aunque esta primera edición y otras traducciones a varios idiomas han sido tenidas en cuenta, López Lloret se basa principalmente en otra edición posterior con el mismo nombre, revisada en 1983 por J.C. Bryce. Esta primera edición en español, al modo de la inglesa, se divide en dos volúmenes con un total de veintinueve lecciones —la primera, a la que se le supone un contenido introductorio o histórico, se perdió—. El primer volumen (lecciones II-XI) se dedica a la comunicación oral general, mientras que el segundo (lecciones XII-XXX) a distintas modalidades del discurso: histórico, poético, demostrativo, deliberativo, didáctico y judicial.

* Universidad de Sevilla, España. jlenador@us.es

Entre las fuentes de estas lecciones, López Lloret destaca las británicas y las francesas coetáneas y las clásicas. Entre las primeras cabría notar el *Tratado de la naturaleza humana* (1740) de Hume o *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690) de Locke, así como otros autores como el Conde de Shaftesbury, Addison y Hutcheson; entre las francesas *Diálogos sobre la elocuencia* (1718) de Fénelon o *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura* (1719) de Du Bos. Por su parte, la influencia clásica se deja sentir a lo largo de todo el libro con citas continuas a grandes oradores como Cicerón, Quintiliano o Dionisio de Halicarnaso.

Lejos de resumir aquí las lecciones una por una, algo que sobrepasaría en mucho la extensión de esta breve reseña, pasamos a señalar las observaciones y recomendaciones más notorias en esta suerte de decálogo del buen hablar.

A lo largo de sus lecciones, Smith nos deja claro su posición a favor de un lenguaje transparente y sin oscurantismos. En este sentido, opta por evitar frases equívocas y apostar por un lenguaje en orden natural libre de digresiones. Prescinde de frases largas y de excesivos ornamentos y metáforas, recurrentes en algunos autores bien valorados en la época, como el Conde de Shaftesbury. Sin embargo, deja clara su posición de clase al decirnos que es preferible el lenguaje de las clases elevadas en tanto se trata de un tipo más distinguido y refinado, así como cierto nacionalismo de época en la preferencia por el uso de palabras nativas frente a extranjerismos siempre que sea posible. Smith llega a entrar en una suerte de divagación sobre el significado de distintos tipos de palabras y de su etimología, pero de manera intuitiva, llevando a una profundización más propia de un filólogo que de un retórico. También dedica tiempo a ver comparativamente cómo y por qué se pronuncia de tal modo el inglés en comparación con otras lenguas, sobre todo del francés, del que tanto bebe.

En cuanto a la composición y el orden del discurso, Smith nos hace una recomendación clara: debemos ir de lo más a lo menos punzante. Por su parte, sobre los tropos y figuras del discurso, que se alejan de la norma —social y gramatical—, dice que pueden llegar a embellecer, pero siempre y cuando se utilicen sin abusos, de manera interesante y dotando de fuerza expresiva a aquello que suplanta, algo que muchos autores contemporáneos pasan por alto con un uso intensivo y desacertado de metáforas y analogías.

En el final de la primera parte, Smith pasa a analizar prolijamente la descripción en el relato, que diferencia entre directa o indirecta en función de si se describe el objeto mismo o los efectos que este produce en las personas. Smith loa el segundo tipo, ya que implica profundizar en las pasiones humanas y toda su complejidad. La emoción causada por una obra o discurso se completa con lo que llama objetos adicionales, que en todo caso tienen que participar de la misma emoción causada por el objeto principal de representación, encuentre o no relación causal o de proximidad con él. Explica a continuación una serie de reglas para la descripción de los objetos, entre los que destacan la concreción, la inoperancia del orden espacial en la descripción de un objeto físico y la necesidad del orden temporal en el relato.

La segunda parte del libro, como dijimos, se dedica a analizar aspectos retóricos de distintas disciplinas. Abre con la historia, de cuyos sucesos vuelve a aconsejar un estilo indirecto que fije su atención en las consecuencias para con los afectos humanos, que serán más tocantes mientras más dolorosos o penosos sean. Sobre el estilo aconseja que sea ameno, que la descripción sea menos minuciosa mientras mayor distancia causal tenga con el argumento principal y, por supuesto, alejarse

de los estilos retóricos y didácticos, pues no se debe ni posicionarse ni caer en una demostración continua y farragosa de los argumentos. La importancia de los clásicos se deja sentir aquí de manera especial al introducir una comparación de estilo y virtud ente los historiadores y poetas grecorromanos. Lo hace en orden cronológico, de los más antiguos y maravillosos a los más recientes y veraces —del mito al logos—. Entre los últimos ensalza a Tácito como historiador de la vida privada, más interesante que la pública o generalista; entre los modernos, a Maquiavelo.

Después de la historia le toca el turno a la poesía, de la que elogia su superioridad artística, moneda corriente en la estética de los siglos modernos. La compara con la historia, a la que supera en gracia y entretenimiento, con la pintura, a la que supera en su capacidad narrativa —lo que apunta Lessing en su *Laocoonte*— e incluso con el teatro, al que supera en su libertad espaciotemporal.

Smith pasa a analizar la retórica en la lección XXII, lo que le ocupará hasta el fin del libro. Utiliza la categorización hecha por los antiguos que distingue entre retórica demostrativa, deliberativa y judicial. Empieza por la demostrativa por su simpleza y fácil extrapolación al resto de tipos. Como nos dice, esta tiene como objeto el elogio o encomio de un gran hombre, y de paso del orador mismo, y surgió ya con los panegíricos que los primeros autores griegos rendían a los dioses y héroes. En ellos se alaban tanto sus acciones como su carácter, sobre todo lo segundo, y en especial la virtud. En cuanto a estilo, Smith aconseja evitar los superlativos y las hipérbolos y optar por resaltar las virtudes que causen respeto. En cuanto a la tipificación de la retórica demostrativa, Smith distingue tres clases en función del tipo de argumento utilizado. Pueden utilizarse solo aquellos que muestren la utilidad y honorabilidad de lo defendido, aquellos que loan su viabilidad, o bien puede optarse por una combinación de ambos tipos.

La retórica deliberativa, aquella cuyo fin es la defensa o el rechazo a una determinada política o acción, es tratada mirando a la antigüedad, comparando Cicerón con Demóstenes y con ello la sociedad y política griegas y romanas. Aquí se aleja del estilo prescriptivo para estudiar desde una metodología histórica y sociológica los hitos sociopolíticos acaecidos en ambos pueblos, lo que llevaría a entender los cambios estilísticos en la retórica romana hacia la pomposidad y cierta altiveza.

Las últimas lecciones se dedican a la retórica judicial. Smith destaca la importancia de hilvanar y concatenar con atino los argumentos judiciales —a favor o en contra— para darle más solidez a la defensa. Estos argumentos pueden estar relacionados con el carácter del acusado, con el motivo —preservar algún bien o evitar o reducir un mal—, con el tiempo o el lugar, etc., pero en todo caso defiende el uso del *Common Law* inglés, basado en las sentencias precedentes y por tanto en lo concreto y práctico frente a la pura teoría de la ley. Sobre el discurso defiende la división tradicional en 5 partes. La primera sería el exordio, donde se muestra el propósito del mismo. La segunda, la narración de los hechos y la historia que los envuelve. Le siguen la confirmación, la refutación y la peroración. Las dos primeras se refieren a la ratificación y refutación de los hechos con argumentos sujetos a la ley, mientras que el último hace referencia a una conclusión o recopilación de los argumentos expuestos en los puntos inmediatamente anteriores. Analiza el estilo basándose en los grandes oradores de Grecia y Roma, en especial Demóstenes y Cicerón, pero también entra a valorar el estado de las cosas en la Inglaterra de su época. De ella destaca la utilización de un discurso más llano y la mayor formación del cuerpo de jueces, que ya no es popular, sino formado, y al que

no le valen narraciones plausibles no demostrables.

A los tres tipos clásicos de retórica, Smith suma el discurso didáctico, que trata tangencialmente. En él, el escritor u orador intenta demostrar una proposición antes enunciada. Abundan aquí los consejos prácticos, como que el número de proposiciones subordinadas a aquella que se quiere demostrar no sea excesivo, siendo tres el número preferible. También propone una aproximación “científica”, como la de Aristóteles, donde se expone primero lo que se demostrará después, oponiéndose así al modelo socrático, donde nos acercamos a la conclusión paulatinamente, sin tan siquiera anunciar la hipótesis.

Podemos acabar diciendo que si algo demuestra Smith en estas páginas es una formación polivalente en literatura, historia, filosofía y retórica como gran hombre humanista. Adam Smith fue ante todo un filósofo, un pensador que queda lejos de la visión y la formación de un economista especialista contemporáneo. Sin caer en un excesivo dogmatismo, sus observaciones y sugerencias no se hacen a la ligera, sino siempre citando fuentes históricas y literarias. Por su parte, su estilo es fiel a lo que predica: sencillo y directo; y su contenido más aprovechable de lo que se pudiera pensar en un primer momento. Lo que Jorge López Lloret nos trae al español no es una perorata desactualizada, solo llamante al reducido número de expertos en retórica. Al contrario, se trata de un texto totalmente actual que actualiza a su vez el pensamiento de los clásicos por parte de un Adam Smith desconocido. Además, su lectura puede ser hasta aprovechada para mejorar la eficacia de nuestra comunicación oral y escrita, al tiempo que puede servir de herramienta para convencer desde la fundamentación y el convencimiento en tiempos de desinformación y populismos.

La ironía y lo múltiple. Fragmentos para una emancipación

Elías Manzano Corona*



Ana Carrasco-Conde, Germán Garrido Miñambres y Nuria Sánchez Madrid (eds.)

La ironía romántica. Un motor estético de emancipación social

Siglo XXI, Madrid, 2022

ISBN: 978-84-323-2056-9

Páginas: 222

Es discutible que algún libro haya sido escrito por una sola voz. En puridad, todo texto pertenece a un coro, a un nomadismo lingüístico de raíces insondables. A veces las voces no ofrecen mucha resistencia (ahí golpea Hegel, ahí, no cabe duda, Kierkegaard; pero, ¿no son ellas también síntomas de ecos pasados?), otras veces las voces se pliegan, como animales al acecho, y yacen enmarañadas en una red velada de estratos: las lenguas del tiempo. Somos una cadena caótica de máscaras que no sabemos disolver. En *La ironía romántica. Un motor estético de emancipación social* no nos enfrentamos a ese problema del reconocimiento, pues ya la portada nos arroja un cuadro polimórfico de miradas, cada una con sus singularidades, marcas propias, rarezas y trayectorias dispares. Por eso, más allá de la búsqueda de una coherencia —que el objeto del libro desde luego no autoriza— lo significativo de esta diáspora vocal es que el conjunto de tonos armoniza bien las piezas. Cada capítulo articula una constelación de diferencias y hunde la cabeza en coordenadas lejanas —temporales, espaciales, conceptuales—, para brindar paisajes siempre presentes, ricos en colores y líneas de fuga. Creemos que esta multiplicidad es su bastión. Más aún, solo un archipiélago complejo de ideas y posturas podría cumplir con la promesa de su título: abrir horizontes *plurales* de emancipación para la vida y el pensamiento.

Pero el carácter fragmentario de esta obra es pertinente también por una razón más sutil. Como señala la profesora Benítez Andrés en el segundo capítulo, “la intuición romántica de que la única manera de habitar la contradicción entre lo real y lo ideal, la teoría y la práctica, pasa por aceptar el fragmento cobra una vigencia radical en nuestros días. En los fragmentos se inscribe la posibilidad de la posibilidad” (58-59). Abrazar, por tanto, el fragmento que somos y que, en el fondo, todo lo real es, constituye el espacio privilegiado desde el que las autoras piensan y actúan. El espíritu de este comentario no es otro que invitar a la multiplicación de ese rendimiento intelectual, esto es, prolongar esa labor de forzar colisiones imprevistas, emplazar a las fracciones subjetivas a amplificar ese magma de sedimentos vivos que habitan el texto. Su lectura encierra ya un propósito agitador: trazar continuidades

* Universidad Complutense de Madrid, España. eliasman@ucm.es

—también rupturas— entre la virtualidad de las palabras y la materialidad de los cuerpos. Fragmento sobre fragmento.

Ese juego de espejos, por supuesto, vuelve inoperante cualquier orden o taxonomía que queramos encajar. ¿Estamos ante un libro de historia —hay una inmersión permanente en ella—, temático —desde luego, la ironía romántica es central—, biográfico —Schlegel es el nombre protagonista—, ensayístico? ¿Acaso estético? ¿Político, tal vez? Lo cierto es que el libro es todo ello y mucho más. La pregunta no resiste el curso de su texto por presumir una unidad deliberadamente hurtada. Tengámoslo en cuenta, porque solo atendiendo a esta precaución podemos otear su contenido sin perdernos en reducciones injustas.

La ironía ofrece muchas caras, y cada cara a su vez muchos rostros. El abordaje propuesto en este libro es el de la *ironía romántica*, nacida un día de verano de 1797 y que, como todas nosotras, volverá a nacer muchas veces. Aquel verano, Friedrich Schlegel escinde la ironía socrática —“procedimiento que desenmascara falsas premisas conduciendo paulatinamente al conocimiento hacia la verdad” (8)— para aventurar una figura moderna que desvelaría el carácter paradójico de esa verdad. Podemos afirmar que este es el marco de salida. Pero no solo en un sentido temporal. El gesto de traslación y reconversión del joven Schlegel es también el gesto de la reflexión desplegada en todos los capítulos del libro. Desde luego, en ellos se revitaliza lo genuino de este concepto, así como se iluminan los claroscuros de las épocas que lo vieron prosperar. Pero toda mirada hacia el pasado exuda presente. Por lo que, en el mismo movimiento de su contextualización, asistimos también a un refinamiento, a una puesta en acción del concepto que convoca al tiempo más moderno de los tiempos modernos: hoy. En todo caso, el texto no oculta esa producción de sentido actual. De ahí el subtítulo de la obra.

Es importante destacar que en la revisión histórica de la ironía romántica (que, por cierto, en el último capítulo no solo llega hasta nuestros días, sino que se detiene brillantemente en la recepción que tuvo en la España del primer cuarto del siglo XX) no se esconden ni se minimizan las prolijas críticas que también ha recibido. Al contrario, se presentan con rigor a lo largo de muchas páginas: sus detractores denuncian la ironía como el último catalizador para la indiferencia moral, el oportunismo o la parálisis y la merma en la voluntad. Autores como Hegel no son tibios a la hora de mostrar su abierto desprecio. En palabras de Nuria Sánchez Madrid,

el saldo arrojado por esta opción estética y vital no puede ser otro para Hegel que la desertización de la existencia en aras de la extensión de la vanidad, que va languideciendo el espíritu de un sujeto que carece de puentes para recuperar el contacto con los otros (78-79).

No debe sorprender esta reacción colérica, pues, como aclara la profesora Carrasco Conde, la actitud disidente, asistemática y contraria a toda reconciliación epistémica (104) de la ironía romántica compromete algunos de los principales anhelos ilustrados: su antropocentrismo, el concepto de progreso en la historia o la omnipotencia de la voluntad, por mencionar solo tres. La respuesta de la ironía, es evidente, juega en otro campo. Cuanto más se profundiza en su hostilidad, más se permea ella de esa condición paradójica que es la propia de su figura. Su flaqueza se transfigura en potencia: no rehúye la sordidez de la realidad, sino que la atraviesa por sus parajes más oscuros. La ironía desarma así el sano juicio, lo expone al mundo tras el cristal roto de su verdad, y en ese indecible transita por cotas del pensamiento

incognoscibles para los pies pesados —muy pesados— de la razón instrumental (42). Lejos de paralizar, la ironía promueve el riesgo de la acción, pero sin idealismos conformistas: consciente de que toda acción encubre peligros y que, quizá, los mayores se ocultan allí donde el ojo medio no llega a ver. De cualquier modo, y como señala Germán Garrido Miñambres, su despliegue no avanza en círculos al azar ni está desprovista de brújula (24).

Pero el libro también escruta los matices de la época decimonónica, como lo muestra la radiografía de la Alemania germinal presentada por la profesora Ramas Sanmiguel¹. Así, aunque Heinrich Heine tampoco se muerde la lengua al caracterizar la escuela romántica de “tendencia paleoalemana” y, más aún, entender que su operación arrastra un “retorno a la Edad Media desde posiciones reaccionarias, espiritualistas, oscurantistas y mistificadas” (128), lo cierto es que este poeta reivindicó la ironía “como principio de crítica social” (132). Heine aspiraba a ordenar el ateísmo y el nihilismo de un mundo fuera de quicio (141). Marx, por su parte, nunca abandonó la ironía ni la inspiración del primer romanticismo (la aproximación del profesor Alberto Santamaría en el penúltimo capítulo es tremendamente lúcida en este sentido). Lo relevante, sin embargo, de esta escala de grises es que no se nos presentan fronteras nítidas a las que aferrarnos. Los bloques se disuelven ante el hervor subversivo de la época, lo que demuestra que la Bastilla no era el único fuego vivo en Europa. Hay que recordar el ambiente de profunda efervescencia que saturó la primera mitad del siglo XIX. Por lo general, las transiciones revolucionarias acogen conflictos no exclusivamente militares, sino también existenciales e internos. Los primeros autores románticos, por ejemplo, habitan ya una tensión palpable entre la apertura creativa y rupturista y su deseo de pertenencia a la comunidad, el refugio humano que los alivia. No será casual que la ironía sirva en muchos casos para lidiar con esta discordia vital (53).

Como señalábamos al comienzo, una de las figuras centrales sobre la que orbita todo el libro es el alemán Friedrich Schlegel. Para la profesora Sánchez Madrid, su avanzada intuición de “historizar lo trascendental” lo comunica directamente con autores tan actuales como Michel Foucault (69). Pero también anticipa temas —como la lingüística— que serán protagonistas de toda la filosofía del siglo XX. El lenguaje adquiere en Schlegel el espesor de una herramienta de sujeción y subjetivación. Se revela como una tecnología de poder. Por eso, la contorsión en la lengua habilita una contorsión en la norma, base teórica para nociones tan importantes en la filosofía contemporánea como la de *performatividad*. La premisa para esta historización de la palabra es, por supuesto, contemplar el lenguaje, no como el fruto natural de una razón lógica y fría, sino como un sustrato más al albur del poder y el deseo (80).

En este sentido, la ironía es sobre todo una práctica estética y política de ordenación disidente, una experiencia que abre canales para impugnar lo normativo y travestirse con él. Esta presencia horada los principios materiales del capital. En palabras de Rosa Benítez Andrés:

1 “La Revolución francesa ha sido una revolución parcial: ha emancipado a una parte de la sociedad, la burguesía, para instaurar su dominación. Libera a cualquiera, pero solo siempre que posea propiedad o dinero. La burguesía no es, pues, todavía lo suficientemente universal como para realizar el verdadero espíritu revolucionario y gritar, consumando por fin a Sieyès, ‘¡no soy nada y debería serlo todo!’. En Alemania, en cambio, se abre por primera vez la posibilidad de una emancipación no parcial, sino universal. (...) No le basta con emancipar al alemán: ha de emancipar al hombre” (138-139).

que el Romanticismo otorgue un papel esencial a las artes en su programa emancipador obedece al hecho de que éstas, en su aparente inutilidad, en su impulso de juego que diría de nuevo Schiller, se consideran como el último reducto frente al utilitarismo mercantil (44).

El arte manifiesta un espíritu irónico en su propuesta creativa: se abandona al delirio y en esa mediación transgresora socaba los fundamentos del capital.

Para finalizar, el profesor Hernández Sánchez pasa revista en el último capítulo a las fuerzas y debilidades de la herramienta irónica en nuestro tiempo:

Ante las urgencias de realidad y de vida, la ironía debe, simplemente, ausentarse; ante la banalidad, la simpleza y el uniformismo generalizados, necesitamos a Schlegel de inmediato; ante las gestiones de la vaguedad y la incertidumbre para seleccionar y excluir, Hegel no nos vendría nada mal; ante la cultura de todo a cien, un poquito de complejidad irónica nunca está de más; ante una realidad claramente doble, on y off, casi mejor no más desdoblamientos; ante los excesos de sujeto y las vanidades desdichadas, siempre es útil el recuerdo hegeliano; ante la avalancha de lo previsible, bienvenida la incomprendibilidad... Utilidades a la carta para la ironía, podríamos decir, o presencias y ausencias seleccionadas, permitidas por una categoría que, no se olvide, es a la vez divina y petimetra (200).

Un debate que, como su irrupción en aquel verano de 1797, aspira a transformar el pensamiento. Más aún, revolucionar la acción.

Desde el oficio de ilustrador

Miguel Salmerón Infante*



José Jiménez

El aprendiz en el sol. Marcel Duchamp y la experiencia de la modernidad

La oficina, Madrid, 2023

ISBN 978-84-124426-3-2

Páginas 208

En el transcurso de la vida intelectual de José Jiménez (Madrid, 1951) hay un nombre que ocupa un lugar sustantivo: Marcel Duchamp (Blainville-Crevon 1887- Neuilly-sur-Seine 1968). Esta apuesta se fundamenta en que para él ningún otro creador ha tenido una relevancia mayor en la configuración del pensamiento sobre las artes y en la evolución de estas durante el siglo xx. De hecho, no hace mucho tiempo y consecuentemente, Jiménez llevó a cabo la edición en castellano de los textos del artista (Duchamp 2012).

En la reflexión que nos propone este libro se hace hincapié en la formación de ilustrador, más que de pintor, de Duchamp. Acertada decisión. Esta práctica es idónea para la crítica del mercantilismo desde dentro. Como bien señaló McLuhan, uno de los productos más señeros de las técnicas de ilustración, la caricatura, es un *medio frío*, en tanto que en ella hay poca información y mucha interpretación (1996: 47). El ejercicio de la ilustración habilitó lo que Jiménez acuña en su libro como *ironismo afirmador* (2023: 107).

La escritura de Duchamp es parte consustancial de su obra artística. Podríamos decir que esta obra es una síntesis entre escritura y arte.

Estamos ante un personaje antinómico, que, por una parte, fue un decidido antagonista de la mercantilización del arte, y que, por otra, fue tan persistente en sus posturas y en el avance en su trayectoria, que podía ser tachado de narcisista. Y es que para él el arte es lo que nos hace salir del *estado animal* y lo que habilita para que el ser humano se manifieste como *auténtico individuo* (Jiménez 2023: 45). Su lectura de *El único y su propiedad* (1844) de Max Stirner le mantuvo en la certeza, y en la alerta, de que el ego¹ está presente en todo (2023: 86).

1 Esta omnipresencia marca un distanciamiento de Duchamp de uno de sus más rendidos admiradores, John Cage, quien fascinado por el manejo de los ready-made duchampianos, aplica la estética de estos a la composición aleatoria o más exactamente a la interpretación de la composición aleatoria, donde “el ego ya no bloquea la acción” (Cage 2012: 36).

* Universidad Autónoma de Madrid, España, miguel.salmeron@uam.es

Walter Benjamin en su famoso opúsculo “La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica” (1935/1936) señalaba que la dilución del *aura* de la obra de arte, por su múltiple reproducción técnica, cuestionaba hondamente los valores estéticos de originalidad y autenticidad (1973: 50). De un modo visionario y adelantándose a Benjamin, ya en 1912, Duchamp afirmaba que era primordial “poner entre paréntesis la destreza manual en una época marcada por la configuración técnica del mundo” (2023: 14). Todo ello tenía como corolario que son los que miran los que hacen un cuadro. Esa postura, claramente adscribible a la teoría de la *obra abierta*, fue en su caso aplicada a la pintura, arte cuyos límites dinamitó. Su redefinición consistió en afirmar con textos y obras que no se trata simplemente de hacer, sino de cuestionar “qué y cómo se hace lo que se hace” (2023: 51).

En sus primeras producciones, Duchamp pretende encarar lo que él denominara *desmultiplicación del movimiento*. Sin embargo, va entendiendo paulatinamente que le resulta insatisfactorio su acercamiento al cubismo analítico, pues este se centra en presentar en una simultaneidad las diferentes vistas sucesivas de un objeto. Es decir, el cubismo solo aspiraba a mostrar el movimiento a partir de una representación estática. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando un móvil se haya en un receptáculo también móvil? Para Duchamp quedó evidenciada la incapacidad del cubismo para afrontar la realidad del movimiento en *Jeune homme triste dans un train* (1911), donde tanto el tren como el joven triste se mueven a la vez.

Y, su repudio del cubismo, le hizo virar hacia una concepción totalmente diferente del arte. Con ella, quiso alejarse del arte físico de la pintura y emplear esta para recrear ideas (2012: 221). Por otra parte, él concluyó que, en un mundo dominado por la técnica, había que producir un arte que no ignorara a esta. Al respecto hay una famosa anécdota en la que, en el Salón de la Locomoción Aérea de 1912, Duchamp le dijo a Constantin Brancusi “La pintura ha terminado. ¿Quién mejoraría esta hélice? Di, ¿puedes tú hacer eso?” (Cfr. Housez 2006: 129). Sin embargo, esta manifestación, casi un exabrupto, no ha de entenderse como si Duchamp propugnara un seguidismo acrítico de la ciencia y la técnica por parte del arte. Si bien él asumía el predominio de la tecnología y, en consecuencia, ponía en entredicho la destreza manual, lo que pretendía era criticar la omnimoda hegemonía de aquella. Para Duchamp, la tecnificación no ha de implicar forzosamente, como decía Max Weber, un *desencantamiento del mundo* (2002: 488), sino una nueva posibilidad de hacer poesía. En ese sentido, resulta decisivo erigir una nueva poética en la que la disociación de imagen visual y título impelan forzosamente a pensar. Ese es precisamente el sentido del título del libro de Jiménez. Se centra en un dibujo preparatorio de Duchamp para el *Gran vidrio*. En él, sobre papel pautado, dibujó un ciclista que pedalea trabajosamente subiendo una ladera. Bajo esa figura, Duchamp escribió “avoir l'apprenti dans le soleil” (“tener el aprendiz en el sol”). ¿Qué relación hay entre el dibujo y el mensaje? Ninguna, pero pensemos. La cuesta arriba que sube el ciclista simboliza la dificultad que entraña concebir el mundo de un modo no solo físico (Jiménez 2023: 137). Y el arte de la modernidad es heraldo y lugarteniente de esta dificultad.

Y, conforme a ello, Duchamp, despliega en dos ejes, fabricación y elección, la parte definitiva de su obra. La fabricación con su *Gran vidrio*, la elección con los *ready-made*. Con el primero el artista se centra concienzudamente en un modo novedoso de hacer arte. Con los segundos viene a reconocer la importancia que, en la vida humana, y, por ende, en la vida artística, puede tener el azar.

El *Gran vidrio*² o *La mariée mise à un par ses célibataires, même* (*La novia desnudada por sus solteros, mismamente*) consiste en dos placas de este material, que, desafiando la distinción entre figura y fondo³, muestran respectivamente a una novia y a sus solteros. La novia es inductora al deseo y sus solteros deseantes, pero incapacitados para alcanzarla. Imbuidos de la formalidad que le confieren sus uniformes y libreas (parte izquierda del panel inferior) solo pueden evocar a la novia mediante el onanismo representado por una moledora de chocolate (parte central de este panel). En consecuencia, ante la imposibilidad del acceso carnal a ella, la desnudan solo mentalmente. Aquí Duchamp, fiado a la fabricación, se esforzó por dar lugar a una obra totalmente irreproducible.

El *ready-made* (ya se trate de uno ayudado, recíproco, enfermo, o desdichado⁴) implica el desplazamiento de la dimensión funcional a la dimensión formal. No consiste sin más en un ejercicio de recontextualización, por el que un objeto de la vida cotidiana pasa a ser artístico por la decisión de un individuo insertado en el mundo del arte. De un modo tan lúcido como sorprendente, Jiménez conecta la estética del *ready-made* con la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant, señalando que la principal enseñanza de ese libro luminoso es que “el elemento central que nos caracteriza como seres humanos es la capacidad de identificar la forma” (2023: 146). Precisamente esa es la apoyatura interpretativa de la que se sirve el autor del libro para encarar el sentido de los *ready-made*.

En un acto final de adhesión a Duchamp, Jiménez culmina su libro con un completo compendio de las publicaciones del artista y sobre el artista de suma utilidad para los estudiosos. Se nos da cuenta de escritos, cartas, entrevistas, vídeos, películas y catálogos. Como culminación, tras la literatura secundaria, se nos ofrecen índices de conceptos y de nombres, así como una relación de las obras citadas.

En definitiva, este libro es una veraz muestra de cariño que testimonia un amor continuado.

Bibliografía citada

- Benjamin, W. 1973. “La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Cage, J. 2012. *Silencio*. Madrid: Árdora.
- Duchamp, M. 2012. *Escritos*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Housez, J. 2006. *Marcel Duchamp. Biographie*. Paris: Grasset.
- Jiménez, J. 2023. *El aprendiz en el sol. Marcel Duchamp y la experiencia de la modernidad*. Madrid: La oficina.
- McLuhan, M. 1996. *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona / Buenos Aires: Paidós.
- Weber, M. 2003. *Wissenschaft als Beruf (Auswahl)*. Stuttgart: Kröner.

2 La obra se realizó entre 1915 y 1923, pero quedó inacabada.

3 A diferencia de la pintura oriental, que emplea este material y colorea el fondo, Duchamp deja este fondo intacto y diáfano.

4 Ejemplos respectivos son: la famosa *Fuente* (1917), un Rembrandt convertido en tabla de planchar, un objeto comprado para convertirlo en algo lejano a su finalidad (unas pinzas de hielo adquiridas en un comercio) y un libro de geometría sometido al azar del viento.

Desde la lucidez de una vida

Rosa Benítez Andrés*



Matilde Carrasco y Francisca Pérez Carreño (eds.)

En torno al arte. Estética, historia y crítica

Antonio Machado (Colección La balsa de la Medusa),
Madrid, 2023

ISBN: 978-84-7774-736-9

Páginas: 247

No fue un homenaje; el propio Bozal insistió mucho en que aquella reunión de septiembre de 2021, en el Museo Thyssen, no se entendiera de ese modo. Sin embargo, su reciente fallecimiento —el pasado 2 de julio— hace que aquel encuentro en torno a las relaciones entre Estética, Historia y Crítica, así como el texto derivado de las ideas allí presentadas, no puedan dejar de ser percibidos desde ese marco honorífico.

Como recuerdan sus editoras en la introducción, Matilde Carrasco y Francisca Pérez Carreño, fue el mismo Bozal quien en 2001 organizara el primero de estos seminarios que ponían en diálogo a las áreas de la estética filosófica, la filosofía moral y la historia del arte, y cuyo testigo ha sido recogido por el “Workshop sobre experiencia estética” de años sucesivos (el III se celebró en 2008 y el VII en 2012, por ejemplo), bajo la dirección de algunos de los autores que ahora firman el volumen colectivo *En torno al arte. Estética, historia y crítica* (La balsa de la Medusa, 2023). Una colección que, según explicaba Bozal en sus memorias: “surge como respuesta al vacío bibliográfico en el campo de la estética” (Bozal 2020: 242) y que ha ido dotando a esta disciplina de un sólido armazón textual.

Y aunque, como decía, el libro no es un homenaje a Bozal, o un texto sobre el autor, sí que es una conversación con su pensamiento, en la medida en que estos ensayos toman la obra del filósofo e historiador como un punto de partida, referente o modelo desde el que reflexionar sobre la historia, el arte y la estética para ofrecer, por ejemplo, una revalorización de sus lecturas acerca de la Modernidad (Vilar, Carreño o Ibáñez); discutir sus planteamientos (Alcaraz) o recuperar algunas de sus interpretaciones sobre determinadas prácticas artísticas (Rubio o Jaques). De la misma forma, este volumen continúa con otro de los impulsos que caracterizó aquella colección, en Visor, desde sus inicios pues, como leemos de nuevo en las memorias de Bozal, esta surgía con el interés de dar comienzo a: “la elaboración de un ‘mapa’ de las categorías estéticas, sus fundamentos y alcance” (2021: 239). Una tarea que asumen y defienden sus editoras (12) y que, en gran medida, comparten los autores de sus textos: “en filosofía las categorías no son nunca abandonadas, sino que son

* Universidad de Salamanca, España. beneitezr@usal.es

resignificadas, reconceptuadas o, si se quiere, recicladas”, sostiene Vilar acerca de la vigencia del concepto de “gusto” (38).

Por eso, pese a que *En torno al arte* no se presente como un compendio, glosario o catálogo de términos asociados a la disciplina, en la base de todos los ensayos se encuentra ese impulso por pensar las prácticas artísticas y nuestra sensibilidad desde un marco autorreflexivo. Un tipo de acercamiento estético que emplea algunas de las categorías más importantes de nuestra tradición (gusto, belleza, grotesco o representación) con el objetivo de insistir en la necesidad de entender los objetos estéticos y artísticos en su “relación con el sujeto”, es decir, apuntando “al modo en que le afectan y en que se constituyen la realidad humana —personal, social e histórica—” (12), para subrayar su dimensión valorativa.

Así, en su pluralidad de temas y enfoques, el volumen aparece hilvanado tanto por el magisterio de Bozal (en especial, por su apertura a las llamadas categorías estéticas negativas y la exigencia de fomentar la conciencia histórica en el estudio de las artes), como por un sutil hilo que va conectando, sin ningún esfuerzo, los textos.

Así, dentro de ese entorno *absolutamente moderno* —de criterios y autocríticas— el comienzo resulta casi ineludible. De este modo, el libro se abre con un ensayo que Gerard Vilar dedica a argumentar por qué, tras la aparente caducidad de todo lo que tiene que ver con la experiencia estética y su presencia en el arte y nuestro régimen de sensibilidades, el gusto sigue teniendo un papel fundamental en la estética filosófica, más allá de su utilidad para constatar dinámicas sociológicas. Su autor recurrirá a algunos fenómenos actuales vinculados con las plataformas de *streaming* o las redes sociales para medir en qué sentido las aportaciones teóricas de tres referentes en la materia (Menke, Kivi y Bozal) continúan ofreciéndonos herramientas con las que comprender las paradojas de una sensibilidad normativa.

Precisamente, esta relevancia de la noción de gusto es, como se sabe, sobre la que pone el acento el conjunto de la obra de Bozal. Desde su empeño por dar a conocer las teorías de Galvano della Volpe a través del proyecto Comunicación (*Historia del gusto*, 1972), hasta otros textos propios y más recientes, como el ya clásico *El gusto* (1999, dentro del mencionado propósito que asume en *La balsa de la Medusa*), en la mayoría de sus escritos este sistema de preferencias artístico y/o estético hace su aparición de un modo más o menos velado. Aprovechando ese magisterio y continuando con el hilo abierto por Vilar, María José Alcaraz recupera algunas de las ideas expuestas por el autor en “Notas sobre la experiencia estética. A propósito de algunos tópicos” (2005) y “Sobre gustos se ha escrito mucho” (2012). A partir de ahí se propone cuestionar la posición del mal gusto en la actualidad y discutir parte de las conclusiones expuestas por Bozal, esto es, un posible cambio e incluso abandono de la noción de experiencia estética y, con ella, de la normatividad del gusto. La autora infiere que la transformación sufrida por la categoría tras su apogeo moderno no la eliminan a ella, ni su normatividad, sino que simplemente desplazan su soberanía. Esa aparente disolución de la experiencia estética y del criterio de gusto responde, según Alcaraz, a que “el carácter inmediato del placer estético se ha malinterpretado en el sentido de equiparar, como si fueran resultado de la misma actividad de comprensión y apreciación, toda respuesta afectiva ante las obras de arte” (61). Por eso, para la autora, la incapacidad para juzgar estéticamente un fenómeno no atañe solo a una dimensión estética, sino también moral. Carecer de gusto, tener mal gusto, imposibilita dar una respuesta adecuada —según un sistema de valores que no son únicamente sensibles—

a los contenidos que una obra artística, por ejemplo, nos ofrece.

De esta conclusión que remarca los nexos entre arte y moralidad, se sigue el planteamiento que Matilde Carrasco expone acerca del supuesto antagonismo entre las posibilidades que ofrece la belleza ante la acción política. La revisión de ambas investigadoras parece apuntar, por tanto, a que ni debemos decirle adiós a la experiencia estética ni a la que fue una de sus principales categorías. Así, Carrasco comienza señalando el estigma asociado a lo bello en el arte político, al considerarlo reaccionario, colaboracionista, escapista, etc. Es decir, su reducción a una especie de compensación a la fealdad del mundo. No obstante, como se trata de mostrar aquí, hay bellezas que no suavizan, y que nos dan acceso a realidades perturbadoras, es decir, no complacientes con el estado de cosas. Por eso, a diferencia de la máxima ilustrada, la autora argumenta que la belleza ha dejado de considerarse como un valor paciente, puesto que implica emociones que conducen a la acción: “no hay que entender la belleza como una experiencia que solo permite la contemplación pasiva, sino que es erótica, despierta el interés por las cosas y puede por ello también en ocasiones llegar a inspirar la acción de protesta” (102). La belleza, una “belleza terrible”, y no solo lo grotesco y toda la violencia que analizaba Bozal en sus acercamientos a las denominadas categorías negativas (como nos recuerda el propio autor en el texto incluido aquí), tiene la capacidad convertirse en una llamada de atención contra el sufrimiento.

Esta posibilidad de despertar el *interés por las cosas* a la que apuntaba Carrasco es la que también recupera Thiebaut para defender, en una línea completamente acorde con el pensamiento de Bozal, que todavía hoy el arte puede contribuir a la disputa contra la desatención generalizada que mostramos frente al daño en la contemporaneidad:

Si en el caso de Goya asistimos quizás a una primera formulación de una forma de atención moral de la modernidad, la que suscita el horror de las violencias bélicas, en estos otros casos, y en eras de resaca de esa misma modernidad, esa atención moral necesitará ser recordada o reconstruida (109).

Una vez más, la dimensión ética de la estética, que no su reducción, subraya la trama que tejen estos ensayos.

Por este motivo, el *atender*, que es tanto otorgarle importancia a los procesos del “entendimiento” como hacerse cargo del otro (y de sus experiencias), une el planteamiento de Thiebaut con el que nos presenta Pérez Carreño. Esa atención que necesitamos recobrar encuentra en el arte un camino idóneo, pues “el arte permite representaciones de lo real que de otro modo permanecerían incógnitas” (135). El análisis de la autora parte de nuevo de las ideas de Bozal para, en esta ocasión, continuar una postura compartida por ambos, esto es, una apuesta por el carácter cognitivo de la práctica artística que, como ella misma aclara, el primero nunca llegó a formular de un modo aislado en sus escritos. Así, el texto de Pérez Carreño se centra en dilucidar cuál es la relación que el arte mantiene con el conocimiento y con la verdad. Este planteamiento se lleva a cabo sin idealizar sus particularidades ni reducirlas a otras formas de saber, como el científico o el filosófico, al insistir en la ausencia de unos límites claros entre las experticias perceptiva, intelectual o afectiva. Una condición que, siguiendo a Lamarque, Pérez Carreño vincula con la opacidad de las obras artísticas o, por decirlo en otros términos, y así lo explica aquí, una forma de nombrar esa necesaria distancia que el extrañamiento de los formalistas o la ironía de

Bozal reclamaban como valor cognitivo del arte.

Algunos de los ejemplos que toma Pérez Carreño en estas páginas para su argumentación y ese repaso de las ideas de Bozal provienen del libro *Otra España negra*, donde el autor conjuga el estudio de datos y fuentes historiográficas con otras artísticas y literarias, de tal modo que las primeras ofrecen el marco para que el mundo de las segundas tenga sentido. Pérez Carreño aprovechaba esta propuesta con el objetivo de mostrar cómo el arte particulariza esa información que otros discursos exponen y nos acerca a otro tipo de verdad. Por su parte, Jordi Ibáñez recurrirá a ese mismo libro para reiterar la decisiva posición que la historia ha jugado en el pensamiento del filósofo, no como un esquema que organiza de antemano los hechos o fenómenos, sino como un orden que posibilita la aparición de un sentido capaz de interconectar realidades aparentemente alejadas (160). Así, en este séptimo capítulo del volumen colectivo, se insistirá en la necesidad de explicar los criterios que han construido la narrativa con la que, entre otras cosas, nos hemos contado la historia del arte. Pero, al mismo tiempo, se reitera la idea de que también el arte, ese que asume su posición, nos ayuda a contar la historia. El repaso de algunos casos también analizados por Bozal (como las reordenaciones del MACBA y el MNCARS, con un mismo responsable) proporciona a Ibáñez la necesaria concreción de las tesis defendidas.

Para terminar de concretar, entonces, el volumen se cierra con dos textos más en los que algunos de los planteamientos anteriores se ven aplicados a la obra de dos artistas estudiados por Bozal. Tanto Salvador Rubio, con Carmen Calvo; como Jessica Jaques, con Picasso, recuperan las concepciones del filósofo e historiador para acentuar sus ideas sobre la importancia del tiempo en la artista, el primero, y completar el relato sobre el malagueño, la segunda.

De este modo, aunque plural, el conjunto de textos reunidos no solo consigue iluminar una parte del pensamiento de quien sirve de acicate al encuentro, sino desarrollarlo y darle justa continuidad a algunas de sus fundamentales aportaciones: la importancia del uso de los conceptos en estética, la necesaria colaboración entre teoría, historia y crítica, la dimensión heurística del arte, etc. De hecho, tras la lectura del volumen, resulta posible señalar una categoría que, más o menos explícitamente, conecta los planteamientos desarrollados por los diferentes autores que componen el índice y que remite de nuevo a Bozal. Se trata de la reivindicación casi unánime que todos ellos hacen de su noción de *Lucidez*. Un principio que Vilar, por ejemplo, encuentra central a la hora de explicar la vigencia de la idea de gusto y que, para Alcaraz, evidencia el vínculo entre el gusto y la moral (62) o entre los aspectos dolosos del mundo y la belleza, según Carrasco (102). En definitiva, como nos recuerda Carreño, una idea que apunta al valor cognitivo y estético del trabajo de artistas y escritores:

La *lucidez* que caracteriza a algunos consistiría en ver y hacer ver lo que otros no ven, aunque puedan saber. El valor cognitivo de la obra de arte no sería tanto aquello de lo que informa, la transmisión de un contenido objetivo, sino la visión que sobre esa información se transmite (139).

Quizá por eso Zambrano hacía de ella el punto de unión entre el poeta y el filósofo.

Bibliografía citada

Bozal, V. 1999. *El gusto*. Madrid: Visor.

———. 2005. “Notas sobre la experiencia estética. A propósito de algunos tópicos”. Pp. 13-60, en Valeriano Bozal (ed.): *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: Antonio Machado.

———. 2012. “Sobre gustos se ha escrito mucho”. Pp. 11-28, en Ernesto Arce et al. (eds.): *Simposio Reflexiones sobre el gusto*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

———. 2020. *Crónica de una década y cambios de lugar*. Madrid: Antonio Machado.

Della Volpe, G. 1972. *Historia del gusto*. Madrid: Alberto Corazón.

Carrasco, M. y Pérez Carreño, F. (eds.). 2023. *En torno al arte. Estética, historia y crítica*. Madrid: Antonio Machado.

La actualidad de Peter Szondi: un recorrido por sus posiciones hermenéuticas

Melania Torres Mariner*



Germán Garrido / Linda Maeding (eds.)
Peter Szondi
 Stellungnahmen zur literarischen Hermeneutik

Germán Garrido y Linda Maeding (eds.)

Peter Szondi. Stellungnahmen zur literarischen Hermeneutik

Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2022

ISBN 9783849817718

Páginas 146

Wechselt dein Schlüssel, wechselt das Wort

Paul Celan.

La interpretación es una llave que abre y al mismo tiempo cierra el texto literario. Lo abre, porque no se limita a utilizarlo como pretexto para arrojar hipótesis caprichosas o aleatorias, sino que se empeña en comprender su necesidad interna, su particular relación entre forma y contenido, entre materialidad y sentido. Pero lo deja cerrado, porque conserva la opacidad de su materia y su literalidad a la espera de nuevos y productivos acercamientos. No se trata, pues, de la autodisolución del sujeto, sino de su entrada consciente en la obra de arte. El volumen *Peter Szondi. Stellungnahmen zur literarischen Hermeneutik*, editado por Germán Garrido y Linda Maeding, que ve la luz en el quincuagésimo aniversario de la muerte del crítico literario, explora, entre otros muchos aspectos, esta consideración que articula el pensamiento de Peter Szondi y que lo enfrenta a otras formas de comprensión que le precedieron o que le fueron contemporáneas (73, 134). El libro ofrece no solo una inestimable panorámica sobre sus posiciones hermenéuticas, sino también las claves de su vigencia. En él se dan encuentro las voces de varios investigadores que, a través de distintos acercamientos y perspectivas, coinciden en algunos de sus planteamientos esenciales, de modo que su lectura deviene una conversación clarificadora y sugerente acerca de la obra del autor húngaro.

Uno de los aspectos sobre los que el libro constituye un diálogo constante es la relación de Peter Szondi con la dialéctica hegeliana y con la dialéctica negativa de Adorno, elementos centrales y constantes en su obra. A este respecto, el capítulo que Denis Thouard (CNRS, Paris) dedica al papel de la dialéctica en la hermenéutica explora la continuidad que se da en la obra de Peter Szondi entre la búsqueda inicial

* Universitat de València, España, melania.torres@uv.es

de una dialéctica de los géneros literarios bajo el signo de Hegel y la ulterior fase de una hermenéutica material que se las compone con la concreción e individualidad de los textos literarios. Parte de su *Versuch über das Tragische*, en la que se rastrea la estructura dialéctica del acaecer de lo trágico en la historia (35-37), para llegar hasta la propuesta, de raigambre adorniana, de “sumergirse en la obra” (*sich in die Werke zu vertiefen*) para comprender la “lógica de su ser producida” (*Logik ihres Produziertseins*), pues lo que cuenta es la lógica material de la obra, sus tensiones y necesidades internas (41-43). Así, el capítulo se aventura en la comprensión del camino que la escritura de Szondi recorrió hasta desembocar en la renuncia adorniana a la pretensión de totalidad (46-47).

También sobre su relación con la filosofía del arte hegeliana reflexiona Germán Garrido (UCM) en el capítulo “Ästhetik und Geschichtsphilosophie”. En este capítulo se plantean las coordenadas desde las que cabe entender la centralidad de la dialéctica de forma y contenido en la obra de Szondi. Partiendo de la contradicción existente entre la teoría hegeliana de la poesía, cuyo material sería la *Fantasie* y que prepararía el camino a la religión, y su dialéctica de las formas artísticas, Szondi propondría una superación de Hegel mediante Hegel mismo acudiendo a la lectura de Adorno, especialmente en su texto sobre Valéry: la poesía deviene un movimiento dialéctico entre sonido y sentido (*Klang und Sinn*), de modo que no sea el sentido el que meramente se sirva de la materia del poema, sino que la propia materialidad sea la que otorgue sentido. De este modo, según Garrido, la obra de Szondi habría llevado a cabo la potente propuesta de “ganar a Hegel para la ciencia de la literatura”, gracias a llevar su dialéctica hasta sus últimas consecuencias (84-86).

El imprescindible texto de Robert Caner-Liese (Universidad de Barcelona) abordaría, en este diálogo acerca de la fuerte y constante presencia de Hegel en la obra de Szondi, la llamada “primacía del objeto” (*Vorrang des Objekts*). Incidiendo en la lectura como un sumergirse adorniano en la obra (*Versenkung in den Gegenstand*), el capítulo explora el fundamental rechazo del pensamiento abstracto en Szondi, tomado de su atenta lectura de Hegel, como un elemento fundamental para evitar la caída en la esquematización o en la subsunción de las obras por la teoría. El escrito de Caner-Liese nos recuerda que, como en Hegel, en Szondi lo abstracto significa lo no mediado dialécticamente, como “bloßes an sich”. En esta estimulante reflexión se toma en consideración la polaridad sujeto-objeto como, en este sentido, meramente abstracta, y se explica así la exigencia que el objeto, en este caso el poema a interpretar, ejerce sobre el sujeto. De nuevo como en Adorno, la propuesta de Szondi sería la de no partir de un pensar como identificación o tendencia a la tautología, sino de la reflexión subjetiva que se halla íntimamente relacionada con la profundización en el objeto (25-27). Personalmente, la lectura de este capítulo nos ha ayudado a comprender la excepcional lectura de los poemas de Celan que habíamos encontrado previamente en el libro de Caner-Liese *Gadamer, lector de Celan*, publicado en la editorial Herder en el año 2009, y a observar la estrecha vinculación que este mantiene con la forma de lectura propuesta por Peter Szondi en oposición a la cuestionable propuesta que Gadamer hiciera en *Quién soy yo y quién eres tú*.

Precisamente sobre el trasunto de la subjetividad en las posiciones hermenéuticas de Szondi medita profundamente el volumen que nos ocupa, desde cada uno de sus colindantes acercamientos. El capítulo de Hans Christian Riechers (Universität Basel), “Reflektierte Subjektivität”, apunta, por ejemplo, al rechazo del positivismo

y a la reivindicación de la subjetividad y la reflexión, fundamentada en la posición contra todo sujeto que se mostrase seguro de su supuesta totalidad no cuestionada. Así mismo, el capítulo que Christoph König (Universität Osnabrück) dedica al papel de la subjetividad en la historia de la hermenéutica repasa de manera clarividente su historia y ensaya una clara definición de sus límites, pasando por la hermenéutica reconstructiva de Schleiermacher, la filosófica de Gadamer y la crítica de Jean Bollack, prestando especial atención a los encuentros y desencuentros de Szondi con estas posiciones (96-103). También en este punto hay que mencionar el extraordinario capítulo en el que María Verónica Galffione (Universidad Nacional de Córdoba) reflexiona sobre la dialéctica de la subjetividad y la experiencia del teatro en la obra de Peter Szondi hasta llegar a su concepción de la crisis del drama y del teatro postdramático. Para el autor húngaro, en la escena se presenta la *Sittlichkeit* en acción; sujeto y objeto mantienen allí una relación viva, y así se le ofrece al espectador la libertad no como una mera liberación de las condiciones externas, sino a través de la posibilidad del reconocimiento de las praxis en las que los individuos toman parte (123-125).

Especialmente inspirador es el capítulo escrito por Jan Gerstner (Bremen) “Das Problem des Klassizismus”, en el que se aborda el texto de Szondi *Das Naive ist das Sentimentalische*, que este escribiera a partir de su particular lectura de Schiller. Partiendo de la pregunta acerca de hasta qué punto se da el proyecto de una poética histórico-filosófica en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, el escrito aborda la dicotomía ingenuo/sentimental en Szondi —a través de su lectura de la carta de aniversario de Schiller de agosto de 1794, en la que este enfrenta la obra de Goethe con la suya propia— como conceptos entre los que se establece una relación que permite leer este texto, lejos del clasicismo, como un texto eminentemente moderno. Lo que permite esta consideración es la relación dialéctica que se establece entre lo *Naive* y lo *Sentimentalische*; lo “ingenuo” devendría en un tercer momento mediado por la reflexión, constituyendo pues el lugar de lo “ideal”, el espacio de una utopía: “das Sentimentalische bleibt im Gegensatz zum Naiven konstitutiv auf ein anderes, außer seiner selbst Liegendes bezogen” (61).

Como es natural, varios de los capítulos que componen este valioso volumen toman en consideración el papel clave que juegan la lectura de Hölderlin y de Celan en la obra de Peter Szondi, y ofrecen así al mismo tiempo una enriquecedora perspectiva para quienes nos interesamos por los poemas del poeta de Czernowicz. En el mencionado capítulo de Denis Thouard, la evolución en los planteamientos de Szondi responde en gran parte a la lectura de Celan como punto de inflexión en su concepción de la interpretación del texto poético, al tiempo que, para Christoph König, cada lectura de Celan constituye para Szondi un experimento con distintas formas de lectura, ya sea en la consideración de su traducción de un soneto de Shakespeare como en su imprescindible lectura de *Engführung* o en su acercamiento al poema *Du liegst*, donde se puso en juego la controvertida cuestión de los biografismos, raíz de su conocida polémica con Gadamer (46-47).

Hans Christian Riechers, autor también del reciente *Peter Szondi: eine intellektuelle Biographie*, reflexiona en este sentido sobre el poema hermético como caso extremo para la interpretación que, lejos de significar un fallo o una carencia en el sistema de comprensión, determina la comprensión misma. Aborda a este respecto la diferencia establecida por Szondi entre las interpretaciones “*laxere*” y “*strengere*”, siendo que la

primera supone una comprensión que debería darse por sí misma (72-73). A tenor de esta perspectiva se debería, por lo tanto, en la práctica interpretativa, intentar eludir cualquier atisbo de incomprendibilidad, mientras que en la interpretación “*strengere*” lo que se da por sí mismo y el punto de partida es justamente la incomprendibilidad. La particularidad de la forma que Szondi tiene de leer el poema de Celan, particularmente en su ensayo *Durch die Enge geführt*, radicaría en no poner entre paréntesis el momento de la incomprendibilidad, sino reconocerlo como formando parte de la necesidad (*Notwendigkeit*) de la obra. La comprensión no consistiría en elaborar hipótesis que eventualmente aclararían y en cierto modo sustituirían el poema, sino en tener en cuenta lo que solo a través de su oscuridad se trae a la aparición.

En un último y absolutamente excepcional capítulo titulado “Partikelgestöber” retoman esta materia de reflexión Linda Maeding (UCM) y Susanne Zepp (Berlín), nada menos que rastreando la afinidad entre el acercamiento de Szondi a la oscuridad del poema y las lecturas y traducciones que Jose Ángel Valente llevara a cabo en sus *Lecturas de Paul Celan. Fragmentos* (1993) así como la clara influencia del autor húngaro en el ensayo sobre *Conocimiento y comunicación* contenido en *Las palabras de la tribu* (1971). La idea fundamental que Valente habría compartido con Peter Szondi tendría que ver justamente con el rechazo de la consideración del texto oscuro como pretexto para, descifrándolo, acceder a un sentido oculto más claro; por el contrario, ambos partirían de la poesía como conocimiento de una realidad cuyo material no precede al poema, sino que se descubre a través de la escritura del poema mismo. Esta cuestión, que Valente habría abordado tanto en su lectura de la mística de Juan de la Cruz como en su particular lectura de Paul Celan, coincide con la posición de Szondi de “comprender el poema hermético como hermético” (134) en *Über philologische Erkenntnis*.

Además de indagar en una relación inexplorada y apasionante, el texto de Maeding y Zepp tiene la virtud de salvaguardar la lectura que Valente hace de Celan del habitual reproche de no haber tenido en cuenta las circunstancias históricas de quien escribe; precisamente el acontecimiento de la poesía hermética, de la mano de Adorno, responde a una crisis de la lengua cuyo origen está en la violencia que el mundo real ejerce sobre el mundo del texto (135). El ejemplo, muy representativo de esta problemática, que se explora en este capítulo, es el del poema *Mandorla*. El diálogo que Valente establece con Celan constituye para las autoras a su vez una conversación metapoética sobre la desesperación de la lengua, en relación con una crisis del sentido (137-146).

Así pues, este volumen resulta indispensable para acceder a la actualidad de las propuestas de Peter Szondi, para profundizar en su obra y para comprender la relación que mantiene con otras posiciones hermenéuticas. Por si fuera poco, también constituye un estímulo de gran valor para emprender la crítica de todas aquellas aproximaciones al texto literario que el pensamiento de Szondi pondría en cuestión. En definitiva, son muchas y muy alentadoras las ideas y las perspectivas que en este sentido ofrece esta apasionante obra coral.

Algunas referencias

Caner-Liese, R. 2009. *Gadamer, lector de Celan*. Barcelona: Herder.

Riechers, H. C. 2020. *Peter Szondi: eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag.

Szondi, P. 1978. "Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung", en *Peter Szondi. Lektüren und Lektionen*. Frankfurt: Suhrkamp.

Szondi, P. 1992a. *Poética y filosofía de la historia I y II*. Madrid: Visor.

Szondi, P. 1992b. *Estudios sobre Hölderlin*. Madrid: Destino.

Szondi, P. 2006. *Introducción a la hermenéutica literaria*. Madrid: Destino.

El intelecto no está de moda

Susanna González Turigas*



George Santayana
El intelecto no está de moda
 Animal Sospechoso Editor, Barcelona, 2022
 ISBN: 978-84-1227-869-9
 Páginas: 220

Estar o no estar de moda, es decir, ser objeto de aprecio o de desprecio, es importante en una sociedad como la actual, sometida a la producción constante de contenidos para ser consumidos al instante hasta la indigestión. Propuestas, a cuál más sugerente, que pretenden ser novedosas y, por lo tanto, originales. Muchos no estaríamos de acuerdo.

En consecuencia, hablar de lo que está o no está de moda en estas circunstancias escasamente propicias para la reflexión parecería banal, pues todo supuesto es declarado obsoleto en el preciso momento de haber sido expuesto. Es la dinámica perversa de un mercado que optimiza sus ganancias creando burbujas en las que aglutinar a los individuos por tendencias, salvaguardados de cualquier injerencia exterior que pudiera hacer menos previsibles sus reacciones. El ámbito mercantilizado choca frontalmente con la idea de un hábitat civilizado. Estar de moda podría ser, entonces, un mal demasiado común.

Por suerte, siempre hay voces discordantes que se alzan contra lo establecido. Reaccionarios empeñados en la construcción de un espacio para la convivencia, allí donde lo particular y diverso no se excluye entre sí, sino que se convierte en la posibilidad de un intercambio fructífero.

En este sentido, me parece oportuno destacar la publicación de *El intelecto no está de moda, pequeños ensayos y poemas* de George Santayana, por la editorial Animal Sospechoso, en abril de 2022, en su 'colección mínima'. Animal Sospechoso es una editorial dedicada a la poesía y al ensayo cuyo propósito expreso es fomentar el tráfico "entre las dos orillas de la poesía en lengua castellana, y la circulación de propuestas poéticas de nuestros días por medio de los vasos comunicantes de la traducción" (Animal sospechoso, s.f.).

De la edición y traducción de los textos se han encargado Santiago Sanz y Misael Ruiz, que ya habían colaborado con anterioridad en la edición y traducción de poemas de una antología de la poesía de George Herbert, por el que merecieron

* sgturigas@gmail.com

el premio de Traducción Ángel Crespo (2015), publicado por la misma editorial. La elección de sus trabajos denota el gusto por autores que saben ser profundos desde el humanismo, amantes de la claridad y la sencillez expresadas en un lenguaje exquisito. Su predilección por estos autores no sorprende en cuanto leemos los prólogos que anteceden, en cada caso, a los textos traducidos, puesto que comparten con ellos esa claridad de pensamiento, precisión y elegancia.

El intelecto no está de moda parte de la antología de pequeños ensayos que elaboró Pearsall Smith, con la participación del mismo Santayana, publicada en 1920. En esta ocasión, se reproducen los ensayos correspondientes a las partes tercera “Sobre arte y poesía”, y cuarta “Sobre poetas y filósofos”, de las cinco que formaban la antología de Pearsall Smith, acompañados por una selección de poemas que el autor escribió entre los años 1883 y 1895 —es decir, en su juventud— y sobre los que Misael Ruiz apunta:

Al margen de su valor intrínseco, los poemas que presentamos en esta breve selección ponen de relieve la propensión estética de la mirada de Santayana. Al leerlos se nos revela también, por contraste y desde un ángulo diferente, la inagotable riqueza de su pensamiento y la delicada gradación de matices que hallamos en su prosa. En su prosa está quizás su más alta poesía (Santayana 2022: 157).

Se trata, pues, de un mismo objeto y de dos lenguajes complementarios. ¿Cómo separar el poeta del filósofo? George Santayana dejó pronto de escribir poesía para dedicarse de lleno a la filosofía pero, tal como podremos observar, en su poesía está su razón y en su prosa, parafraseando a Misael Ruiz, su más alta poesía. La antología conjunta de ensayos y poemas nos aporta una visión enriquecida del autor y de su pensamiento. Pensamiento que abogaba por un razonar encarnado que obtuvo el reconocimiento de muchos de sus contemporáneos, como es el caso de María Zambrano, si bien difícilmente casaba con la moda y el tempo de su época.

Santayana se suma a aquellos autores que entienden la filosofía y la poesía como una praxis, un ejercicio en el que la ética y la estética —por lo tanto, la política y el arte— se articulan como ejes principales de la experiencia propia del ágora. La filosofía y la poesía constituyen un lugar de encuentro y el reconocimiento de un lenguaje común con voluntad edificante, constructiva. Santayana apreciaba la soledad pero no era proclive a la misantropía, sino al humanismo. Su templanza y bonhomía le llevaron a hacer juicios éticos y estéticos agudos pero mesurados y de gran amplitud.

En *El intelecto no está de moda*, podemos ver los pensamientos desarrollados en los ensayos plasmados, posteriormente, en sus poemas. Un cierto intimismo discreto, la aceptación de las condiciones en las que se da la vida, la flaqueza o la fortaleza de ánimo que determina el talante de los artistas, la posibilidad de una vida mejor y más satisfactoria, el valor del arte y sus beneficios. Nunca estamos a salvo, pero el pensamiento y su expresión brindan la posibilidad de un hogar y la consecución de una cierta armonía. Para ello es indispensable un trasfondo moral.

Nos recuerda la valía de la contemplación atenta, tan denostada en una sociedad que tiene prisa; y el de la intuición, que es un ensanchamiento de las posibilidades de la experiencia.

Basta con centrarnos en una experiencia sin importancia e imprimir amplitud

y profundidad a nuestros sentimientos para que se vuelva imaginativa; si le damos aún más amplitud y profundidad, concentramos en ella toda nuestra experiencia y adoptamos una visión filosófica del mundo, se volverá imaginativa en grado superlativo y extremadamente poética (64).

Comprender la vida, nos dice, es el cenit de la vida:

La vida de la teoría no es menos humana o emocional que la vida de los sentidos: es más propiamente humana y más intensamente emocional. La filosofía es un tipo de experiencia más intensa que la vida común. (...) Por ese motivo, si el poeta está alerta, la filosofía participa inevitablemente de su poesía, puesto que participa de su vida; o, más bien, el detalle de las cosas y el detalle de las ideas se introducen por igual en sus versos cuando ambos se hallan en el camino que le han conducido hacia su ideal. (...) La poesía atenúa, reordena y da voz a la experiencia en crudo; es, en sí misma, una visión teórica de las cosas que nos rodean (65).

Simone Weil, filósofa y poeta, puso de manifiesto que la moral era una cuestión de atención, no de voluntad. ¿Es la atención una aproximación a la verdad? Es el amor, el vínculo, el que obra el acercamiento. Iris Murdoch, a su vez filósofa y novelista, reflexionó extensamente sobre arte. Elogió el buen arte: “en una época irreligiosa sin plegarias ni sacramentos quizá procure a mucha gente la más clara experiencia de algo que se entiende como separado, precioso y benéfico, que se mantiene en la atención en silencio y sin posesividad” (Murdoch 2016: 112), lo constitutivo del lenguaje y una vertiente de la realidad. “Nos hace falta un nuevo vocabulario para la atención” (Murdoch 2018: 141), afirma.

Termino, pues, atendiendo a las palabras de Santayana, las que redactó como prólogo a la edición de sus poemas en 1922, en las que afirma que la poesía contiene una filosofía:

la expresa no de forma argumental sino mediante confesión sincera de una experiencia espiritual genuina, dirigida sólo a aquellos de oído sensible a la piedad y dispuestos quizás, mientras cruzan el mismo bosque oscuro de sus afanes, a detenerse un momento a escuchar (159).

Bienvenidos sean estos encuentros, aunque hubiera quien los pudiera considerar sospechosos.

VIII

Atormentado Espíritu de este Todo indefenso,
que toda tiranía expías con dolor,
y purgas en el alma la culpa primigenia
así como en la estrella, el átomo y la piedra;
rico sólo en dolor, despliegas tu riqueza
y tu propia sustancia te das a manos llenas,
mezclando así el amor, la risa y el gemido
en el vasto vacío de la copa del cielo.
Llena hasta arriba el cáliz; que de tu mano justa
he de tomar los posos y la miel, amor digno

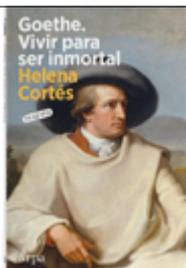
pues no endulzas el trago ni a mí ni a ningún otro.
Déjame que te muestre lo que yo mismo soy;
que mi pobre plegaria no te ablande, ni dejes
que mi himno mitigue el fuego de tu altar (175).

Bibliografía citada

- Animal sospechoso. (s.f.). *Editorial de poesía en Barcelona*. Recuperado de: <https://animalsospechosoeditor.com/editorial-poesia-barcelona/>
- Murdoch, I. 2016. *El fuego y el sol*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Murdoch, I. 2018. *La salvación por las palabras*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Santayana, G. 2022. *El intelecto no está de moda*. Barcelona: Animal Sospechoso Editor.

Literatura y experiencia: nuevas miradas sobre la vida y obra de Goethe en la biografía de Helena Cortés

Elena Martín-Gil Palacios*



Helena Cortés

Goethe. Vivir para ser inmortal

Arpa, Barcelona, 2023

ISBN 978-84-18741-85-2

Páginas 448

Acercarse a la vida y obra de un personaje tan reconocido como Johann Wolfgang von Goethe, quien consiguió llegar a la cumbre del reconocimiento literario y cultural en lengua alemana incluso antes de su muerte, puede parecer una tarea fácil desde la perspectiva del lector. Sin embargo, la pluralidad de fuentes, interpretaciones y mitos alrededor del célebre autor pueden convertir el esfuerzo de reconstruir su biografía en un auténtico rompecabezas. En *Goethe. Vivir para ser inmortal*, Helena Cortés se enfrenta a las dificultades de escribir sobre un icono literario convertido en héroe nacional y referente histórico del que ya hay mucho escrito, configurando una nueva imagen rica en matices y detalles sobre el hombre detrás del mito. La misma Cortés advierte de los obstáculos que supone este trabajo de investigación sobre una figura tan célebre como Goethe, pues “la posteridad es siempre imprevisible. Cuanto más famoso es el personaje, más se presta a todo tipo de interpretaciones contradictorias y a un escudriñamiento a veces obsceno de su intimidad” (317). Y, sin embargo, Cortés desarrolla un relato biográfico capaz de ofrecer nuevas miradas sobre la experiencia del autor, navegando cada etapa vital desde diferentes ángulos, fuentes y testimonios que permiten construir una figura polifacética y dinámica de Goethe sin caer en escudriñamientos. Goethe revive a través de la prosa ágil y realista de Cortés, abriendo un campo de vivencias, emociones, datos y huellas que constituyen el retrato poliforme de un autor inmortal.

Empezando desde el final, con la muerte, Cortés se aproxima a Goethe ya no desde la imagen de genio encumbrado para toda la posteridad, sino desde la particularidad de su existencia. Muestra a un hombre de carne y hueso con pasiones, manías, flaquezas y sin duda, un gran talento para la escritura y para la vida. Sintiendo desde joven profundamente afectado por sus problemas de salud y consecuentemente, por una acusada hipocondría y aversión a la muerte, su escapismo le llevó a evitar situaciones trágicas y dolorosas. Pero, si bien se ausentó en el evento de la muerte de su amigo el duque de Weimar o en la enfermedad de su propia esposa, este miedo no le llevó a

* Universitat de València, España, emargil2@alumni.uv.es

huir de su propia vida, sino a afrontarla con un gran vitalismo. No solo cultivó el arte y el conocimiento a través de su obra, sino que se encargó de entretener literatura y experiencia de tal manera que aquello que pasaría a la posteridad no serían solo sus libros, sino él mismo, convertido en un auténtico referente y *trendsetter* de su tiempo.

Desde sus años de infancia en Fráncfort, pasando por una juventud de vicisitudes emocionales y de salud como estudiante en Leipzig y Estrasburgo, reparando en las penosas prácticas de derecho en Wetzlar, su viaje a Italia y desembocando en el Weimar que vería los últimos años de Goethe, este relato biográfico consigue conjugar todos aquellos elementos que le condujeron a la gestación de sus obras más importantes, en las que el peso de la experiencia es fundamental. Este es el caso, por ejemplo, de su obra magna de juventud que le llevaría a la fama y no solo influenciaría a toda una generación, sino que también se establecería como clásico de la literatura universal, *Las tribulaciones del joven Werther*. A través de numerosas fuentes, tenemos acceso a las relaciones personales, sus amistades íntimas y sus desengaños amorosos que se sitúan en el trasfondo de su escritura, permitiendo interpretar su obra ya no solo desde el prisma de la cultura sino también como el producto de un hombre particular navegando su época. Cortés explora la estrecha amistad de Goethe con Carlos Augusto, el duque de Weimar, así como sus diversas frustraciones amorosas, que a menudo acababan como fuente de inspiración para sus personajes. Y a la vez, no deja de lado la interesante relación con el movimiento que sacudió a su generación, el *Sturm und Drang*, en el que *Werther* se integraría como uno de los máximos exponentes, y del que Goethe acabaría por distanciarse en su madurez. También explora los años del inicio del romanticismo en Jena, donde iniciará amistades con otros grandes intelectuales de su tiempo como Schiller y Fichte, a la vez que un período muy productivo. Sin duda, Goethe no solo destacó como personaje aislado, sino que tuvo la oportunidad de moverse en uno de los períodos históricos de mayor actividad artística, literaria y filosófica en el contexto europeo. Se movió, por una parte, desplazándose a Italia, donde pudo dejarse fascinar por el Renacimiento y la cultura clásica, recogiendo su testimonio en los diarios de viaje que escribió a su amante Charlotte von Stein; pero también se movió entre aquellos círculos sociales con un alto tráfico de ideas y creaciones que revolucionarían el panorama cultural del momento. Desde su trato con filósofos como Schelling y Hegel, sus encuentros con personalidades como Beethoven y María Ludovica de Austria, hasta su correspondencia con escritores internacionales como Lord Byron, apreciamos la conexión de Goethe con sus contemporáneos y las nuevas corrientes que verían la luz a inicios del siglo XIX.

En 1831 terminó la segunda parte de *Fausto*, más de diez años después de la publicación de la primera parte en 1808. Y así, con *Fausto y Poesía y verdad*, se daría cierre a la producción literaria de Goethe, pues pocos meses más tarde, el 22 de marzo de 1832, murió en Weimar a los 82 años.

El “rey de los poetas” se revela, en la biografía de Cortés, no solo como un referente literario de su época, sino también como modelo a seguir para toda una generación de jóvenes inspirados por su implicación artística, cultural e innovadora. El marcado rasgo experiencial de su escritura constituye una de las particularidades de su éxito como escritor y figura literaria, pues a menudo sus personajes surgían de una ficcionalización de amigos, amantes, personas y momentos que impactaron su vida. Con sus problemas de salud y turbulencias amorosas, Goethe aparece en este volumen como un hombre excepcional y aun así, profundamente humano.

Sumándose al relato biográfico, el libro proporciona también guías de lectura para algunas de las obras más importantes de Goethe, en las que la estrecha relación entre vida y obra se hace más evidente aún. Si bien nunca es posible separar totalmente el artista de su arte, en el caso de Goethe el bagaje experiencial es algo central en su obra: la manera en la que conducía su propia vida se ve expresada a través de su literatura, haciendo que los límites entre hecho y ficción pierdan su rigidez. Por eso resulta interesante el papel que estas guías de lectura toman dentro de una biografía; pues vienen a dar un nuevo ángulo desde el que adentrarse en las diferentes fases vitales del autor. Y al mismo tiempo, leer la biografía no se limita a una actividad lúdica, como quien siente curiosidad por la intimidad de una gran celebridad, sino que supone un trabajo de investigación en el carácter específico y complejo del genio literario de Goethe. En *Goethe. Vivir para ser inmortal*, la vida se convierte en una obra más de Goethe, un fenómeno literario que une hecho y relato. Como indica Cortés, “¿cuál sería entonces la mejor obra de arte de Goethe? La respuesta es: él mismo” (314). Quizás es en esta cercanía, en este deshacer de fronteras entre ficción y vivencia, donde reside su inmortalidad.

Aproximaciones a la Estética Cotidiana

Natxo Navarro Renalias*



Lisa Giombini y Adrián Kvokačka (eds.)

Everydayness. Contemporary Aesthetic Approaches

Roma: Roma TrE-Press; Prešov: University of Prešov,
Faculty of Arts, 2021

ISBN 978-80-555-2778-9

Páginas 287

La edición del presente volumen, a cargo de Lisa Giombini y Adrián Kvokačka, supone una reciente y valiosa aportación a la producción literaria que acumula la Estética Cotidiana. Aunque este campo de estudio halla parte de sus orígenes en el ámbito iberoamericano (Mandoki 2006) y ha suscitado un amplio interés académico internacionalmente, no se ha popularizado tanto en nuestro idioma hasta el momento.¹ Procedente de las estéticas del entorno de finales del siglo xx, la Estética Cotidiana abandera hoy la empresa por extender la mirada de la estética analítica más allá del arte. Sin embargo, sumida aún en un cierto proceso de maduración disciplinar, no rige un único marco metodológico en ella ni existe un objeto de estudio unificado en referencia a “lo cotidiano”. Más bien, una variedad de enfoques filosóficos enriquece (y complejiza a partes iguales) el debate al atender a diversos aspectos estéticos de nuestra vida cotidiana: desde el diseño de los objetos con los que convivimos hasta las acciones que conforman nuestras rutinas o los entornos que habitamos normalmente. Esta colección de ensayos se hace cargo de dicha heterogeneidad tanto en los temas abordados como en los enfoques adoptados: “No son en sí mismos ‘estéticos’ en el sentido tradicional [...] más bien, destacan la ubicuidad de la estética en varias esferas de la vida cotidiana” (20).²

A modo de preámbulo, los editores ofrecen una breve introducción de la Estética Cotidiana y los principales problemas que la ocupan.³ Es digna de mención la perspectiva histórica que arrojan a la hora de contextualizar la disciplina dentro de una corriente teórica, proveniente del siglo pasado y de más allá del ámbito filosófico (De Certeau 1980, Lefebvre 1947), dirigida a reivindicar la vida cotidiana como objeto de estudio.

1 Para algunos de los pocos trabajos en español sobre estética cotidiana, véase Fernández (2012), Godoy (2021) o Luque-Moya (2019).

2 La traducción de los contenidos citados es mía.

3 Para una introducción enciclopédica, véase (Saito 2021).

* Universidad de Murcia, España, natxo.navarro@um.es

El volumen se divide en cuatro partes. La primera, “El entorno, las ciudades y lo cotidiano”, se inaugura con el trabajo de la experta en estética urbana Sanna Lehtinen. Desde una concepción contextual del valor estético, Lehtinen subraya la necesidad de atender a la naturaleza cambiante de los entornos urbanos y sus aspectos estéticos a la hora de diseñar su desarrollo y mantenimiento para tener en cuenta a las generaciones venideras. Mediante conceptos como el de sostenibilidad estética, la autora finlandesa presenta una mirada interdisciplinar —entre el pensamiento intergeneracional y el ecologista— para promover un enfoque temporal en la Estética Cotidiana.

A continuación, Zoltán Somhegyi recurre al concepto de lo sublime para indagar en nuestra atracción estética por los entornos decadentes. A partir de fenómenos como el *urbex*, Somhegyi muestra que solemos presentar un curioso interés por experimentar en persona los entornos urbanos decadentes, mientras que los entornos naturales de este tipo solo tendemos a apreciarlos mediante la representación artística. Según el autor, esta diferencia se debe a razones existenciales: nuestra condición como género humano se vería amenazada ante la vulnerabilidad de la naturaleza.

En el tercer capítulo, Yevheniia Butsykina plantea el caso de estudio de los jardines improvisados del canal de Rusanivka (Kiev) en cuya historia sociocultural se entremezclan lo público y lo privado. La autora propone la apreciación estética de estos jardines para ilustrar cómo un espacio alienado puede volverse un lugar familiar gracias a las prácticas de cuidado de una comunidad.

Por otra parte, Filip Šenk pone de manifiesto la relación constitutiva entre los entornos y sus márgenes. Estos últimos, arguye Šenk, cumplen un doble rol en el ámbito urbano: delimitan y conectan unos lugares con otros, formando redes y conexiones que dan lugar a la ciudad. Habida cuenta de la naturaleza relacional de los entornos urbanos, el autor apela a la noción de pliegue para señalar “la continuidad espaciotemporal y la estrecha conexión entre los lugares de una ciudad” (75).

La primera parte termina con la aportación de Petra Bad’ová, quien se pregunta por el significado que encarna la arquitectura de nuestros hogares. Bad’ová recurre al concepto de arquetipo de Gustav Jung para identificar, mediante un estudio interpretativo, las conexiones simbólicas e imaginativas que preconscientemente asociamos a nuestros hogares y sus entornos.

La segunda parte, “El cuerpo y lo cotidiano”, da comienzo con el alegato de Ian King en favor del potencial estético de nuestra vestimenta como una expresión no verbal y una herramienta de definición del individuo. Basado en la noción de quiasmo de Merleau-Ponty, el autor sostiene (contra los nuevos materialismos) que la relación entre el cuerpo y la vestimenta es de esencial reciprocidad: sin privilegiar el estatus de ninguno.

En la misma línea temática, Elena Abate aplica una perspectiva wittgensteiniana para analizar la moda como una forma de vida estética con una gramática propia: “Traza horizontes de gusto compartidos [...] creando un sentido estético común en el que desenvolverse en la vida cotidiana” (119). El trabajo de Abate ilustra la pertinencia y el potencial —en buena medida aún por explorar— de la filosofía tardía de Wittgenstein para la Estética Cotidiana.

Todavía en torno a la misma cuestión, Michaela Malíčková ofrece una aproximación semiótica que concibe la moda como un instrumento de autoexpresión y afirmación de los sujetos en línea con las dinámicas individualizadoras de la

modernidad. Asimismo, a través del ejemplo proporcionado por el popular barrio japonés de Harajuku, la autora aborda en términos dialógicos el fenómeno de los préstamos culturales en moda.

Seguidamente, Andrej Démuth y Slávka Démuthova se trasladan a otra cuestión para abordar el interés que suscita la representación artística del sufrimiento y la autolesión. Con un enfoque naturalista e interdisciplinar, los autores enfatizan el rol social de la expresión del sufrimiento como una forma de interpelar y abrirnos a los demás en la vida cotidiana, de donde provendría la atracción estética de su representación artística.

La segunda parte concluye con un estudio en estética urbana de Lukáš Makky que se apoya en la somaestética pragmatista de Shusterman. Ahora bien, a la vez que Makky suscribe la tesis pragmatista de que el cuerpo ocupa un lugar crucial en la experiencia (soma)estética de las ciudades, sostiene que la importancia de los aspectos cognitivos es mayor que la que Shusterman reconoce.

Elisabetta Di Stefano, otra relevante figura de la disciplina, es la encargada de abrir la tercera parte: "Arte, cultura y lo cotidiano". Su trabajo analiza la elaboración y el consumo de comida mediante el habitual binomio metodológico ordinario/extraordinario. Mientras que la artificiosestética ha sido la forma más recurrente de apreciar estéticamente la comida, una operación que traslada a esta del plano de lo ordinario al de lo extraordinario (como, por ejemplo, en la cocina de autor), Di Stefano aboga por mantener unidas ambas dimensiones desde una perspectiva antropológica.

En el siguiente ensayo, Polona Tratnik examina el potencial crítico del arte contemporáneo para intervenir en los medios de consumo del capitalismo tardío. Tratnik se centra en la capacidad que especialmente poseería el arte performativo para ello, ilustrándolo con varias acciones del artista Sašo Sedlaček realizadas en centros comerciales: los templos de consumo característicos del capitalismo contemporáneo.

David Ewing profundiza en la crítica al consumismo capitalista con un análisis de la novela *Las cosas: una historia de los años sesenta* (1965) de Georges Perec. A partir del carácter realista de la obra, Ewing sostiene que las artes miméticas entrañan una mutua relación productiva con la vida cotidiana: al emerger de ella, nos impulsan a experimentar y reflexionar sobre nuestra propia cotidianidad.

Por su parte, Tordis Berstrand cuestiona la oposición que ha prevalecido tradicionalmente en el pensamiento occidental entre el mundo artístico y el ámbito doméstico. Apoyada en el pensamiento de Adorno y Heidegger, así como inspirada en el concepto freudiano de lo siniestro y en la estética oriental, Berstrand propone una reconceptualización transcultural del espacio vital a través de la capacidad artística de repensar nuevos espacios y conceptos para la vida.

El interés por el espacio doméstico se prolonga con el estudio de Corine van Emmerik sobre el lugar donde habitaba una familia que la propia autora conoció en un campo de refugiados en Palestina. Los conceptos de prácticas menores y de *sumud*, extraídos de Deleuze y Guattari y de la cultura palestina respectivamente, le sirven a la autora para mostrar que actividades cotidianas como la jardinería contribuyen a dotar a un espacio de la familiaridad y el confort propios de un hogar incluso en contextos tan traumáticos como este.

Carolina Gomes vira la atención hacia el problema del arte provocativo y cuestiones asociadas como la censura. Gomes exhibe la distancia que existe entre las teorías ético-estéticas que han tratado el tema y los debates públicos que

han proliferado al respecto en los últimos años. Además, la autora considera que estos debates se han convertido en importantes factores de cambio del panorama sociocultural contemporáneo.

La cuarta parte, “Aproximaciones metodológicas a lo cotidiano”, resulta quizá la más interesante de cara al proceso de autorreflexión teórica que sigue precisando la Estética Cotidiana para madurar como disciplina. En primer lugar, Ancuta Mortu examina la noción de acto estético en relación con las categorías estéticas impulsadas por la disciplina y las estéticas ambientales en las últimas décadas. Para enriquecer nuestra comprensión de la apreciación estética, Mortu explora los actos estéticos a la luz de debates contemporáneos periféricos sobre el valor y la agencia estéticos.

Posteriormente, Michaela Paštéková reflexiona sobre cómo la COVID-19 modificó nuestra cotidianidad durante la pandemia. Dado que la normalidad solo es apreciable si existen momentos disruptivos en ella, el confinamiento quebró esta relación al relegarnos a la monotonía de nuestros hogares. Desde una perspectiva dancística, Paštéková enfatiza la dimensión performativa de nuestras prácticas cotidianas para rescatar su carácter estético cuando este se diluye en situaciones como la pandémica.

Swantje Martach se adentra en un problema metodológico crucial de la Estética Cotidiana: cómo apreciar la belleza invisible de lo cotidiano. Martach sugiere que la filosofía especulativa resulta especialmente apta para esta tarea por ser capaz de combinar un acto de distanciamiento con una situación de involucramiento: “La especulación puede permitirnos acceder a las bellezas durmientes sin tener que despertarlas, apreciándolas y narrándolas en su letargo” (266).

Para clausurar el volumen, Małgorzata A. Szyszkowska se alinea entre quienes abogan por la fenomenología como marco metodológico para la Estética Cotidiana. Con el concepto de escuchar-en, la autora ilustra la consciencia estética, en un sentido husserliano, que la apreciación estética de lo cotidiano requeriría mediante una mirada atenta, abierta y comprometida con el mundo.

En definitiva, la diversidad presente en los ensayos que recoge este volumen —cuyos autores y autoras no provienen solo de la filosofía, sino también de otros ámbitos afines al mundo del arte— da cuenta del prolífico momento que vive la Estética Cotidiana. Como contrapartida, hallamos la dificultad de dar con una visión global de la disciplina y de las múltiples formas en que nuestra vida cotidiana presenta una dimensión estética (si es que capturar todo ello es posible desde un único punto de vista). Esto pone de manifiesto uno de los mayores problemas de este campo de estudio: las múltiples concepciones de lo estético que operan en él. En buena medida, esto se debe al carácter revisionista dirigido a desembarazarse de la tradición artística con el que nació la Estética Cotidiana, así como a la efervescente evolución que esta ha vivido durante su relativamente joven trayectoria. Así pues, la presente obra evidencia la necesidad de la disciplina por realizar un mayor ejercicio autorreflexivo a este respecto. Si bien este volumen no persigue dicho objetivo, sí que proporciona una buena aproximación a la Estética Cotidiana —con sus virtudes y limitaciones actuales— a través del mosaico de temas y enfoques que nos presenta.⁴

4 Este trabajo ha sido financiado por el proyecto de investigación “Aspectos normativos de la apreciación estética” (PID2019-106351GB-I00, Ministerio de Ciencia e Innovación) y por una ayuda para la Formación de Profesorado Universitario (FPU20/04026, Ministerio de Universidades).

Bibliografía citada

- De Certeau, M. 1980. *L'invention du quotidien I: Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Fernández Gómez, R. 2012. “La estética de lo cotidiano y el ars contextualis en Asia Oriental”. *Contrastes: Revista Internacional de Filosofía*, núm. 17:109-125.
- Godoy Domínguez, M.^a-J. 2021. “El desagrado en la estética de lo cotidiano”. *Endoxa*, núm. 47: 229-249.
- Lefebvre, H. 1947. *Critique de la vie quotidienne I. Introduction*. Paris: Grasset.
- Luque-Moya, G. 2019. “Los orígenes de la estética de lo cotidiano. John Dewey y la noción de experiencia estética”. *Discusiones Filosóficas*, vol. 20, núm. 35: 129-148.
- Mandoki, K. 2006. *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I*. México: Siglo xxi.
- Saito, Y. 2021. “Aesthetics of the Everyday”. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, en: <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-of-everyday/>

La vida dañada como potencial de resistencia

Irene León Tribaldos*



Jordi Maiso

Desde la vida dañada. La teoría crítica de Theodor W. Adorno

Siglo XXI, Madrid, 2022

ISBN: 978-84-323-2040-8

Páginas: 350

Nada más fácil de neutralizar que el pensamiento de un *esteta académico* desterrado al Hotel Abismo. Y nada más difícil que desenterrarlo, no solo desempolvando su potencial filosófico, sino defendiendo la vigencia de su capacidad crítica (si es que acaso estos dos propósitos pueden estar separados). Esta es la tarea a la que Jordi Maiso se enfrenta en *Desde la vida dañada. La teoría crítica de Theodor W. Adorno*, partiendo de que “[e]n las décadas que siguieron a su muerte, Adorno fue considerado fundamentalmente un esteta. Eso [...] favoreció el olvido de su teoría crítica de la sociedad” (86).

El reto que se propone Maiso parte entonces de un claro objetivo: construir una lectura de la obra de Adorno que se resista a su neutralización. Ahora bien, ¿qué tiene su pensamiento de relevante para que sigamos tratando de descifrarlo —como diría el propio Adorno, “abriendo el muro a cabezadas”— incluso después de haber transcurrido más de cincuenta años desde su fallecimiento? Maiso responderá a esta cuestión mostrando que la obra de Adorno actúa como un *sismógrafo* de su momento socio-histórico, que nos permite además (salvando la distancia histórica) enfrentarnos a una de las mayores problemáticas que nuestra propia realidad ha heredado: *la vida dañada*. Y es que “Adorno asume que su tarea como intelectual consistía también en convertir las heridas que la sociedad y la historia habían infligido en la propia biografía en una sustancia nutricia para el propio trabajo teórico y crítico” (83).

Desde luego, esto supondrá —y supuso— una losa en la recepción del pensamiento de Adorno, quien sería juzgado tanto en vida como tras su muerte como un académico aferrado al clavo ardiente de la “alta cultura” de la vieja burguesía decimonónica, condenador desde su cátedra de marfil de aquellos que intentaban recordarle el “*primum vivere, deinde philosophari*”.

Pero Maiso no solo trata de afirmar el pensamiento de Adorno contra estas acusaciones, sino que logra además desmontar estas críticas ya desde el que es su punto de partida: “la recepción de sus textos de estética y sus escritos musicales,

* Universidad de Salamanca, España, irene.leon@usal.es

sumada a su crítica de la industria cultural, llevó a que su pensamiento apareciera vinculado a una defensa de la ‘alta cultura burguesa’” (86), pero nada más lejos de la realidad. La crítica que Adorno realizaba a la industria cultural no radicaba en un rechazo elitista de la “baja cultura”, sino en lo mismo que ha llevado a nuestro tiempo a ser gestante del modelo de “vidas dañadas” que ya anunciábamos: “una lógica de ‘socialización total’ que no es solo producto del sistema económico, sino también del avance del llamado ‘mundo administrado’” (164).

La articulación del pensamiento adorniano en torno a esta noción de “vida dañada” es probablemente uno de los gestos más inteligentes de Maiso en el tejimiento del hilo conductor de este ensayo, pues le permite señalar las —problemáticas— similitudes entre dos contextos tan ajenos a primera vista, porque, ¿qué tendría en común Auschwitz con el capitalismo?

En efecto, pese a las innegables diferencias que separan el nacionalsocialismo, el New Deal estadounidense y el régimen soviético, en todos ellos era posible reconocer una tendencia hacia la creciente concentración del poder social, económico y administrativo, así como hacia una progresiva capacidad del Estado —y, a través de él, de los imperativos económicos— para incidir en cada vez más ámbitos de la vida (117).

Y aquí encontramos la clave para descifrar el pensamiento de Adorno y su constante crítica al capitalismo, no entendido exclusivamente como modelo económico, sino como proceso global constitutivo de la vida social en su conjunto (163), como forma de subjetivación de los individuos, de constituir la objetividad social, pues “lo que está en juego es la comprensión específica del capitalismo como una ‘falsa totalidad’, como un sistema que los seres humanos experimentan, ante todo, como coacción, y que genera angustia y sufrimiento” (163-164). Así es que la noción de “individuo” objetivada en la obra de Adorno, así como la de “vida”, queda inherentemente fragmentada por la realidad histórica desde la que se está configurando.

El conocido encabezamiento de *Minima moralia*, “la vida no vive”, no es sino una denuncia de la subsunción del particular bajo una lógica de la identidad totalizadora que reduce las infinitas manifestaciones de lo real —individuos incluidos— a “la universalidad abstracta —el valor, el capital—” (169), provocando que la vida quede moldeada bajo la forma mercancía y, por tanto, falseada:

La vida misma aparece aquí ya como producto del proceso social avasallador del que forma parte. Si se habla de vida dañada es porque la existencia individual queda relegada a “apéndice del proceso material de la producción” que “se desliza con este sin autonomía y sin sustancia propia” (MM, 13/17) (157).

“El sistema es la objetividad negativa, no el sujeto positivo” (ND, 31/30). [...] En último término, la conformación de la sociedad como totalidad es fallida, pues bajo la égida de la acumulación de capital no puede sino constituirse bajo el signo de la coacción. En el proceso de maximización del valor el proceso social total lo es todo y los individuos no son nada, meras “entidades impotentemente dependientes del todo” (ND, 180/170) (170).

Maiso se aproxima así a la obra de Adorno desde el prisma de la crítica de la economía política porque será esta la que nos permita pensar qué provoca la reproducción del capital en los sujetos vivos que la mantienen en funcionamiento, lo cual nos retrotrae a otra de las grandes aportaciones de su lectura: el diálogo que establece entre los textos de Adorno y la obra marxiana, teniendo en cuenta que

Marx subrayaba también que la reducción de los individuos vivos a encarnación de funciones sociales es un rasgo característico de la socialización capitalista. Por eso *El capital* aludía a que, cuando los individuos actúan en el entramado social, no lo hacen a título individual, sino más bien como ‘máscaras de caracteres’ (232).

Del mismo modo, la tan censurada crítica de Adorno a la industria cultural “no está planteada como una crítica de la cultura, sino fundamentalmente como crítica de la sociedad. Se trata de una reflexión crítica sobre las condiciones sociales de la producción y el consumo de cultura en el capitalismo avanzado” (210). Lo que buscaba Adorno con la teoría crítica, y lo que busca Maiso en su recuperación, es iluminar el talón de Aquiles del mundo administrado, que incluye en sí mismo la posibilidad de su propia crítica.

El objetivo de la teoría crítica pasa por conectar con los potenciales de los individuos, por fortalecer sus facultades como sujetos y contrarrestar el proceso social que les relega a una posición de debilidad y dependencia; en este sentido, la lógica misma por la que la industria cultural intenta captar a los seres humanos ofrece un resquicio desde el que la crítica puede operar (229).

Y aquí viene el giro desde el que se construye la obra de Adorno: para abrir este espacio de escisión al, y desde el, mundo administrado, la teoría crítica debe conseguir un extrañamiento del individuo ante la realidad que le rodea. Y si bien es cierto que no es materialmente posible dar “un paso atrás” que nos separe o retrotraiga de nuestro momento socio-histórico para poder contemplarlo desde fuera (no podemos no estar, de nuevo, materialmente insertos en él), sí podemos tirar de las costuras de los límites (ya desgarrados) de lo que se nos presenta como objetivo, precisamente para ponerlo en duda. Y así lo interpreta Maiso en la obra de Adorno:

Por eso, cuando se presenta a Odiseo como arquetipo del sujeto burgués, se asocia la Ilustración con el mito, se interpreta al hiperpuritano Kant en diálogo con Sade, o se analiza la cultura como algo producido a escala industrial, el propósito es precisamente plantear una imagen capaz de sacudir al lector, de extrañar su mirada al mundo que le rodea [...], de hacer saltar los automatismos de un sano sentido común que entorpece la mirada crítica, pues tiende a justificar el presente y ocultar sus vergüenzas (138).

Esto, dirá Adorno, ha de realizarse mediante una intersección dialéctica entre la teoría y la praxis. Y aunque, como decíamos más arriba, esto le costara su destierro al Hotel Abismo, Maiso consigue detectar en el pensamiento del frankfurtiano la razón de que nunca se entregase al puro ejercicio de *la praxis pour la praxis*, y es que: “Invirtiendo la decimoprimer tesis sobre Feuerbach, señala que el fracaso de esa transformación del mundo exigía volver a tomarse el trabajo de interpretarlo” (31-32)¹.

1 Además, “pocas actitudes intelectuales resultan tan erradas como la identificación con el proletariado, que aspira a expiar la propia culpa por la posición de privilegio en la división del trabajo presentando la condición proletaria como si fuera una bendición” (52).

Por tanto, el objetivo de la teoría crítica, tanto en la realidad que rodeó a Adorno como en la que nos rodea a nosotros —donde las formas de socialización del capitalismo siguen conminando para alcanzar la totalización de lo real— “no era albergar la comprensión verdadera, sino trascenderse a sí misma en una praxis revolucionaria” (68).

Por supuesto, ni Adorno ni Maiso caen en una defensa positiva —y, por tanto, naïf— del alzamiento de la figura del individuo como sujeto con plena potestad de acción en el mundo administrado. De hecho, “[l]a inexistencia de un sujeto capaz de poner freno a la entrada en una nueva era de barbarie que el pensamiento diagnosticaba es la herida constitutiva de la teoría crítica” (69). Esto es porque la noción del sujeto ilustrado ya no tiene cabida tras el auge de los fascismos y el capitalismo salvaje. El sujeto está escindido y dañado, y su campo de acción, socavado (252). Todo esto es lo que lleva a Adorno a afirmar —y así lo interpreta la lectura de Maiso— que la relación dialéctica entre teoría y praxis es necesaria e insalvable, porque la praxis revolucionaria será la que modifique las condiciones materiales del momento socio-histórico, pero es “la actividad teórica la que, a través de su construcción, vuelve inteligible su tiempo, contribuyendo a hacer legibles los signos de una época y sus posibles implicaciones” (109).

Así, el trabajo de Jordi Maiso en *Desde la vida dañada. La teoría crítica de Theodor W. Adorno*, siguiendo la estela del teórico crítico, muestra al lector las condiciones socio-históricas a las que nos enfrentamos y las consecuencias que estas tienen en la configuración de la psique de los individuos. Y lo hace desde la crudeza de lo “no edulcorado”, desde el daño constitutivo al sujeto, inherente a este momento histórico y sus condiciones de producción y socialización —si es que acaso pueden distinguirse—. Solo esta vida dañada tiene el potencial de resistencia para enfrentarse a la integración absoluta:

Ahí es donde cobran importancia las cicatrices y heridas en el sujeto. Son un memento de la no-identidad, del daño, de la ‘objetividad que pesa sobre el sujeto’ (ND, 29/28). Por supuesto, esas heridas no ofrecen de suyo una garantía de nada. Pero es necesario atender a ellas. Pues, en función de si el daño se enquistaba en forma de frustración y resentimiento o de si puede movilizarse para las fuerzas de la crítica, depende en buena medida si prevalecen las latencias regresivas o si se consolida un potencial de resistencia (276).

Del vocabulario budista a las luchas iconológicas de la Alemania del siglo XX: actualidad y necesidad de las disputas

Carlos Castelló García*



Maximiliano Hernández Marcos y Héctor del Estal Sánchez
(eds.)

Conceptos en disputa, disputas sobre conceptos

Dykinson, Madrid, 2022

ISBN: 978-84-1122-750-6

Páginas: 242

Tal como señalan en la nota preliminar los editores Maximiliano Hernández Marcos y Héctor del Estal Sánchez, los trece trabajos recogidos en el volumen colectivo *Conceptos en disputa, disputas sobre conceptos* son fruto de un encuentro académico celebrado en la Universidad de Salamanca del 13 al 15 de septiembre de 2021 en el que participaron tres grupos de investigación familiarizados con la Historia Conceptual. El libro, producido gracias a este marco, es el reflejo de y, en sí mismo, una práctica de investigación que recoge uno de los aspectos fundamentales de la Historia Conceptual koselleckiana: las polémicas son irrenunciables, un bálsamo contra los prejuicios y los prestigios.

Así lo constata Faustino Oncina Coves, quien abre el libro subrayando la valorización de las polémicas brindada por Reinhart Koselleck: los conceptos fundamentales, guías y factores del movimiento histórico, son constitutivamente controvertidos. Las luchas semánticas por los conceptos se presentan como irreductibles, especialmente desde la modernidad, en tanto que no son únicamente contenedores de experiencia, sino creadores de expectativas. Haciendo justicia al título del volumen, Oncina Coves expone la disputa de los historiadores (*Historikerstreit*) de 1986 en la que Koselleck se vio involucrado *post festum*, sin que por ello socave el compromiso con las controversias de su tiempo. Al contrario, muestra contundencia contra toda jerarquización de las víctimas en las luchas iconológicas en torno a los monumentos conmemorativos de las víctimas del Tercer Reich.

La contribución de Enrique F. Bocado Crespo se hace eco de la polémica sobre la posible influencia oriental en la filosofía de la Antigua Grecia; concretamente, la del vocabulario del budismo primitivo en el escepticismo de Pirrón. El autor rechaza los argumentos a favor de esta hipótesis esgrimidos por Everard Flintoff y Christopher Beckwith, ya que ni resisten un análisis conceptual, ni concuerdan con la evidencia arqueológica disponible. Bocado Crespo impugna igualmente la propuesta del budismo pirrónico lanzada por Adrian Kuzminski por falta de rigor histórico y su carácter de simple experimento mental. Sin embargo, deja la puerta abierta a

* Universitat de València, España, casgar6@alumni.uv.es

otras posibilidades que permitan una vía conjetural que no clausure definitivamente la disputa.

En el siguiente capítulo del libro, María Martín Gómez investiga el concepto ‘La Escuela de Salamanca’ desde el doble prisma polisémico y disputado de la Historia Conceptual. La definición clásica del concepto no está libre de polémicas, señala la autora. Frente a ella, se alza otra definición que separa las dimensiones jurídicas y teológicas de la Escuela e incluso resta importancia a la figura de Francisco de Vitoria como su fundador en el siglo XVI. Finalmente, Martín Gómez utiliza — contra las tesis de Miguel Anxo Pena— el término ‘Proyección’ y lo liga a la teoría de las constelaciones de Dieter Henrich como marco privilegiado para la comprensión histórica de la Escuela y realzar su vigencia.

Por su parte, Maximiliano Hernández Marcos ofrece un estudio histórico-conceptual del concepto ‘Ilustración’ (*Aufklärung*) fijándose en los debates internos de la Sociedad del Miércoles. La constitución de la Ilustración como concepto fundamental para la autocomprensión de una época pasa por su inevitable polisemia: una noción general —teórico-cognoscitiva— y una práctica —ético-política—. Es a partir de estas dos significaciones, dice Hernández Marcos, que se plantea la polémica sobre las limitaciones de la difusión e implementación de la Ilustración en el pueblo. La determinación del problema en su realización histórica se vincula, concluye, mediante la utilidad al Estado y, por tanto, aterriza en la discusión sobre la legitimidad del Estado monárquico y de la sociedad estamental.

Sin moverse de espacio geográfico, Luca Fonnesu evidencia en su aportación cómo las controversias (*Streiten*) son la seña de identidad de la discusión filosófica alemana a través de la disputa sobre el panteísmo (*Pantheismusstreit*) que estalla en 1785 a raíz del presunto spinozismo de Lessing. A juicio de Fonnesu, la dimensión conceptual de la polémica, compuesta por la fe y la razón, es inseparable de aquello que verdaderamente estaba en juego: la problematización de la tradición racionalista moderna. Aunque las partes litigantes, fueran racionalistas o fideístas, trataron de arrastrar a Kant a su lado, el de Königsberg mantuvo sus distancias. Una nota relevante de esta controversia es que tuvo un gran peso en el desarrollo de la concepción kantiana de la fe, fundada en el voluntarismo teológico.

Gaetano Rametta trata en su contribución a la hija de la polémica sobre el panteísmo: aquella concerniente al ateísmo (*Atheismusstreit*), uno de los episodios fundacionales de la modernidad. Costó caro a Fichte la publicación del artículo “Desarrollo del concepto de religión” de Forberg, pero puso sobre la mesa la motivación política oculta en la represión estatal del ateísmo: la libertad de investigación, prensa, cátedra y enseñanza. Lo fundamental es que las disputas filosóficas se entretujan con la política, que el salto al debate público de la supuesta influencia perniciosa de la promoción del ateísmo para la seguridad del Estado hizo rodar cabezas, en esta ocasión la de Fichte.

Aún en el siglo XVIII, Giovanna Pinna reconstruye la historia de la *Querelle* entre clásicos y modernos desde su génesis en la Francia del XVII de la mano de Charles Perrault hasta su resurgimiento en aquella Alemania a caballo entre los siglos XVIII y XIX, cuyos protagonistas fueron Schiller y Schlegel. Mientras que el primero, de lado de los modernos, enlaza la cuestión a problemáticas trascendentales y antropológicas, el segundo, preocupado por la crisis del individuo moderno, se decanta por mantener a los clásicos en el horizonte sin caer en la imitación. Finalmente, Pinna destaca la

postura de Hegel, caracterizada por la comprensión de que el arte del mundo moderno integra al antiguo como su otredad.

La siguiente contribución, escrita por el investigador Ernst Müller, se enfoca en el conflicto de las universidades. La pregunta por la tensión Estado/sociedad y ciencia/universidad sirve a Müller como hilo conductor para dar cuenta de la diversidad de modelos propuestos. A la estrategia kantiana de mediación basada en la disputa entre Facultades respondieron posteriormente Fichte, Schleiermacher y Humboldt con modelos que acentúan la necesidad de armonizar institucionalmente el conflicto entre sociedad y universidad. No obstante, la república científica preconizada por Fichte se contrapone a las apuestas más liberales de Schleiermacher y Humboldt, quienes ven en el Estado una amenaza. En su conclusión, Müller transporta el debate a nuestra actualidad para denunciar las múltiples dependencias económicas y la creciente segmentación del conocimiento por intereses espurios a la ciencia.

Ya de lleno en el siglo XIX, Héctor del Estal Sánchez no solo disecciona la disputa del pesimismo (*Pessimismusstreit*); además, enuncia la tesis original de que el pesimismo es un concepto histórico fundamental. Para probarlo, traza una historia terminológico-conceptual del mismo y muestra que optimismo y pesimismo ofrecen dos comprensiones polarizadas del presente histórico con consecuencias políticas divergentes. Así, en un primer momento la burguesía liberal se apodera del pesimismo de raigambre schopenhaueriana —combatido por el optimismo hegeliano— para justificar su giro conservador después de su fracaso político en la Revolución de 1848. El autor distingue una segunda fase tras la reelaboración de Hartmann del pesimismo, vuelto a aprovechar por una burguesía aún más reaccionaria ante la que el optimismo neokantiano tenía que vérselas. Esta polémica, remata Sánchez del Estal, no solo permite entender la catástrofe de la Gran Guerra, sino también el giro optimista que fundó la República de Weimar.

A renglón seguido, Barbara Picht desgrana la pluralidad de polémicas que compusieron el fermento de la disputa del historicismo. El término, cuyo origen se remonta a Feuerbach, salta a la discusión acaecida en el último cuarto del siglo XIX entre Menger y Schmoller sobre la economía nacional alemana, conocida como la disputa sobre el método (*Methodenstreit*) y reaparece nuevamente en los ámbitos del derecho y la teología. Lo crucial de estos debates, remarca Picht, es que suponen posiciones de valores frente al creciente relativismo, cristalizadas en dos posturas antagónicas que permearon todos los grandes debates del siglo xx.

Las fisuras de la pasada centuria comienzan a entreabrirse en la polémica presentada por Jimmy Hernández Marcelo, a saber, la concerniente al psicologismo y el logicismo. La primera bala de la disputa del psicologismo (*Psychologismusstreit*) la disparó Eduard Beneke en la segunda mitad del siglo XIX con su propuesta de psicologizar el conocimiento y sus estructuras lógicas. Las variaciones posteriores del psicologismo —global, matemático y lógico— son prueba del apremio del asunto, materializado posteriormente en el enfrentamiento de sus dos grandes referentes: Husserl —quien cambiará de bando más adelante— y Frege. A pesar del triunfo del espíritu antipsicologista del siglo XX, Hernández Marcelo muestra preocupación ante el resurgimiento del psicologismo en nuestro siglo, fenómeno que denomina *The psychologism reloaded*.

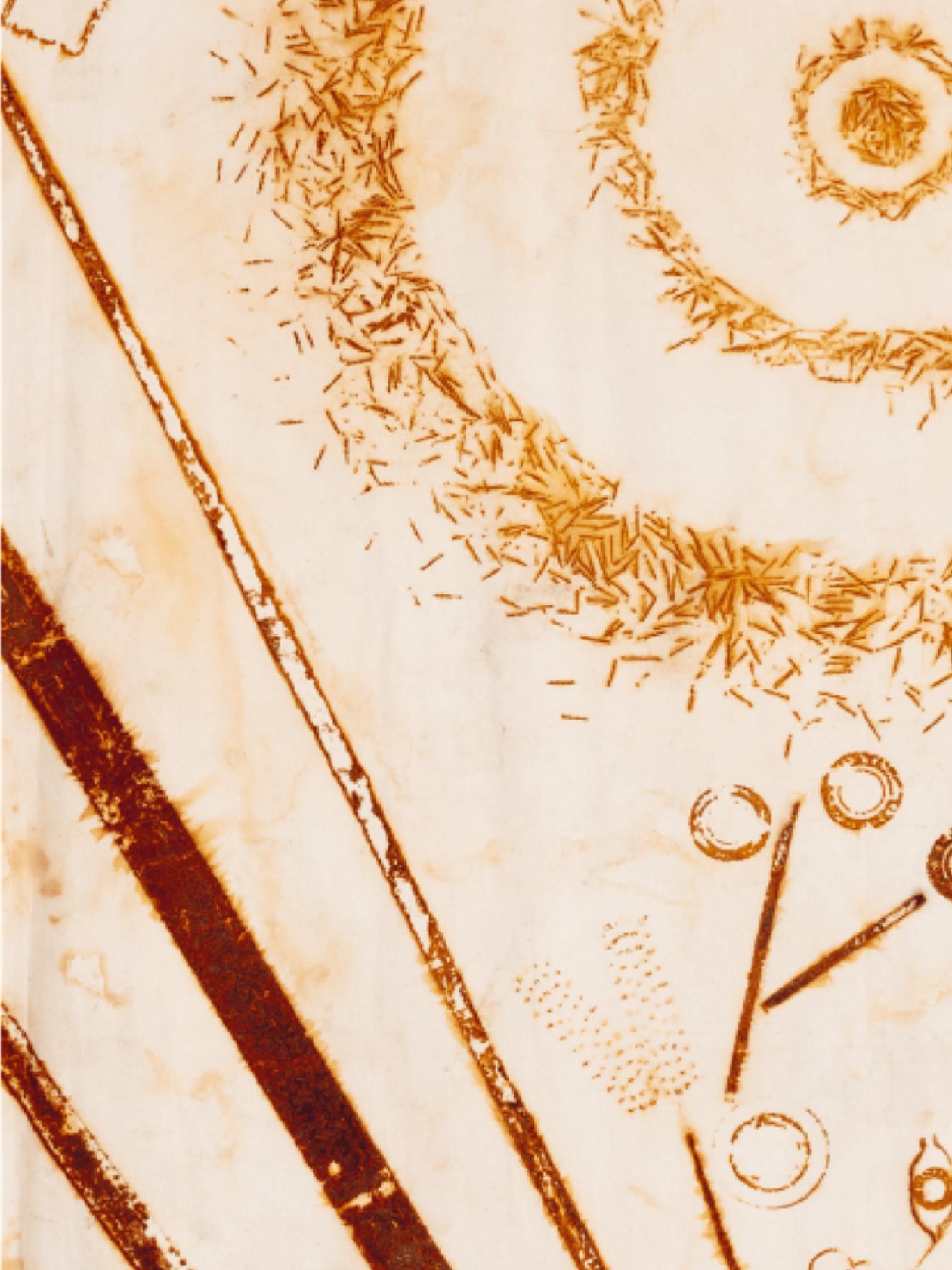
Esta polémica guarda estrechas afinidades con la escogida por David Hereza Modrego: la de Heidegger con la fenomenología husserliana y el neokantismo

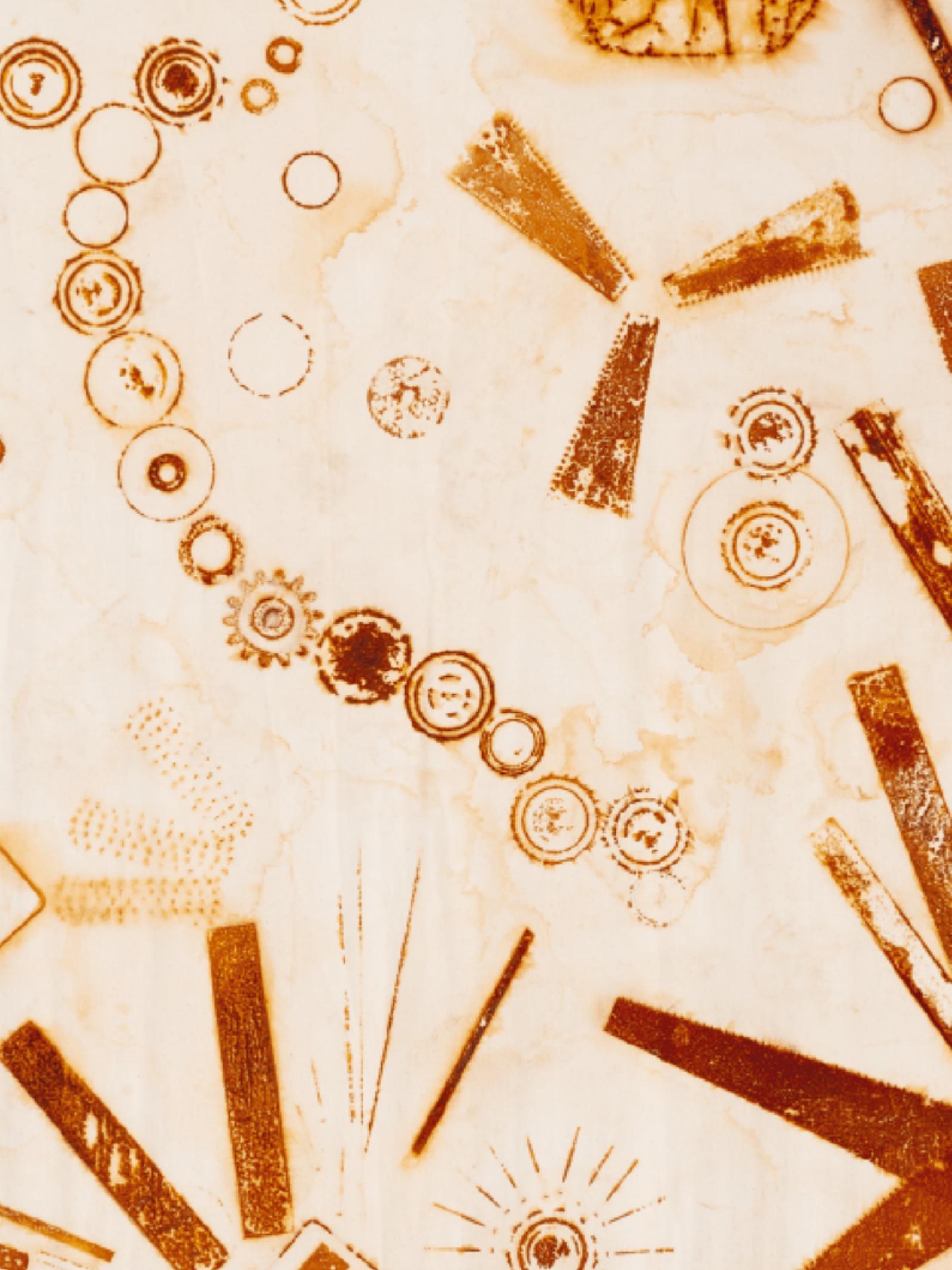
de Natorp en torno al concepto de reflexión. A la propuesta de la *Reduktion* como primer paso del método fenomenológico de Husserl, fruto de su crítica a la definición psicologista de la reflexión, Natorp contrapuso la *Rekonstruktion*, concepto que corregiría el prejuicio de la transparencia del acceso a la conciencia padecido por Husserl. Heidegger se alimentó de esta polémica y dio lugar a una radicalización de la *Reduktion* que tuviera en cuenta la *Rekonstruktion*: la famosa *Destruktion* heideggeriana, hija legítima de dos conceptos en pugna.

Por último, Falko Schmieder corona el volumen con un capítulo dedicado a la disputa del positivismo en la sociología alemana. En este caso, las trincheras las ocupan Theodor W. Adorno, representante de la Teoría crítica y Karl Popper, estandarte del racionalismo crítico. El despliegue de los conceptos que articulan la polémica —sociedad, totalidad e historia— permite a Schmieder enfatizar las principales diferencias entre los enfoques en pugna. A la objetividad científica popperiana la posición dialéctica responde con una teoría de la mediación que recalca la inevitabilidad de la contradicción, fiel reflejo de la irracionalidad de la sociedad burguesa. Schmieder, francamente posicionado en el bando adorniano, ensalza la vigencia de la Teoría crítica para identificar las crecientes contradicciones de nuestro presente.

Desde la elocuencia del título hasta el contenido de sus trece propuestas, *Conceptos en disputa, disputas sobre conceptos* pone de relieve la actualidad de la Historia Conceptual en su doble faceta teórico-práctica. Una de las grandes aportaciones de este volumen colectivo es, sin duda, apuntalar el rol insoslayable de las disputas para poder profundizar adecuadamente en la comprensión de los conceptos que hemos heredado de la modernidad, conceptos que aún nos constituyen y que, por su naturaleza controvertida, no dejarán de suscitar nuevos y enriquecedores debates¹.

1 Este trabajo ha surgido en el Grupo de Investigación “Historia conceptual y crítica de la modernidad” de la Universitat de València (GIUV2013-037) y se ha beneficiado de una ayuda para la contratación de personal investigador predoctoral (CIACIF/2022/420) de la Conselleria de Educación, Universidades y Empleo de la Generalitat Valenciana.





Este número de LAOCOONTE se terminó de editar el 14 de diciembre de 2023.
En su maquetación se usaron las tipografías Calisto MT, diseñada en 1986 por Ron Carpenter para Monotype, y Futura, diseñada por Paul Renner en 1927 para Bauer Type Foundry.

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

