



REVISTA D'ESTUDIS COMPARATIUS·ART, LITERATURA, PENSAMENT

ISSN 2013-7761

VOL 13 PRIMAVERA 2016

CARLOS BARRAL:
POETA, MEMORIALISTA Y CRÍTICO

COORDINADO POR: ALESSIO PIRAS Y SERGI SANCHO FIBLA



FORMA

Revista d'Estudis
Comparatius Art,
Literatura, Pensament

CARLOS BARRAL: POETA
MEMORIALISTA Y CRÍTICO

COORDINACIÓN
ALESSIO PIRAS Y SERGI SANCHO FIBLA

Vol 13

Primavera '16

La revista FORMA és una publicació gestionada per estudiants del Màster en Estudis Comparatius d'Art, Literatura i Pensament i del Doctorat en Humanitats de la UNIVERSITAT POMPEU FABRA.

<http://www.upf.edu/forma>

© Els drets d'autor dels textos publicats estan subjectes a la normativa Creative Commons 3.0.

Amb el suport de l'Institut Universitari de Cultura i del Departament d'Humanitats de la UNIVERSITAT POMPEU FABRA.

REVISTA FORMA 2016



REVISTA D'ESTUDIS COMPARATIUS·ART, LITERATURA, PENSAMENT

/VOL 13
PRIMAVERA '16
ISSN: 2013-7761

COORDINADO POR: Alessio Piras y Sergi Sancho Fibla

/EDITORIAL	9

SERGI SANCHO FIBLA. LA CARLOS BARRAL: "LENTOS POEMAS DE HIERRO" EN EL YERMO PENINSULAR	
//MONOGRÁFICO	

FRANCESCO LUTI. CARLOS BARRAL E ITALIA	15
JOSÉ LUIS RUIZ ORTEGA. LA METÓDICA INEXACTITUD DEL SILENCIO	33
ALESSIO PIRAS. METROPOLITANO IN UNA LETTERA DI MAX AUB. APPUNTI PER UN DIALOGO TRANSATLANTICO	45
SERGI SANCHO FIBLA. "REINO ESCONDIDO":LA CONSTRUCCIÓN DE UN RECUERDO DE INFANCIA EN LA POESÍA DE CARLOS BARRAL	53
///MISCELÁNEA	

DARÍO HERNANDEZ. EL ESTUDIO DEL MICRORRELATO LA REVITALIZACIÓN DE LA FILOLOGÍA	67
MARÍA LLORENS. ABEL GANCE Y LAS POSIBILIDADES DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DESPUÉS DE LA GRAN GUERRA·CONSTELACIONES CULTURALES Y ARTÍSTICAS EN TORNO A TRES FILMS: J'ACUSSE (1919), LA ROUE (1923) y NAPOLEON (1927)	79
////RESENAS	

CÉLIA NADAL. TREURE EL CÒS A LA PLAÇA: EINES PER REPESAR LA REVOLTA	99

// CARLOS BARRAL: "LENTOS POEMAS DE HIERRO" EN
EL YERMO PENINSULAR//

// CARLOS BARRAL: "SLOW IRON POEMS" IN THE PENINSULAR
WASTELAND¹//

(pp 9-11)

SERGI SANCHO FIBLA
AIX-MARSEILLE UNIV / CNRS
TELEMME
FRANCE
ssfbla@gmail.com

///

Carlos Barral, editor conocido dentro del panorama español y europeo, pero poeta, ensayista y memorialista olvidado por las letras hispanas. Con este número hemos querido rescatar una figura cuya producción literaria parece aún estar destinada a apuntes y referencias periféricas, por lo menos dentro del marco de la academia.

Junto a José Agustín Goytisolo o Jaime Gil de Biedma, Barral se inscribe dentro de un grupo de literatos únicamente conocido en ciertos círculos de la intelectualidad española, pero que en las últimas décadas han adquirido algo de renombre y se han hecho un sitio en el panorama cultural de la segunda parte del siglo XX. A ello ha contribuido sin duda la cultura popular en forma de, por ejemplo, poemas musicados o largometrajes. Esta aparente notoriedad es, sin embargo, muchas veces sesgada por el interés de un suplemento dominical normalmente repleto de artículos de prensa nostálgica del corazón revestidos de crítica cultural. Sin duda, el divismo de la llamada generación, escuela o grupo de Barcelona, "señoritos de nacimiento por mala conciencia, escritores de poesía" en palabras de Gil de Biedma, ha ayudado a engrasar este engranaje mórbido.

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del laboratorio de excelencia LabexMed - Les sciences humaines et sociales au coeur de l'interdisciplinarité pour la Méditerranée, referencia 10-LABX-0090.

Asimismo este trabajo se ha beneficiado de una ayuda del estado francés gestionada por la Agence Nationale de la recherche, dentro del proyecto Investissements d'Avenir A*MIDEX, referencia no ANR-11-IDEX-0001-02.

La maduración de los poetas e intelectuales de la segunda parte del siglo XX podría haber sido, sin duda, mucho mejor. La excepción, quizá, reside en el yermo de la crítica literaria española, en la que consiguieron sembrar conceptos que hasta entonces no habían tenido aún demasiado eco en la península. La “poesía de la experiencia” puede que sea la más célebre de estas nociones estéticas, puesto que fue el estandarte de la famosa controversia entre poesía como comunicación y poesía como conocimiento. Barral, acérrimo militante del segundo de los bandos, exploraba las posibilidades de la “emoción del pensamiento”, del “conocimiento del mundo a través de la construcción del poema” o de la “experiencia del lector” (Barral, 1996: 17-22). Así, a través de esta vía, el poeta de Calafell defendía un yo poético difuso, producto de una operación intelectual y una memoria subjetiva influenciada por las impresiones del hic et nunc.

Al mismo tiempo, el proyecto estético del grupo estaba fuertemente vertebrado por una idea de renovación de la lírica española que pasaba por dejar atrás el resabio romántico (costumbrista o epifánico) y abrirse a la poética de la experiencia, de influencia más bien británica. Esto se hace patente de manera nítida en el poeta barcelonés, ya sea en sus poemas como en sus escritos críticos. Sin embargo, esta diatriba contra el estilo que él mismo llama “romántico” debe ser convenientemente acotada, puesto que la actitud que reflejan sus versos en *Metropolitano*, en 19 figuras de mi historia civil o en *Usuras* corresponde perfectamente a la del Romanticismo tardío inglés o francés. Esto es, una existencia separada del arraigo natural que produce un efecto nostálgico, una vida urbana hostil que conduce a la desafección y a la soledad, una mirada paseísta hacia las costumbres y vivencias de la infancia al mismo tiempo glosadas por la voz del presente. Por ello habría que apostillar minuciosamente las nomenclaturas de este tipo de estética, renovadora por una parte y, por otra, reflejo ideal de su propio contexto burgués y urbano.

En este sentido, en aras de una autoafirmación estilística, escritores como Barral o Gil de Biedma intentaron desmarcarse de ciertos poetas de “palabra desgarrada” (1996, 11) propios de la postguerra española, cuya concepción de la lírica Barral tildó de “viscosa y regresiva” (1996, 281). Aserciones que más tarde fueron sutilmente matizadas en algunos artículos posteriores por estos dos mismos poetas.

Otra de las características que se destacan habitualmente del estilo del grupo de Barcelona es el carácter conversacional de su poesía. Ello se explica en parte por la voluntad de desvincularse de esta antirretórica romántica, y en parte por la de alinearse con la noción de autoconocimiento, procedente quizá de Auden o de Eliot, concepción según la cual el poema representa la renovación de un “pacto antiguo”: dar nombre a las cosas significa conocerlas, descubrir el mundo. Ahora bien, algunas veces este estilo próximo a la conversación ha sido visto como un gancho para los neófitos en poesía y en otras como un obstáculo que hace que el texto se vuelva más hermético si cabe.

El mismo Barral se mostró alguna vez preocupado por un posible hermetismo excesivo en sus versos. En efecto, esos “lentos poemas de hierro” (Barral 2001, 362), forjados de manera minuciosa y especulativa, no son de fácil lectura, ni siquiera para los lectores asiduos. Ahora bien, el uso de tecnicismos, arcaísmos, préstamos o cultismos son fruto de una estética afirmada, debatida públicamente. Una concepción del autor, de la creación y del lector novedosas que marcaron un antes y un después dentro de la poesía española.

Dentro de esta concepción poética se enmarca *Diario de Metropolitano* que representa, sin lugar a dudas, una rareza en el panorama literario español. Aunque en otros contextos ha habido obras similares que lo han precedido, *Diario* se encauza dentro de un género de glosa explicativa completamente insólito. Una obra que aspira a demostrar las bases críticas de su concepción meditada y no espontánea de la creación poética, aunque en ocasiones haya sido concebido simplemente como experimento intelectual.

La voluntad de este número era pues poner de relieve esta figura y este pensamiento, una labor para nada simple teniendo en cuenta las desventajas apuntadas anteriormente.

No obstante, creemos que los artículos que hemos reunido representan un peldaño más hacia la construcción de una fuerte armadura crítica y académica que sustente y custodie el peso literario de un poeta, memorialista y crítico, como Carlos Barral.

El primero de los artículos que presentamos es de Francesco Luti, quien ha realizado un estudio sobre las relaciones editoriales y literarias de Carlos Barral con el ámbito literario italiano. Una vinculación que se ramifica en diferentes elementos como el idioma, la literatura y el país en sí. Este, como recalca Luti, tuvo una influencia marcada y demostrada en la formación del autor y, no cabe olvidarlo, en la carrera profesional de Barral como editor. Como colofón, el artículo proporciona además un recorrido ordenado de las publicaciones italianas del escritor de Calafell, un trabajo sin duda provechoso para publicaciones futuras.

José Luis Ruiz Ortega propone, por su parte, una aproximación teórica a las Memorias de Barral, un estudio diligente de la convicción estética que subyace detrás de la escritura, una renovación de la prosa fruto de una red de intertextos provenientes de la literatura francesa y británica, esta última fue asimilada por Barral para la realización de innovaciones formales. La memoria fragmentaria y subjetiva parece plasmarse claramente en el uso reiterado de recursos retóricos y poéticos como la lítote.

Otro aspecto interesante viene de la mano de Alessio Piras, que desvela el contenido de una carta inédita de Max Aub a Carlos Barral en la que el escritor valenciano, desde México, comenta el poemario Metropolitano. Piras consigue asimismo demostrar cómo ese texto epistolar, desconocido hasta ahora, contiene también ciertas intenciones literarias particulares.

Por último, un servidor, Sergi Sancho Fibla, ha realizado un estudio crítico coral del poema “Reino escondido” con otros intertextos de Baudelaire y Gil de Biedma. Los tres autores desarrollan en sus composiciones una estética del encuentro amoroso cuyas semejanzas y divergencias ponen de relieve aspectos nucleares de la poética de Barral y especialmente de 19 figuras de mi historia civil: la articulación entre pasado y presente en la evocación de los recuerdos de infancia, la mitificación y animalización del erotismo y, finalmente, la construcción meditada de una autobiografía poética.

Además de este primer bloque dedicado al monográfico sobre Carlos Barral, contamos también con dos artículos que publicamos en la sección miscelánea. El primero, de Dario Hernández, enfoca su análisis en la estética de la brevedad y el fragmentarismo condensada en el género del microrrelato y sus posibilidades. El segundo, en cambio, de María Llorens, trata sobre la obra del cineasta francés Abel Gance. Concretamente trata las tres películas del periodo entre guerras. En ellas Llorens estudia la crisis ética, humana y de representación, producto de de la gran guerra, a través de un punto de visto benjaminiano.

Con este volumen Forma llega a su decimotercera publicación y sigue con la línea marcada en los últimos números, basada en una temática monográfica que vertebró el índice, acompañada asimismo de un bloque misceláneo en el que poder difundir trabajos interdisciplinarios; un procedimiento que siempre ha formado parte del trabajo de compromiso social y académico de la revista.

MONOGRÁFICO

// CARLOS BARRAL E ITALIA //

// CARLOS BARRAL AND ITALY //

SUBMISSION DATE: 25/04/2016 // ACCEPTANCE DATE: 06/05/2016
// PUBLICATION DATE: 15/06/2016 (pp 15-30)

FRANCESCO LUTI
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
ESPAÑA
francescoluti@gmail.com

///

PALABRAS CLAVE: Relaciones literarias y culturales entre Italia-España, Carlos Barral en Italia, Escuela de Barcelona e Italia.

RESUMEN: El artículo se propone documentar, aunque sea muy brevemente, las relaciones editoriales y literarias entre Carlos Barral (y sus compañeros y amigos de la llamada Escuela de Barcelona) y el ámbito italiano. Además, trata de definir la trayectoria italiana en la formación del autor. Italia fue para Barral un descubrimiento, no solamente a través de las lecturas de sus autores, gracias a las cuales se enamoró del idioma y del país, sino que fue también gracias a algunos editores y escritores italianos que Barral entró por la puerta grande en el mundo editorial europeo. Se quiere, además, poner un poco de orden en las publicaciones italianas de Barral. Desde sus inicios en revistas donde publicó algunos poemas sueltos, hasta sus publicaciones en volumen. El apéndice final al artículo trata de ofrecer una lista lo más completa posible del itinerario barraliano en Italia.

KEYWORDS: Cultural and literary relationships between Italy and Spain, Carlos Barral in Italy, The School of Barcelona and Italy.

ABSTRACT: This article aims to study, although briefly, the literary and editorial relationships between Carlo Barral (as well as his classmates and friends from the Escuela de Barcelona) and Italy. It also tries to delineate the Italian trajectory in the author's development. Italy was a discovery for Barral: not only did he fall in love with the language and the country through its authors, but he was also introduced to the European editorial world through some Italian editors and writers. This article also tries to organize Barral's Italian publications, from his very first poems published in journals to his larger body of publications. The final appendix of the article aims to offer a list as complete as possible of Barral's itinerary in Italy.

///

Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel
 Rilke, Duineser Elegien, IV, 57

1. Editores y lecturas

Es entre 1959 y 1962 que Carlos Barral y sus amigos y estrechos colaboradores, Josep Maria Castellet, José Agustín Goytisolo y Jaime Gil de Biedma, se acercan al ámbito literario y editorial italiano. La coyuntura coincide con la apertura del catálogo de Seix Barral hacia literaturas extranjeras y el consiguiente ingreso de Barral en el circuito literario y editorial europeo. Esto fue gracias a su relación con Giulio Einaudi que además le permitió formarse junto a un amplio abanico de contactos que resultarán determinantes para delinear su perfil de editor.

El viaje a España emprendido por Einaudi en 1959 le dio la oportunidad de vivir en primera persona la realidad española e inculcar en Barral la necesidad de consolidar el catálogo de la editorial. Los consejos y la complicidad entre ambos poco a poco desvelaba y fortalecía su amistad. Algunas cartas se consideran unas verdaderas declaraciones de intenti (*ecco il mio progetto strategico*, como escribía Barral a Einaudi en enero de 1960);² otras, se consideran como el tema de las sanciones impuestas (Convento de los Capuchinos),³ así como podemos encontrar comentarios sobre la polémica edición einaudiana de 1962 de los *Canti della nuova Resistenza spagnola* (1939-1961). Revisando la correspondencia entre la editorial Seix Barral y Einaudi, conservada en el Archivo de Estado de Turín, se comprende enseguida cuán necia y fastidiosa fueron estas intervenciones en libros de Cesare Pavese, de Carlo Cassola, y del mismo Italo Calvino.

A partir de la década de los sesenta Barral fue capaz de tejer relaciones con otros editores italianos de primera línea como Giangiacomo Feltrinelli y Alberto Mondadori. Con Mondadori la relación remonta a 1961, cuando en Frankfurt conoció a Barral que llegaba de la mano de Einaudi. Al cabo de unos meses, en 1962, Mondadori acude al Congreso Internacional de los Editores de Barcelona, participación que se debió, como se desprende de la correspondencia mantenida con Barral, a un reiterado número de viajes de negocios que llevaron al poeta-editor a Milán. Fue Alberto Mondadori el que publicó en 1964 el libro de Barral *Diciannove immagini della mia storia civile* en la “Biblioteca delle Silerie” de *Il Saggiatore*, en la versión de Dario Puccini (el hispanista que más estrechó contactos con la llamada Escuela de Barcelona.) En 2011, el mismo sello homenajea a Barral publicando parte de sus memorias traducidas al italiano bajo el sugerente título: *Il volo oscuro del tempo. Memorie di un editore, 1936-1987*.

Con algunos de los más fieles colaboradores de Feltrinelli, Valerio Riva y Nanni Filippini, las relaciones comenzaron en 1962, cuando la comitiva milanesa fue invitada a Formentor. Los continuos viajes de Barral (Turín, Génova, Milán, además de París y Frankfurt) para encontrarse con Einaudi y los demás editores facilitan la construcción de una red de contactos que, en menos de una década, le permite incrementar su catálogo. A mediados de los sesenta, el catálogo de la colección “Biblioteca Breve” contaba ya con

² Archivo Einaudi, (Barral, 26 enero, 1960)

³ El 9 de marzo de 1966 se celebró en el Convento de los Padres Capuchinos de Sarrià una reunión no autorizada en la que se fundó el Sindicato Democrático de los Estudiantes de Barcelona. A la reunión que pasó a la historia con el nombre de La Caputxinada, asistieron José Agustín Goytisolo, Joaquín Marco, Manuel Sacristán, Joan Oliver, Carlos Barral, Antoni Tàpies, Salvador Espriu y otros escritores e intelectuales de la época. En una carta a Ubaldo Bardi (traductor y amigo de Goytisolo) de 27 de mayo de 1966 (Fondo José Agustín Goytisolo, Universitat Autònoma de Barcelona), Goytisolo cuenta: «Estuve refugiado en un convento con Barral, Tàpies, Espriu y otros intelectuales en solidaridad con una asamblea de estudiantes que allí se celebraba». El relato de lo ocurrido se documenta también en Italia en “Assedio al convento”, n. 12 de *Rinascita* del 12 de marzo de 1966, p. 32

unos 130 títulos. El libro que lo inauguraba en 1955 era una traducción de Castellet, *La novela moderna en Norteamérica*, de Frederick J. Hoffman. Entre los títulos italianos se podía encontrar a Svevo, *La conciencia de Zeno*; Landolfi, *La piedra lunar*; Flaiano, *Diario nocturno*; Pavese, *La playa y otros relatos*; Pomilio, *El testigo*; Rosso, *El señuelo*; Gadda, *El zafarracho aquel de via Merulana*; Scalfari, *El poder económico en la URSS*; Pasolini, *Mamma Roma* y Eco, *La obra abierta*.

En aquellos años Barral podía presumir de poseer ya un considerable bagaje de lecturas italianas; uno de sus autores era Giovanni Verga, autor de *I Malavoglia*, lo cual no es de extrañar si consideramos su pasión por la vida marinera. De los diarios de Barral⁴ y de una carta inédita escrita a mano de Einaudi en diciembre de 1959,⁵ descubrimos que en aquellos días el catalán estaba leyendo esta obra del autor siciliano. La pasión por la cultura y la lengua italiana que lo acompañó desde su juventud, revela un italiano escrito con fluidez, basado en sus lecturas de Giacomo Leopardi y en su formación clásica en los jesuitas. La relectura de Leopardi será una constante a lo largo de toda su vida, como testimonian las muchas referencias al poeta de Recanati en sus memorias y diarios. A menudo, en la prosa de Barral se pueden encontrar palabras o expresiones italianas (*condottiero*, *ora di pranzo*, *insofferenza*, *in partenza* y muchas otras).

Como cuenta su amigo Puccini en un recordatorio escrito dos años después del fallecimiento de Barral, su interés por la literatura italiana era de primera mano y «anteriore e superiore a mode e influenze contingenti».⁶ Sus fiebres pavesianas y sus constantes visitas a Italia le aportaron un buen conocimiento de su literatura. De ello son testimonio los cuadernos que forman los *Diarios 1957-1989* (Barral, 1993: 365) en los cuales se encuentran numerosas referencias a Pavese y a su *Il mestiere di vivere*.

Pese al interés que sentía por autores como Leopardi, el mismo Verga, Moravia, Calvino, Carlo Levi o Ungaretti, no los editará. La excepción resultará ser Italo Svevo, que con su *La conciencia de Zeno* fue, en 1956, el primero de los italianos impresos por Barral. Y es curiosa la coincidencia de que sea otra obra del escritor de Trieste, *Una vida*, uno de sus últimos logros editoriales, cuando ya en 1978 dirigía Barral Editores.

Desde 1970, tras la ruptura con Seix Barral, y ante la imposibilidad jurídica de retirar su nombre de este sello, había creado Barral Editores, que desarrolló su labor básicamente entre 1970 y 1978, editando 336 obras algunas pertenecientes a autores italianos como: Ripellino, *Sobre la literatura rusa*; Vittorini, *Las ciudades del mundo*; Gadda, *La mecánica*; Bassani, *Lida Mantovani y otras historias de Ferrara*; Fubini, *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*; Bassani, *Los anteojos de oro*; Scerbanenco, *Al servicio de quien me quiera* y *Las princesas de Acapulco*; Basaglia, *La institución negada*. Informe de un hospital psiquiátrico; Capanna, *La tecnarquía*, entre otros.

2. Barral traductor

La labor desarrollada por los cuatro autores de la Escuela de Barcelona citados al comienzo (Josep Maria Castellet, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma y el mismo Barral), fue loable porque además de poetas eran también traductores. Aquí esbozaremos este aspecto poco conocido, al menos en Italia, centrándonos solamente en la figura de Barral y refiriéndonos sobre todo a la década de los sesenta hasta llegar a sus últimas publicaciones.

⁴ 22 de noviembre de 1959: «Leo a saltos a Lukács y Verga. *I Malavoglia* me ha producido una excitación terrible. No sólo es una novela extraordinaria, con una construcción magistral, de una flexibilidad narrativa difícilmente comparable, sino que es la novela de mi gente; el libro que yo soñé escribir hace años sobre el Calafell de fines de siglo» (Barral, 1993: 88).

⁵ Archivo Einaudi, (Barral, 5 diciembre 1959).

⁶ Puccini (1991); véase también Puccini (1992).

El criterio será el cronológico y se citarán poemas recopilados en antologías colectivas con la finalidad de recomponer la perspectiva de la poesía española de aquellos años y definir su aportación y su ubicación dentro de la historiografía de la época. Un apéndice con un elenco de todas las publicaciones de las que tenemos noticia nos ayudará a completar este cuadro general.

Acercarse al mundo de Eliot (Gil de Biedma), al de Rilke (Barral), al de Pavese (Goytisolo), en un momento clave de su formación, lleva a suponer que la tarea traductora ocupe un papel relevante. Además de ser una manera atenta y honda de leer una obra, la traducción puede considerarse elemento decisivo de compenetración con la tradición poética europea. En el contexto de aquellos años a caballo entre las dos décadas (1950 y 1960), con la indigencia cultural provocada por la Guerra Civil, la posguerra y la dictadura, la traducción se convierte en pieza clave para la progresiva consolidación del grupo barcelonés.

De los tres poetas, Barral será el que primero edite sus traducciones. Lo hará presentando a Rilke, quien anteriormente ya había sido objeto de un estudio publicado en *Laye* (n. 22, de mayo 1953), “Temas de El cementerio marino en los Sonetos a Orfeo”. De ahí la semilla que llevará a *Sonetos a Orfeo* (Rilke, 1954) una edición bilingüe de la “Colección Adonais”. Barral define el trabajo de traducción como «un cuerpo a cuerpo con Rilke que me liberó de él [...], una expiación», tal como declara a Joaquín Soler Solano en una entrevista televisiva de 1976. De aquella “lucha” escribe Luisa Cotoner (2002: 5):

Si no se me ha escapado alguna, la primera en aparecer fue la entusiasta traducción de Carlos Barral de los *Sonetos a Orfeo* de Rainer María Rilke, publicada en la colección *Adonais* en 1954, en cuyo prólogo, fechado en Calafell en 1953, el traductor justifica algunas “arbitrarias trasposiciones de sentido más allá del matiz lingüístico o alteraciones gramaticales en un determinado poema que sigue o antecede a otro aparentemente traducido con rigor literal”.

Cotoner sigue especificando que:

Barral deja claro desde el principio que ha sido su propósito leer bien los poemas lo que ha ido generando la traducción de los mismos, ya que traducir le ha parecido el camino más seguro para una correcta interpretación de la obra. La traducción ha nacido, pues, al servicio de una mejor lectura y no como un objetivo previo a ésta. Esa consideración primordial del papel del lector, a mi entender está en relación con la importancia que Castellet le otorgaba como co-creador de la obra literaria.

Existen huellas de un ejercicio de traducción del italiano de Barral. En sus *Diarios*, nos cuenta cómo se divertía traduciendo un relato de Mario Soldati y poemas de Spagnoletti, Selvaggi, Cremaschi y Samonà. De Soldati cuenta en una única línea escrita el 29 de mayo de 1958: «Nada. Traduzco por hacer algo un racconto [sic] de Mario Soldati» (Barral, 1993: 70). El 11 de junio de 1957, apunta que acaba de enviar a *Papeles de Son Armadans* una traducción de Pavese y otra de Soldati con una exclamación en italiano: «Basta de divertimenti» (id.). El 3 de noviembre de 1958, escribe: «Traduje cuatro poemas italianos (Spagnoletti, Selvaggi, Cremaschi, Samonà) para el n. especial de *Papeles*. Tengo la sensación de que la joven p. italiana no es mejor que su correspondiente española» (Barral, 1988). Como pudo observar el mismo Barral, aquellos poetas no se encontraban entre los más cotizados de la Italia de entonces. Al final, jamás se publicó ningún texto de Soldati, ni de poetas italianos traducidos por Barral. Sin embargo, Barral en otoño de 1959 afirmaba: «Releí ayer “Primer amor” (que mejor se llamará “Primo amore”）」 (id.), haciendo referencia al soldatiano *America primo amore* y a un relato de Pavese, *Primo amore*. Recordemos que el entonces joven Soldati residió un par de años en Estados Unidos, de cuyo paso resultó el libro *America primo amore* (1935) que ofrece una imagen apasionada de la realidad americana como un mundo libre y diferente al de la Italia de aquellos años. Lo que nos da

pie a pensar que quizás Barral se sirviera de los títulos del libro “americano” de Soldati o del de Pavese, para inspirar los suyos. Merece la pena observar que, aparte de estos breves paréntesis traduciendo, Barral no se basa en autores italianos, aunque como relata en sus memorias es «la lengua, en cuyos ámbitos me muevo con absoluta soltura, permitiéndome incluso sfumature dialectales, y en la que no me cuesta gran esfuerzo improvisar, por ejemplo, una conferencia» (Barral, 2001: 335). Esto fue así quizás gracias a su pasión por Leopardi, Casanova, Verga, y Gramsci,⁷ a quienes leyó habitualmente como él mismo revela: «Releo un rato Gli intellettuali...» (Barral, 1993: 76). Barral vuelve a la traducción en 1983, pero esta vez del alemán, y en colaboración con Gil de Biedma, para «poner en verso irregular castellano» la adaptación de Bertold Brecht de La vida del rey Eduardo II de Inglaterra de Christopher Marlowe, para el Centro Dramático Nacional.

3. Barral al italiano

Barral no sólo tradujo, sino que también fue traducido al italiano. Su estreno en Italia se remonta al mes de agosto de 1958, cuando la revista *Botteghe Oscure*, en el número 22,⁸ publica un poema de Metropolitano (1957), “Ciudad mental”. Puesto que la revista de Marguerite Caetani era de corte internacional, el poema aparece en lengua original, sin la traducción italiana a fronte. Mientras tanto el ingreso de Castellet en la COMES, la “Comunità Europea degli Scrittori”, ayuda a que sus amigos poetas publiquen en otra relevante revista de la época, *L’Europa Letteraria*. En ella, aparece de Barral “Luna de agosto”,⁹ directamente en castellano. De una carta del hispanista Arrigo Repetto (colaborador de *L’Europa*) a Goytisolo, se deduce que hacia 1960, Giancarlo Vigorelli (director de la revista y secretario de la COMES) exigía que los poemas provenientes del extranjero se publicasen directamente en el idioma original.¹⁰

Pero su intención se prolongará apenas un par de años, ya que en el n. 22-24, de julio-diciembre de 1963, de Barral se publica “Prova di stato”, y de Goytisolo “Due poeti per due pittori. Nadie está solo”, (n. 17, octubre 1962), y “Salud Alberti!”, (n. 19, febrero 1963), traducidos por Repetto. Por lo que se refiere al poema de Barral, “Prova di stato”, se trata de Prueba de Estado, titulado definitivamente Prueba de artista, recopilado posteriormente en *Usuras* (1965) y cuya redacción se remonta a junio de 1963 (enviada a Vigorelli el 19 de julio de ese mismo año).¹¹

En el volumen de Castellet (1962) *Spagna poesia oggi*, se recogen poemas de Barral, Gil de Biedma y Goytisolo y del núcleo de Madrid, que años más tarde se conocerá como “generación de los 50” incluyendo a Claudio Rodríguez, José Manuel Caballero Bonald, José Ángel Valente y Ángel González. Los poemas se agrupan por año de publicación (de 1939 a 1961) y a cada año se adjunta una breve nota bio-bibliográfica bajo la firma de Puccini, que además escribe la “premessa all’edizione italiana”, mientras a Castellet le toca la introducción.¹² Como se lee en la página de los créditos, Castellet admite que «Per l’edizione italiana l’autore ha apportato al testo dell’introduzione e alla scelta numerose

⁷ Se refiere a *Gli intellettuali e l’organizzazione della cultura* que Einaudi le había enviado con una carta del 15 de septiembre de 1959 (junto a otros volúmenes como *Lettere dal carcere*).

⁸ En *Botteghe Oscure*, n. 22, del agosto de 1958, se publica “Ciudad mental”, de Metropolitano (1957).

⁹ En *L’Europa Letteraria*, n. 4, octubre de 1960, (“Luna de agosto”).

¹⁰ Se lee: «Direttamente in spagnolo come vuole Vigorelli». Carta de Arrigo Repetto a José Agustín Goytisolo del 9 de agosto de 1960 (Fondo José Agustín Goytisolo, Universitat Autònoma de Barcelona).

¹¹ Véase también Barral (1988: 140-143).

¹² Giulio Bollati entra en 1950 en la casa Einaudi en un momento de renovación: con él ingresan también Paolo Boringhieri, Daniele Ponchiroli, Renato Solmi, Luciano Foà y Cesare Cases

varianti ed importanti ampliamenti». Tres son los traductores: Dario Puccini, el hispanista Mario Socrate, y Rosa Rossi.

Como se lee en la página de los créditos, Castellet admite que «Per l'edizione italiana l'autore ha apportato al testo dell'introduzione e alla scelta numerose varianti ed importanti ampliamenti». Tres son los traductores: Dario Puccini, el hispanista Mario Socrate, y Rosa Rossi.

Carlos Barral está presente con cuatro poemas en orden cronológico, tal como establece la estructura del volumen de Castellet: "Ponte" (1957), "Bagno di domestica-1936" y "Le faccio presente le mie perplessità" (1961), todos traducidos por Mario Socrate.

En 1963 Castellet redacta otra introducción, esta vez para la antología de Giuseppe Cerboni Baiardi y Giuseppe Paioni (1963), *Hablando en castellano*. Poesia e critica spagnola d'oggi, que entre los poetas incluye también a Barral, Gil de Biedma y Goytisolo. Aquí se encuentra un único poema de Barral, "Sangre en la ventana" (traducido por Bardi). El libro también incluye un texto de Carlo Bo, *La misura della nuova poesia spagnola*, que confirma una vez más el interés que las nuevas generaciones suscitaban en la crítica italiana.

Una breve crónica de cómo se llega a la publicación en Italia de Diecinueve figuras se puede resumir así: en una carta escrita a mano de Barral a Giulio Bollati¹³ (en francés) que se remonta al otoño de 1962,¹⁴ el poeta, entre otras cosas, envía su 19 Figuras... y un artículo de la prensa de Barcelona que comenta el asunto Einaudi, es decir, la polémica publicación *Canti della nuova Resistenza spagnola* (1939-1961).

El 10 de diciembre de aquel 1962, Barral y Salinas se citan en Turín con Einaudi y otros editores de Formentor para la primera de las reuniones en las que se decidirá la nueva sede de los ex encuentros mallorquines.¹⁵

El 25 de diciembre de 1962, Giulio Bollati finalmente responde a Barral a propósito de Diecinueve figuras. La carta, esta vez, está redactada a máquina y en italiano. En ella Bollati elogia a Barral en su intento de racionalizar el romanticismo sin frenar el canto senza però negarlo; y declara que leyéndole recordaba a Giaime Pintor: «Sei tra i pochi che ancora credono nell'uomo e sono ancora capaci di presentarsi allo scoperto [...] e questo rende 'civili' i tuoi versi».¹⁶ Sin embargo, el libro de Carlos ya está en manos del grupo Mondadori, información que se desprende de una carta que Goytisolo recibe de Alberto Mondadori. Éste, deseando incluir *El retorno* en la colección "Biblioteca delle Silerchie", escribe a fecha 1 de marzo de 1962 que justo en aquellos días acababa de concluir felicemente un contrato con Barral por Diecinueve Figuras.

El libro, donde el sujeto poético vuelve a recurrir a la infancia y a la adolescencia transcurridas ambas en los años de la Guerra Civil y en la inmediata posguerra española, aparece en el mes de octubre de 1964: *Diciannove immagini della mia storia civile*, al cuidado del mismo Puccini, con el n.100 de "Biblioteca delle Silerchie". Diecinueve Figuras será el primer volumen de poemas de Barral publicado en Italia y con el mérito de Puccini, que se dedica a traducir a su amigo con empeño, aprovechando sus visitas veraniegas a Calafell para revisar codo con codo la traducción con el propio autor; momentos éstos recogidos por Barral (2001: 626) en sus memorias:

Recuerdo también un largo agosto con la balsámica presencia del hispanista Dario Puccini, una persona eternamente bañada en ironía, quien empleó aquellas semanas en la traducción de mis

¹³ Giulio Bollati entra en 1950 en la casa Einaudi en un momento de renovación: con él ingresan también Paolo Boringhieri, Daniele Ponchioli, Renato Solmi, Luciano Foà y Cesare Cases

¹⁴ Archivo Einaudi, (Barral, otoño 1962)

¹⁵ *Ibid.*, (Barral, 28 novembre 1962)

¹⁶ *Ibid.*, (Barral, 25 dicembre 1962)

Diecinueve figuras de mi historia civil, que publicaría Mondadori, y en conversar sobre poesía italiana del siglo XIX.

Casi treinta años después, en 1991, y con Barral ya fallecido, sería Puccini (1991) el que recordara a su amigo, “Le due barche di Carlos Barral” en la revista florentina Belfagor del 31 de julio:

Com'è noto, il libro Diecinueve figuras, portando più a fondo l'esperimento poetico de Las aguas reiteradas (1952) e soprattutto di Metropolitano (1957), è composto di una serie di 'quadri' o 'figuras', sistemati secondo un ordine cronologico rigoroso (rigoroso fino all'indicazione delle date reali di riferimento, non di composizione), che 'raccontano' la 'storia civile' del poeta. Ecco un primo dato da rilevare: la poesia di Barral (come per altri esponenti della generazione del '50) presuppone una struttura di 'narrazione', di resoconto di episodi e di 'aneddoti'. [...] Questa vocazione narrativa trova un valido precedente -per Barral come per José Agustín Goytisolo- nella poesia di Cesare Pavese, nome che ricorre più di una volta, ed esattamente a questo proposito, nel Diario ora ricordato. E qui va segnalato un altro elemento non secondario: se per gli altri componenti della sua generazione il richiamo a Pavese e a altri scrittori italiani del gruppo neorealista e impegnato o ai gruppi successivi come quello dell'antologia dei Novissimi di Giuliani è un richiamo frequente, ma spesso indiretto, per Barral la conoscenza della letteratura italiana è tutta di prima mano e anteriore e superiore a mode e influenze contingenti.

Precisamente en aquella época el nombre de Barral, empezaba a difundirse en Italia, principalmente como editor. Sus reuniones con los editores europeos de vanguardia, inevitablemente, pusieron en segundo plano su vocación de poeta, perfil que supo, a pesar de todo, mantener vivo, promocionándose también en el extranjero.

En la segunda edición del Romancero de la Resistencia Española (1936-1965) publicado por Puccini con Editori Riuniti en 1965, volvería a aparecer un poema de Barral en Italia: “Sangre en la ventana”, para cuya creación él mismo (Barral, 1993: 75) confiesa haberse inspirado en una anécdota de la Guerra Civil, como queda reflejado en su diario, con fecha de 3 de julio de 1958. En otra anotación, del 10 de junio de 1960, revela que le sobrevino «mientras acababa de releer el texto de la conferencia pronunciada en italiano la semana pasada en Milán y Roma (sobre “Literatura de la resistencia”)), y añade que cuando «Apareció “Sangre en la ventana” en Papeles,¹⁷ Puccini me llamó, en Roma, una hora antes de nuestra cita para cenar, con el solo objetivo de felicitarme. Ve en él, desde luego, más de lo que hay» (Barral, 1988: 119-120).

Dos años más tarde, uno de los traductores de Goytisolo, el florentino Ubaldo Bardi, siempre atento en las novedades poéticas y narrativas de España, reseña Figuración y fuga para la revista suiza Cenobio (1967a: 369). La edición italiana nunca llega a publicarse y la reseña tan sólo sirve como pincelada general sobre los pasos de la nuova generazione. Bardi concluye que:

[...] apre al lettore il mondo favoloso di questa antica terra povera e ricca allo stesso tempo, oppressa da anni in rivolta contro un mostro che le impedisce quasi di vivere. [...] È uno dei libri più interessanti apparsi all'orizzonte poetico degli ultimi anni.

Bardi (1967b), volverá a hablar de Barral cuando aparece el artículo “Cronache di poesia: poesia spagnola”, en La posta letteraria del 1 de julio de 1967. Refiriéndonos a las publicaciones de Barral en Italia, y para llegar a reunir un cierto número de poemas suyos, habrá que hasta cuando Giovanna Calabrò (1980) recopile en su antología La rosa necessaria: “Le acque reiterate”, “Discorso”, “Sole invernale”, “Un paese”, “Bagno di domestica”, “Sangue alla finestra”, “Uomo sul mare”, “Silva di Siracusa o Bosco di

¹⁷(XVII, 49, 1960), pp. 75-77

Palermo”, “Nel nome di Pafo, esattamente”, “Stanze intorno all’opportunità di dipingere d’azzurro le travi” y “Prosa per la fine di un capitolo”. Los poetas seleccionados y traducidos por Calabrò fueron, además de Barral, Gil de Biedma, Pere Gimferrer, Ángel González, José Ángel Valente y Manuel Vázquez Montalbán. Llama la atención la decisión de Calabrò de no incluir a José Agustín Goytisolo entre ellos.

Después de los poemas en la versión de Calabrò, para leer algo de Barral en italiano, será necesario superar un silencio de casi treinta años, hasta la aparición de *Poesia spagnola del Secondo Novecento* (2008). La antología recoge *Las aguas reiteradas* (1952), “VI (fragmento). De Metropolitano (1957): “Tra tempi e tempi”; de *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961): “Festa nella piazza”; “Cognome industriale”; *Uomo in mare*; de *Usuras* (1965): “Parco di Montjuich”; de *Figuración y fuga* (1966): “L’armaiolo Juan Martín piange il destino d’un pezzo magistrale”; de *Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares* (1970): “Método del alba”; de *Lecciones de cosas*. Veinte poemas para el nieto Malcolm (1986): “Ti saluto”; “Il bimbo osserva un temporale memorabile” y “Lo scanno”.

Poesia spagnola del Secondo Novecento, con la introducción del hispanista Gaetano Chiappini¹⁸ está publicada por Vallecchi en junio de 2008 y anticipa de algunos meses la salida de otra colección, editada por Annalisa Addolorato y Gabriele Morelli (2008) en Florencia y publicada por Le Lettere: *Poesia spagnola del Novecento. La generazione del ‘50*; siendo la misma Addolorato la que traduzca a los tres autores de Barcelona. Son nueve los poemas de Barral que se publican: “Un luogo ostile”, “Il campanello”, “Intermezzo”, “Il bagno della domestica”, “Cognome industriale”, “Parco di Montjuich”, “La dame è la licorne”, “Primo amore” y “Ti saluto”.

Con estos trabajos, en Italia empieza a formularse un balance de la poesía española de la segunda parte del siglo XX, en la cual la generación del cincuenta está presente con todas sus voces principales.

En lo que concierne a Barral, entre las antologías, se advierte una cierta similitud en el número de poemas escogidos; repitiéndose irremediabilmente algunos clásicos barralianos.

Finalmente, Barral, al igual que sus amigos Gil de Biedma y Goytisolo, consigue su antología personal en italiano (Barral 2010): *Poesie scelte* (1952-1986). La colección de poesía italiana y extranjera “La Fiamma e il cristallo” de la “Biblioteca del Caffè” editó *Poesie scelte* en el número 25 en Florencia, ciudad que fascinó en 1952 al joven Carlos Barral y que le rinde homenaje con tres publicaciones en el nuevo siglo. El mismo Barral afirmaba (334-335):

Estar distraídamente apoyado en un saliente muro en la Piazza della Signoria, sin pensar aparentemente en nada, viendo azulear la tarde sobre las fachadas de enfrente, es uno de los recuerdos más vivos de plenitud que conservo. [...] Porque Florencia es una ciudad excesiva, una experiencia desmesurada para el viajero encortido y que hace profesión de sensibilidad. [...] Ese viaje fue, en cambio, el principio de una duradera intimidad con la cultura y la civilización italianas. [...] En realidad, me siento mucho más arropado, menos extraño, en cualquier lugar de Italia que en la Iberia alejada de mis fijaciones mediterráneas y los usos sociales de los italianos me resultan, casi sin excepción, simpáticos. El italiano, quizá por todo ello, se ha ido convirtiendo en mi tercera lengua de cultura, de recurso más frecuente que las germánicas.

¹⁸ Discípulo de Oreste Macrí: juntos editan A. Machado, introducción biográfica, histórico-textual, crítica y bibliográfica; edición, variantes y comentario de Oreste Macrí, colaboración de Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa Calpe, 1989, 2 vols. Chiappini ha publicado importantes estudios sobre el manierismo andaluso del Siglo de Oro, sobre la mística española y sobre el teatro calderoniano y Quevedo. Es miembro correspondiente extranjero de la Real Academia Española de la Lengua

Florenia también llegará a ser objeto de un poema de *Usuras* (1965), “Contemplando el Perseo en la Loggia de la Señoría. La antología de 2010, puede considerarse como la única de Barral que se ha publicado en Italia hasta hoy. Los poemas que se incluyen atraviesan todo el itinerario poético de Barral (1952-1986), desde la fecha de su viaje a Florenia de 1952 hasta su último libro, *Lecciones de cosas*. Veinte poemas para el nieto Malcolm (1986).¹⁹ A la antología se añade una nota inédita de Castellet, Giulio Einaudi y Carlos Barral pasean por la playa de Calafell. Aquel mismo año vuelve a aparecer en las librerías italianas el nombre de Barral, cuando la que fue su primera editorial italiana, *Il Saggiatore*, publica *Il volo oscuro del tempo*. *Memorie di un editore*, 1936-1987, recopilando fragmentos de sus memorias referidos a Italia. Además, se edita el cuento para niños *Nefelibata che viveva tra le nuvole* (Barral, 2010), traducido por Donatella Conti, con ilustraciones de Simona Mulazzani, que junto a *Poesie scelte* (1952-1986) es la única publicación de Barral que se encuentra en las librerías italianas hoy en día.

4. La “Escuela de Barcelona”: el punto de vista italiano

Antes de cerrar estas páginas que relacionan la figura de Carlos Barral con Italia, quisiera añadir unas cuantas consideraciones que me parecen necesarias, empezando con una pregunta:

¿Qué es lo que podía interesar en Italia de aquellos poetas españoles?

Algunos indicios vienen del acercamiento que hubo por parte de los poetas del hermetismo florentino atraídos por el 27, la generación que en las palabras de Antonio Tabucchi (2013) «ha portato l’Europa in Spagna e la Spagna in Europa». Es lícito pensar que el clima de renovación que transpiraba en los versos de los poetas del cincuenta, entre ellos Barral, Goytisolo y Gil de Biedma, podía interesar a cierta crítica, especialmente de corte izquierdista, en la Italia de los sesenta. La incertidumbre sobre cuáles fueran los destinos de las nuevas generaciones constituía uno de los motivos para que directores y colaboradores de revistas y editoriales italianas insistieran en presentar a aquellos poetas que empezaban a consolidarse en España. Un juicio histórico que ya a mediados de los sesenta permitía entrever que en la poesía española había una continuidad con la tradición poética de los grandes valores literarios y de la “hispanidad”, que se preservaron.

Cuando las primeras antologías²⁰ aparecen en Italia, los poetas del cincuenta presentan muchas preguntas sin respuesta, muchas dudas, una imposible propensión al mito, gran ironía y una preocupación generacional. El revisitar sus propias educaciones burguesas (su “mala conciencia burguesa”) y una Guerra Civil vivida como niños constituyen la summa de cuánto podía interesar al lector italiano que de la situación política, social y cultural de España, en aquel entonces, poco sabía.

Así que en la Italia de los sesenta, en pleno desarrollo industrial llegaban antologías y libros sueltos de los núcleos geográficos determinantes, Madrid y Barcelona. Del más compacto, el de Barcelona, que ya desde finales de la década de los cincuenta y comienzos de los sesenta se supo mover para gestar medidas promocionales llegaron: la antología del teórico Castellet, las colaboraciones en Laye, la asistencia al homenaje a Machado, la colección “*Colliure*”.²¹

¹⁹ Para acceder a la recopilación completa de los poemas en esta antología, véase el apéndice que sigue a este apartado.

²⁰ Véanse Castellet (1962); Baiardi y Paioni (1963) y la segunda edición de Puccini (1965).

²¹ Cuando empieza la maniobra verdadera de autopromoción de la Escuela de Barcelona. Gil de Biedma declaraba que en un momento dado decidieron autolanzarnos como grupo, en una operación absolutamente publicitaria, no literaria. Y el mismo Barral, recordando la serie de actos generacionales post-Colliure,

Hoy, con el paso del tiempo y la lenta maduración (no solamente en la concepción, sino también en sus mutaciones internas), es posible afirmar que una visión en conjunto continúa incompleta. Desde hace ya una década, unos pocos cursos universitarios en Italia ofrecen espacio a los poetas que integran la generación de los cincuenta, reconociéndola como la que más magisterio ha ofrecido en el Secondo Novecento spagnolo. El grupo barcelonés se estudia como presencia imprescindible: Gil de Biedma, Barral y Goytisolo tímidamente van instalándose en el panorama italiano de la poesía española de la segunda parte del siglo pasado, todavía eclipsada por los nombres clásicos de la primera.

Esto es lo que propuso, en la última década, la colección de la “Biblioteca del Caffè” de Pagliai-Polistampa de Florencia con sus veintiuno (hasta la fecha) antologías personales de poetas españoles del siglo XX. Además de la edición bilingüe, en ciertos casos, el lector se beneficia de unos estudios introductorios firmados por especialistas del mundo académico y literario.

Si exceptuamos unos cuantos poemas sueltos (revistas y la antología *La rosa necessaria*) la década de los ochenta ofrece pocas huellas de los poetas de los cincuenta en Italia. Sin embargo es indicativo que a partir de la siguiente, la Escuela de Barcelona empiece a ser considerada como grupo homogéneo.

¿Cuál es la razón de este pronto despertar?

Algunos hispanistas italianos tomaron al pie de la letra el método “generacional” tan abusado por muchos de sus colegas españoles, y aceptaron la inclusión de Goytisolo, Barral y Gil de Biedma en la generación de los cincuenta. Sin embargo, un planteamiento histórico de aquella generación en Italia, tal como había hecho Oreste Macrí hacia mediados del siglo anterior, solamente puede formularse a partir de lo que en España se iba definiendo a lo largo de aquellos años y que agrupaba a los poetas del cincuenta bajo ese nombre.²²

En 2008, a pocos meses de distancia la una de la otra, con ganas de encarar un balance, como anticipamos, aparecen en Italia dos antologías que aportan un considerable número de traducciones de la lírica española de la segunda parte del siglo. Poesía spagnola del Secondo Novecento a cargo del autor de este texto, y Poesía spagnola del Novecento. La generazione del ‘50, de Gabriele Morelli y Annalisa Addolorato. Las buenas intenciones de los antólogos son reconocidas por algunas reseñas en importantes periódicos nacionales de relevancia como *Il Corriere della Sera*²³ e *Il Manifesto*, en el que la hispanista Maria Grazia Profeti incluye un fragmento de “Albada”.

Si el repertorio antológico de Morelli y Addolorato, último en orden de publicación, se preocupa directamente de presentar la generazione del ‘50, mi antología Poesía spagnola del Secondo Novecento cubre una abanico cronológico más amplio que empieza con los poetas del cincuenta (en sus sedes principales, Barcelona y Madrid), terminando con los más jóvenes, que tuvieron la tarea de restituir en poesía las muchas solicitudes del final del siglo pasado. En este trabajo, he querido incluir además a quienes, a partir de la muerte de Franco y durante la transición, se asomaron al panorama de la poesía de España. Juan Luis Panero, Antonio Colinas, María Victoria Atencia y los que comenzaron a darse a conocer en los ochenta, como Eloy Sánchez Rosillo, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena y los de la llamada poesía de experiencia, que tanto deben a sus predecesores del cincuenta.

afirmaba que todo a partir de Collioure fue una manera bien planeada de buscar una etiqueta de generación bajo la cual pudieran ser reconocidos y les otorgara cierta visibilidad

²² Véanse Batlló (1968); García de la Concha (1973); García Hortelano (1978).

²³ A propósito de la antología de Luti, en *Il Corriere della Sera* del 16 de octubre de 2008, véase el artículo de Sebastiano Grasso, “Transizione spagnola: i poeti degli anni ‘50 eredi dei tempi eroici” p. 50; e *Il Manifesto* del 6 de diciembre de 2008 con el artículo de Maria Grazia Profeti, “La fatica di vivere dei nati sotto Franco”, pp. 22-23

En ambas antologías se percibe una tentativa de ofrecer una visión panorámica de la historia de la poesía española más actual. Sobre los criterios de elección de Poesía spagnola del Secondo Novecento, escribe Gaetano Chiappini (Luti, 2008: 16) en la nota “A modo di antefatto”, especificando tratarse de una antología de tendencia y muy personal:

[...] che è anche un merito oggettivo, se si tiene in conto un assioma della critica comparatistica, per il quale la lettura e l'accettazione di un'opera vanno considerate come un giudizio (quasi) oggettivo e quasi, nel giusto senso, come effettuato postero.

Es efectivamente una antología que engloba a poetas con los que personalmente mantuve contactos a lo largo de varios años,²⁴ pero que igualmente pretende ser de utilidad como instrumento de investigación para los jóvenes hispanistas italianos y para afirmar, para que conste de manera definitiva, que las voces de los cincuenta, hoy en día, resultan entre las más vivas dentro de la tradición poética internacional por su contribución al recorrido futuro de la storia letteraria de su país y por seguir ejerciendo cierta influencia sobre las generaciones sucesivas hasta nuestros días.

Ambos trabajos quieren ser la natural continuación de las antologías aparecidas en los sesenta y compensar un par de décadas (setenta y ochenta) de casi total silencio de la voz italiana de la Escuela de Barcelona. Desde un punto de vista historiográfico se puede afirmar que la línea italiana del hispanismo coincide con la concepción más actual de entender la poesía de la segunda parte del Novecento que la crítica española ha ido desarrollando en los últimos años. Una ejemplificación orgánica y suficientemente completa dentro de un discurso histórico-crítico que puede justificar los trabajos de los principales hispanistas. El hecho de que antologías extranjeras vayan apareciendo sirve para consolidar de manera más contundente un conjunto de voces como las del cincuenta.²⁵

Otra recopilación de la poesía española de la segunda parte del siglo XX de la manera que lo hizo Macrí no hubiera sido posible debido a la difícil agrupación de las muchas personalidades. Nuevos planteamientos serán realizables cuando el soporte de las líneas de evolución estética de finales del siglo XX termine de definirse también en España y se encaren balances. Tal vez cuando, tras un minucioso estudio, se encuentren fracturas o, por el contrario, se descubra si sigue existiendo una integración entre las voces que se han ido alternando y así finalmente cerrar el círculo y volver a interpretar el verdadero peso de los poetas de los cincuenta, especialmente de los tres de Barcelona en Italia.

Antes de acabar, una última consideración. Desde mediados de los sesenta hasta finales de los setenta, Gil de Biedma, Goytisolo y Barral no volverán a publicar en Italia. Barral se concentrará más en su intensa labor editorial publicando *Usuras* (1965) e *Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares* (1970); mientras de Goytisolo en 1968 se imprime *Algo sucede*. Seis años después se publicará *Bajo tolerancia* (1974). Hoy es probable formular una respuesta concreta a este silencio. Justo en aquel periodo que va desde los primeros años sesenta hasta la mitad de los setenta, en Italia la Neoavanguardia se presenta como el único movimiento relevante en el panorama de la literatura militante. Archivado ya desde hacía algunos años el paréntesis neorrealista, bajo la estela de los estudios del estructuralismo y de Saussure, gana terreno el problema del lenguaje que para los neovanguardistas se liga a la situación político-ideológica de la realidad histórica del país. En aquel clima era difícil que la poesía española resistencial, tal como se había presentado en los primeros años de la década de los sesenta en las antologías aparecidas en Italia, pudiera continuar interesando. Aunque se tratara de un

²⁴ Para la selección de los poemas quise contar con las sugerencias de algunos de los autores, y de especialistas en la materia. El espíritu que animaba la selección debe mucho a un gusto personal.

²⁵ A este propósito véase Guereña (1977).

panorama ya superado por los mismos poetas españoles, orientados ahora hacia otros horizontes y aunque los parámetros histórico-literarios y socio-culturales no sean comparables, en la Italia literaria de aquellos años el vivo debate cultural lo dictaban un grupo de nuevos escritores (Sanguineti, Leonetti, Manganelli y Arbasino, entre otros), que ocupaban posiciones de relieve en el mundo editorial, de la crítica, de la academia y del periodismo. Los continuos congresos y encuentros permitieron la inmediatez de la recepción de sus teorías, destacando un pesimismo absoluto frente a la civilización y la cultura de masas y evidenciando una mayor atención por la investigación lingüística.

A pesar de todo, los tres poetas de Barcelona y su teórico pudieron mirar con interés hacia las nuevas tendencias que se adoptaron en Italia. Una nueva antología resultó ser vínculo de unión en este sentido: *I Novissimi* de Alfredo Giuliani (1961), que con su propuesta formalista no tarda en motivar a Castellet (1976) para su *Nueve novísimos* poetas españoles, que adoptará, inspirado por el trabajo del italiano, el término *novísimos*. La antología de Castellet tendrá poco después su versión italiana.

El término ha sido adoptado por Castellet para mejor aproximar su trabajo a la antología italiana. Al mismo prólogo de la edición española, Castellet añade una nota del *curatore per l'edizione italiana* preocupándose de evidenciar que hubo una rottura, es decir una fractura en la poesía española a mediados de los sesenta. Si consideramos que a comienzos de la década del sesenta Goytisolo se cartea con Spagnoletti (entonces director literario de Guanda y neovanguardista) manteniéndose (el uno al otro) al tanto de las novedades y que algunos poemas de Barral²⁶ se inspiran en el modelo de los *Novissimi* de Giuliani, como también Puccini muchas veces ha confirmado, es inevitable que la fuerza propulsora de esta oleada italiana haya influido en aquel grupo generacional que poco a poco asiste al “entierro” de los presupuestos defendidos diez años antes.

En febrero de 1967 hubo incluso una reunión barcelonesa con miembros del Gruppo 63 y otros intelectuales españoles, entre los cuales se encontraban Barral, Goytisolo, Gil de Biedma y Castellet. Un proceso de transición que acabaría desembocando en el nuevo gusto estético de los setenta.

En cuanto a Carlos Barral, hasta su muerte el poeta mantuvo una vinculación muy estrecha con Italia y su literatura, un lazo italiano que permitió a un joven poeta de los años cincuenta transformarse en autor y editor de renombre internacional y ofrecer una contribución decisiva en el camino hacia la democracia.

///APÉNDICE///

1. TRADUCCIONES REALIZADAS POR CARLOS BARRAL:

R.M. Rilke, *Sonetos a Orfeo*, versión y prólogo de Carlos Barral, Madrid, Ediciones Rialp, “Colección Adonais”, 1954.

L. Poliakov y J. Wulf, *El tercer Reich y los judíos*, en colaboración con Gabriel Ferrater, Barcelona, Seix Barral, 1960.

J. Larrea, *Versión celeste*, en colaboración con Gerardo Diego y Luis Felipe Vivanco, Barcelona, Seix Barral, 1970.

B. Brecht, *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra* en la adaptación de Christopher Marlowe, en colaboración con Jaime Gil de Biedma, para el Centro Dramático Nacional, 1983.

²⁶ “Estancias sobre la conveniencia de pintar las vigas de azul”, que se incorporará en 1965 a *Usuras*, inspirada en la lectura de *I Novissimi*

2. DIFUSIÓN DE SU POESÍA EN ITALIA:

POEMAS SUELTOS²⁷:

En *Botteghe oscure*, n. 22, del agosto de 1958, “Ciudad mental”, en castellano.

En *L'Europa Letteraria*, n. 4, octubre de 1960, “Luna de agosto”, en castellano. En *L'Europa Letteraria*, n. 17, octubre 1962, “Prova di stato”, n. 22-24, julio-diciembre de 1963; (traducción de Arrigo Repetto).

VOLÚMENES PERSONALES DE CARLOS BARRAL TRADUCIDOS AL ITALIANO:

Diciannove immagini della mia storia civile, ed. Dario Puccini, Milano, “Biblioteca delle Silerie”, Il Saggiatore, (octubre de 1964). Con una breve nota de Puccini.

Poesie scelte (1952-1986), ed. Francesco Luti, con una nota de J.M. Castellet, Firenze, n. 25, “Biblioteca del Caffè”, Pagliari-Polistampa, 2010. (31 poemas): De *Las aguas reiteradas* (1952): “VI”; De *Metropolitano* (1957): “Tra tempi e tempi”; “Città della mente”; De *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961): “Festa nella piazza”; “Cognome industriale”; “Uomo in mare”; “Fotografie”; “Regno nascosto”; “Sole d'inverno”; “Corridoi”; De *Usuras* (1965): “Parco di Montjuich”; “Dintorni del Prado”; “Contemplando il Perseo nella Loggia della Signoria”; “Silva di Siracusa o Bosco di Palermo”; “Tenerezza della tigre”; “Sulla stessa sponda”; “Nella darsena”; “Ed al balcon s'affaccia l'abitator dei campi, e il sol che nasce”; “Ancora sull'insolenza dell'alba”; “Croce ospitale”; “Esterno del gatto”; De *Figuración y fuga* (1966): “L'armaiolo Juan Martín piange il destino d'un pezzo magistrale”; “Bagno ignudo”; “Dormizione forzata”; “Svuotato dalla paura”; De *Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares* (1970): “Metodo dell'alba”; De *Lecciones de cosas. Veinte poemas para el nieto Malcolm* (1986): “Ti saluto”; “Il bimbo osserva un temporale memorabile”; “Lo scanno”; “Istruzioni per l'uso del gatto”; “Rituale della doccia”.

Nefelibata che viveva tra le nuvole, ed. Donatella Conti, ilustraciones de Simona Mulazzani, Milano, Salani, 2010.

RECOPILACIONES DE POEMAS DE CARLOS BARRAL EN ANTOLOGÍAS DE VARIOS AUTORES:

En el volumen de Castellet, *Spagna poesia oggi. La poesia spagnola dopo la guerra civile*, ed. Dario Puccini, Milano, Feltrinelli, 1962, se publican tres poemas de Barral en orden cronológico: “Ponte” (1957); “Bagno di domestica-1936” (1959); “Le faccio presente le mie perplessità” (1961); (traducción de Mario Socrate); p. 461, p. 513, p. 541.

En *Hablando en castellano. Poesia e critica spagnola d'oggi*, eds. G. Cerboni Baiardi y G. Paioni, Urbino, Argalia, 1963, un único poema de Carlos Barral, “Sangue sulla finestra” (Lettura di un'immagine); (traducción de Ubaldo Bardi); pp. 168-171.

²⁷ Pensamos que debe de haber otros que no hemos podido localizar

En la segunda edición del *Romancero de la Resistencia Española* (1936-1965), ed. Dario Puccini, Roma, Editori Riuniti, 1965, de Carlos Barral se traduce “Sangue alla finestra”; p. 197.

En *La rosa necessaria*, ed. Giovanna Calabrò, Milano, Feltrinelli, 1980; de *Las aguas reiteradas* (1952): “Le acque reiterate”; de *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961): “Discorso”; “Sole invernale”; “Un paese”; “Bagno di domestica”; “Sangue alla finestra”; “Uomo sul mare”; de *Usuras* (1965): “Silva di Siracusa o Bosco di Palermo”; “Nel nome di Pafo, esattamente”; “Stanze intorno all’opportunità di dipingere d’azzurro le travi”; “Prosa per la fine di un capitolo”; pp. 39-75.

En *Poesia spagnola del Secondo Novecento*, ed. Francesco Luti, Firenze, Vallecchi, 2008; se recopilan 11 poemas de Carlos Barral; de *Las aguas reiteradas* (1952): “VI”; de *Metropolitano* (1957): “Tra tempi e tempi”; de *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961): “Festa nella piazza”; “Cognome industriale”; “Hombre en la mar”; de *Usuras* (1965): “Parco di Montjuich”; de *Figuración y fuga* (1966): “L’armaiolo Juan Martín piange il destino di un pezzo magistrale”; de *Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares* (1970): “Metodo dell’alba”; de *Lecciones de cosas. Veinte poemas para el nieto Malcolm* (1986): “Ti saluto”; “Il bimbo osserva un temporale memorabile”; “Lo scanno”; pp. 84-109. En *Poesia spagnola del Novecento. La generazione del ‘50*, eds. Gabriele Morelli y Annelisa Addolorato, Firenze, Le Lettere, 2008, pp. 123-162; traducción de A. Addolorato: de *Metropolitano* (1957): “Un luogo ostile”; “Il campanello”; “Intermezzo”; de *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961): “Il bagno della domestica”; “Cognome industriale”; “Primo amore”, de *Usuras* (1965): “Parco di Montjuich”, “La dame è la licorne”, de *Lecciones de cosas. Veinte poemas para el nieto Malcolm* (1986): “Ti saluto”.

///BIBLIOGRAFÍA///

1. LIBROS

ADDOLORATO, Annalisa y MORELLI, Gabriele. *Poesia spagnola del Novecento. La generazione del '50*. Firenze: Le Lettere, 2008.

BARRAL, Carlos. *Metropolitano*. Santander: Cantalapiedra, 1957.

BARRAL, Carlos. *Diciannove immagini della mia storia civile*. (Ed. Dario Puccini). Milano: Il Saggiatore, 1964.

BARRAL, Carlos. *Diario de Metropolitano*. (Ed. Luis García Montero). Granada: Maillot Amarillo, 1988.

BARRAL, Carlos. *Sonetos Diarios 1957-1989*. Madrid: Anaya-Muchnik, 1993.

BARRAL, Carlos. *Memorias*. Barcelona: Península, 2001.

BARRAL, Carlos. *Poesie scelte (1952-1986)*. (Ed. Francesco Luti). Firenze, Pagliai-Polistampa, 2010.

BARRAL, Carlos. *Il volo oscuro del tempo. Memorie di un editore 1936-1987*. Milano: Il Saggiatore, 2010.

- BARRAL, Carlos. *Nefelibata che viveva tra le nuvole*. Milano: Salani, 2010.
- BATLLO, Josep. *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968.
- CALABRÒ, Giovanna. *La rosa necessaria*. Milano: Feltrinelli, 1980.
- CASTELLET, Josep Maria. *Spagna poesia oggi*. Milano: Feltrinelli, 1962.
- CASTELLET, Josep Maria. *Giovani poeti spagnoli*. Torino: Einaudi, 1976.
- CERBONI BAIARDI, Giuseppe y PAIONI, Giuseppe. *Hablando en castellano. Poesía e crítica spagnola d'oggi*. Urbino: Argalia, 1963.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Victor. *La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos*, Madrid, Prensa Española, 1973.
- GARCÍA HORTELANO, Juan. *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*, Madrid, Taurus, 1978.
- GAROSCI, Aldo. *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*. Torino: Einaudi, 1959.
- GIULIANI, Alfredo. *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*. Milano: Rusconi-Paolazzi, 1961.
- GUEREÑA, Jacinto Luis. *La Poésie espagnole contemporaine (Anthologie 1945-1975)*, París, Seghers, 1977.
- LIBEROVICI, Sergio y STRANIERO, Michele. *Canti della nuova Resistenza spagnola (1939-1961)*. Torino: Einaudi, 1962.
- LUTI, Francesco. *Poesia spagnola del Secondo Novecento*. (Prólogo de Gaetano Chiappini). Firenze: Vallecchi, 2008.
- PUCCINI, Dario. *Romancero della Resistenza spagnola 1936-1965*. Roma: Editori Riuniti, 1965.
- RIERA, Carme. *La Escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- RILKE, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeo*. (Texto en alemán y en español, versión y prólogo de Carlos Barral). Madrid: Ediciones Rialp, "Colección Adonais", 1954.
- TABUCCHI, Antonio. *Di tutto resta un poco*. Milano: Feltrinelli, 2013.

2. ARTÍCULOS

- BARDI, Ubaldo. "Figuración y fuga di Carlos Barral", *Cenobio*, (enero-febrero de 1967a), a. XVI, p. 369.
- BARDI, Ubaldo. "Cronache di poesia: poesia spagnola", *La posta letteraria*, (1 de julio de 1967b), p. 3.
- COTONER, Luisa. "Las traducciones de los poetas de 'La Escuela de Barcelona', notas de asedio", *Quimera*, n. 222, noviembre de 2002, p. 5.

GRASSO, Sebastiano. "Transizione spagnola: i poeti degli anni '50 eredi dei tempi eroici", *Il Corriere della Sera*, (16 de octubre de 2008), p. 50.

PUCCINI, Dario. "Le due barche di Carlos Barral", *Belfagor*, (31 de julio de 1991), pp. 457-461.

PUCCINI, Dario. "Carlos Barral nei miei ricordi en ella sua poesia", en *Il segno del presente. Studi di letteratura spagnola*, Alessandria, Ed. Dell'Orso, 1992.

PROFETI, Maria Grazia. "La fatica di vivere dei nati sotto Franco", *Il Manifesto*, (6 de diciembre de 2008), pp. 22-23.

// "LA METÓDICA INEXACTITUD" O EL SILENCIO //

// "LA METÓDICA INEXACTITUD" OR SILENCE //

SUBMISSION DATE: 25/04/2016 // ACCEPTANCE DATE: 13/05/2016
// PUBLICATION DATE: 15/06/2016 (pp 33-42)

JOSÉ LUIS RUIZ
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
ESPAÑA
jose.luis.ruiz.ortega@gmail.com

///

PALABRAS CLAVE: Barral, prosa, renovación, memorias

RESUMEN: A comienzos de la década de los 70 el poeta y editor Carlos Barral comienza a dictar la que será su primera obra en prosa, *Años de penitencia* (1975). En esta primera tentativa prosística Barral desarrolla un estilo narrativo singular que parte de su amplio bagaje cultural y de su propia convicción estética. En el presente artículo se analizan las características y peculiaridades de esta prosa castellana renovada, como resultado de la conjunción de una serie de intertextos asimilados por un poeta que también quiso ser novelista.

KEYWORDS: Barral, prose, renovation, memories

ABSTRACT: In the early 1970s the Catalan poet and publisher Carlos Barral starts to dictate his first prose work, *Años de penitencia* (1975). In this first attempt as a prose writer, Barral develops a particular narrative style which comes both from his wide cultural background and from his aesthetic beliefs. In this paper, the aim is to analyse those features and peculiarities that are key for this Spanish renewed prose, as a result of the union of some intertexts assumed by a poet who also wanted to be a novelist.

///

—Expresa un nombre extraño.
Aquí, desde este centro sin rumores,
las sílabas se imparten, indecibles
objetos, voces nunca aplicadas.
C. Barral, "Ciudad mental"

1. La prosa barraliana en orígenes

A principios de la década de los 70, cuando Carlos Barral comienza a dictar *Años de penitencia* (1975), el poeta no sabe aún en qué molde literario se encuadra esta nueva expresión o qué género desafía. Sin embargo, en el proceso de composición se percata de que lo que está haciendo es ensayar una prosa renovada, alejada de los referentes memorialísticos que maneja, que le permite generar un nuevo "monstruo" (Barral, 1997: 92) de carácter ficcional e intimista pese a su entramado autobiográfico y su enfoque sociohistórico:

Este libro no es congruente con el proyecto que me decidió a su redacción [...] Quería pintar el paisaje civil y la atmósfera moral de aquellos años, usándome y usando mis recuerdos como sola perspectiva, haciendo a un lado todo lo estrictamente singular de mi propia historia [...] Pero, evidentemente, no he sabido hacerlo. El alma del testigo, minuciosamente educada para la poesía lírica, ha ido invadiendo inexcusablemente el relato [...] el libro quisiera alcanzar la dignidad de la obra de ficción (Barral, 2000: 71 y 72).

Un monstruo que, por primera vez en más de dos décadas de producción literaria, será pretendidamente cincelado en la prosa, con lo que el paradigma cambia pero no así su singularidad estilística ni su fijación estética. "El alma del testigo", la del poeta que ha sido formado en las lecturas de vates clásicos y del simbolismo francés, condiciona inexcusablemente el enfoque sobre aquellos años 40 de penitencia social, que son también los años de formación cultural e ideológica de aquella generación pequeño-burguesa de los niños de la guerra, que, como afirma el propio Barral en el primer tomo de sus *Memorias*, "tampoco era tan incómoda", pues "ignorábamos que en el cinturón de aquella ciudad gris y desangelada [...] aquellos mismos meses, aquellos primeros años, eran tiempos de hambre atroz y de persecución sangrienta" (2001: 89). Esta mala conciencia burguesa y su convicción preciosista y escéptica respecto a la transmisión del contenido literario singularizan indefectiblemente la representación de lo que pretendía ser una crónica que diera cuenta del sentimiento colectivo de las generaciones de posguerra.

Como apunta Andreu Jaume en la reedición de los tres tomos de *Memorias* (2015), Barral, al igual que Jaime Gil de Biedma y Gabriel Ferrater, era consciente de las carencias formales y temáticas que la prosa castellana presentaba respecto a otras tradiciones como la francesa:

Otra cosa es en España, donde la prosa no tuvo tiempo de realizarse, abortada por la Contrarreforma. La Teología y la Casuística vaciaron de objetos el mundo mental de la nación, substituyéndolos por conceptos [...] El castellano, en cuanto a prosa, se quedó para los usos ejemplares. O eso o el puro y simple pintoresquismo (Barral, 1993: 74)

La lectura temprana de memorialistas clásicos y otros contemporáneos en francés, como las Memorias del cardenal de Retz, el Journal de André Gide (Barral, 1997: 85 y 86)²⁸ o Les mémoires d'une jeune fille rangée de Simone de Beauvoir (1993: 78), le sirve como modelo para desarrollar una prosa castellana que supere sus atávicas limitaciones, nutriéndose además de su propia poética de la sensualidad y la palabra autónoma²⁹, para dar como resultado una expresión inaudita que, sin embargo, resulta familiar por sus intertextos franceses y la intratextualidad con su propia producción poética, en especial Metropolitano (1957) en cuanto al tono y los presupuestos estéticos ("Pienso en la posibilidad de procurar hacerme una prosa como quehacer inmediato sucesor de Metropolitano", 1997: 86) y Diecinueve figuras de mi historia civil (1961) en cuanto a la temática y el encuadre sociohistórico. En este sentido, Carme Riera fue la primera en destacar la trabazón existente entre su obra poética y su prosa autobiográfica (donde cabe incluir su única novela, Penúltimos castigos [1983]), manifestada en sus concomitancias temáticas y en las constantes referencias, especialmente al titular los capítulos. Como subraya Riera, la prosa actúa a modo de glosa explicativa de la poesía, ejerciendo un recurso similar a la amplificación, que, dada la dificultad que entraña la expresión poética barraliana, se convierte en una leyenda más que útil para comprender gran parte de sus versos:

Años de penitencia, Los años sin excusa, Cuando las horas veloces y Penúltimos castigos (...) cada uno de ellos encuentra su antecedente en un poemario anterior al que en parte prosifica y en parte amplía. Así los dos primeros volúmenes de memorias surgen de Diecinueve figuras de mi historia civil, cuyos poemas se desarrollan allí en una reflexión mucho más analítica. Penúltimos castigos y Cuando las horas veloces se relacionan íntimamente con los textos de la sección última de Usuras, «Figuración del tiempo», y con Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares (Riera, 1998: 10).

A la apreciación de Riera y a los certeros vínculos que pone de relieve se le puede añadir la coherencia estilística ya advertida especialmente entre Años de penitencia (1975) y el poemario previo y en algún sentido nuclear y programático de toda la producción barraliana, Metropolitano (1957). Por su parte, José Vicente Saval también incide en la coherencia a nivel referencial, en especial respecto a la actitud de Barral hacia las instituciones educativas durante el franquismo, pues "entre los catorce años que separan Diecinueve figuras de mi historia civil y Años de penitencia no existe la más mínima vacilación a la hora de desencadenar un ataque furibundo hacia aquellas instituciones", y concluye: "Por lo tanto, la obra autobiográfica de Barral en sus dos vertientes resulta cuanto menos [sic] coherente y nada fluctuante" (2002: 193).

Sin embargo, el afán de Barral por escribir prosa viene de lejos y tiene su antecedente primigenio en el proyecto infructífero de novela que en enero de 1958 le propone a su amigo Gil de Biedma: "Conté a J. G. el esquema argumental de mi posible novela y me propuso que la escribamos [sic.] en colaboración" (1993: 61). Como queda

²⁸ Como destaca L. García Montero en su edición del Diario de Metropolitano (1997), al parecer el acceso de Barral a la escritura memorialística clásica se produce a partir de la lectura del Journal de Gide, puesto que en esta obra su autor se confiesa lector del cardenal de Retz. Así lo declara también el propio Barral en Años de penitencia, donde reconoce otras dos influencias francesas que parten de la lectura de Gide: la prosa del poeta Paul Claudel y la correspondencia del también editor Jacques Rivière, aunque no dude en afirmar que le "cuesta creer ahora que haya sentido curiosidad" por estos dos autores (2001: 241 y 242).

²⁹ Véase el artículo de Carlos Barral para la revista Laye, núm. 23, titulado "Poesía no es comunicación". En Diario de Metropolitano, reafirma su planteamiento estético: "La insólita dificultad de tema que en toda esta búsqueda se manifestaba, ¿no parece indicar que la prefiguración estructural demasiado precisa impide el acto poético? Poesía-no comunicación [...] Hasta ahora sólo puedo decir que mi teoría poética es consecuente con mi problema creador" (1997: 81). Carme Riera, en el capítulo sexto de La Escuela de Barcelona (1988: 149 - 164), analiza la polémica que ya se intuye en el artículo de 1953 en Laye y sus implicaciones en el grupo poético de Barcelona.

reflejado en los Diarios, a Barral le gustó la idea de componer una obra colaborativa, a pesar de las discrepancias estilísticas que pudieran surgir ("No creo que tengamos ideas muy semejantes en cuanto a la técnica narrativa que nos gustaría emplear; ése es a mi juicio el mayor inconveniente", 1993: 61), cuya base sería una trama argumental que trata de perfilar en estas páginas, y donde afirma que en todo caso, si el proyecto común no prosperara, "a cualquiera de los dos puede serle útil" (1993: 62). Y así fue, de hecho, pues durante los primeros meses de 1958 las referencias a la trama matriz en torno a "un muchacho de unos 16 años" (1993: 65) son constantes, si bien es cierto que el interés decrece a partir de abril, cuando al volver Jaime Gil de Filipinas Barral le confiesa que "no he escrito una línea desde el mes de febrero" (1993: 68). La pulsión barraliana hacia la prosa quedará latente a partir de entonces hasta que se embarque en el proyecto de Años de penitencia, hacia 1970. Por su parte, el impulso hacia el molde novelístico propiamente dicho queda aparentemente silenciado hasta la escritura de Penúltimos castigos, ya en los años 80³⁰. Sin embargo, la trama de aquel muchacho de dieciséis años, perteneciente a una familia pequeño-burguesa de la que quiere liberarse, parece retomarse en la escritura del mencionado primer tomo de Memorias, en el que se conjugan el Barral alambicado de Metropolitano, el autobiográfico y moralista de Diecinueve figuras de mi historia civil y el novelista que pretendía crearse un personaje.

2. Estilo: prosa del objeto, de la intimidad y de la lítote

Además de las lecturas tempranas ya citadas, Barral, en sus inicios como editor de alcance internacional, comienza a sentir admiración por la prosa del paladín del Nouveau Roman, Alain Robbe-Grillet, con el que empieza a entrar en contacto hacia 1955, según queda relatado en Los años sin excusa:

No olvidaré fácilmente mi primer encuentro con Alain Robbe-Grillet, cuando estaba interesado en publicar su primera obra, *Les Gommages* [...] Me había citado en la editorial, Les Éditions de Minuit, de la que yo ignoraba entonces que fuese colaborador principal [...] Robbe-Grillet me puso al habla con su patrón, Jérôme Lindon, uno de los editores con más sañuda e inquebrantable vocación que conozco [...] Hablado lo poco que había que hablar, nos fuimos Alain y yo a tomar copas y a meditar sobre el futuro de la literatura (2001: 394 y 395).

Como ya había manifestado Barral en sus Diarios, una prosa como la castellana, que históricamente había prescindido de los objetos en favor de las categorías (1993: 74), necesitaba un cambio de paradigma, de la abstracción a la concreción, que solo se podía llevar a cabo asemejándola a propuestas de otras tradiciones menos anquilosadas. Para contrarrestar este defecto estilístico, la prosa barraliana asimila planteamientos que ya habían sido puestos en marcha por la narrativa renovadora de Robbe-Grillet, planteamientos tan transgresores que condenaron al autor de *Les gommages* (1952) al anonimato en un primer momento, como atestigua la correspondencia que mantiene con Jérôme Lindon.

³⁰ Mención aparte merecen los dos capítulos publicados póstumamente en 1990 bajo el título de Memorias de infancia, una precuela a los tres tomos de Memorias en la que desde su prematura senectud Barral evoca sus primeros recuerdos de niñez durante los años 30, usando en este caso una tercera persona que evidencia el distanciamiento respecto al referente remoto y que también pone de relieve la mediación de otros testimonios, como los fotográficos, que han acabado por alterar la memoria genuina.

Precisamente, el objetivismo experimental que caracteriza la narrativa de Robbe-Grillet³¹ es aprovechado por Barral para dotar a su prosa de una mayor plasticidad y un mayor grado de concreción, con un acercamiento más sincero, menos ingenuo, al material del que parte la evocación. No obstante, el discurso memorialístico de Barral no reproduce en crudo la prosa de objetos a veces inconnexos con la que experimenta Robbe-Grillet, sino que desarrolla más bien una suerte de prosa de la sugerencia en la que se prioriza la aproximación a los objetos de la percepción y el cuestionamiento de dicho proceso, sin la pretensión realista e ingenua de exponerlos tal cual son::

Tus relaciones con los objetos personales, los juguetes y artilugios de entretenimiento (...) fueron siempre sumamente frías, marcadas por el desprendimiento y valoradas sobre todo por sus posibilidades de empleo en la representación (2001: 55)

Barral consigue, por tanto, referirse a una realidad objetual sin acudir a la mera designación del objeto, invitando al lector a que ahonde en su expresión y acabe de determinar qué es lo evocado desde su propia perspectiva, con lo que la convicción estética del poeta que no creía en la transmisión de contenidos poéticos explícitos, tal y como argumentó en el artículo de Laye de 1953, vuelve aflorar en su versión prosística. Toda esta intención queda reflejada en las digresiones metalingüísticas que Barral acostumbra a introducir entre las evocaciones mismas, como la que acompaña a la alusión al bilingüismo y a su dificultad para designar realidades que pertenecen originariamente a otra geografía lingüística:

Pienso que una dificultad tal en nombrar cosas y experiencias de tan viva presencia ha desarrollado en mí el instinto de sustituir el nombre de los objetos y de las situaciones por la descripción o la sugerencia de la forma, instinto que configura un aspecto de mi estilo literario [...] La resistencia a ciertos nombres ha hecho mi elocución preferentemente adjetival y a menudo de alusión indirecta (2001: 126).

Este nuevo paradigma narrativo le permite al poeta-editor internarse en otra de las dimensiones que había desestimado la prosa castellana hasta el momento, como es la de la intimidad. El lenguaje enfocado sobre las relaciones afectivas o sobre el propio sujeto consigo mismo era otro de los terrenos tradicionalmente vedados en la prosa castellana, tal y como argumenta Gil de Biedma en Retrato del artista en 1956:

Asombra comprobar de qué pocas cosas está hecho por dentro un español: somos muñecos de resorte, y así resulta de aburrido nuestro trato y de extremosa y simple nuestra literatura. Nuestra intimidad es esteparia, inmemorial (2015: 277).

En este caso, Gil de Biedma, de manera similar a lo que había hecho Barral con la tradición francesa en cuanto a la cuestión de la concreción, encuentra el contrapunto respecto al plano sentimental en la literatura inglesa, de cuya burguesía afirma que "es, en materia de sentimientos, la más culta del mundo", marcando además una distinción esencial

³¹ La propuesta renovadora de Robbe-Grillet, habitualmente catalogada como objetivista, se encuentra sistematizada en su obra teórica *Pour un nouveau roman* (1963), que Carlos Barral publica en Seix Barral dos años más tarde. En este texto el propio autor reconoce las etiquetas que se le han asignado a sus novelas (como la de "Novela objetual"), en ocasiones con la intención de descalificarlas, al considerar que el autor de Brest pretendía "desterrar al hombre del mundo" e imponer un "modo propio de escribir a los demás novelistas" (1965: 10 y 11). No obstante, la pretensión de Robbe-Grillet con esta nueva prosa ficcional se centra en expresar "nuevas relaciones entre el hombre y el mundo", pues "la sistemática repetición de las formas del pasado es no sólo absurda y vana, sino que puede incluso llegar a ser nociva" (1965: 11), con lo que entronca con el deseo de Barral de revitalizar la prosa castellana focalizando la problemática sobre la experiencia y la transmisión del contenido lírico del escritor al lector (Laye, 23, 1953).

entre las dos tradiciones que son asimiladas en este proceso de renovación de la prosa castellana: "La mentalidad de los ingleses no es literal, a diferencia de franceses o españoles, que lo toman todo al pie de la letra" (2015: 247). Una intimidad "esteparia, inmemorial" que se desmorona en la expresión barraliana a través del uso desvergonzado del léxico de la sensualidad, con el que se desvelan episodios anecdóticos que demuestran en cierto modo ese afán irrefrenable tan barraliano de exhibirse, de desnudarse ante el público, o, más bien, de mostrar ante el público aquello que el poeta quiere que vean de él, incidiendo en la apariencia de sinceridad y de ausencia de pudor en pos de una evocación lo más fiel posible con el referente:

Lo de los lupanares era cachonda escatología y la que precisaba la imaginación había de ser materia limpia, situaciones y objetos surgidos de una selección secreta, como en un cierto tipo de poesía o de pinturas amaneradas [...] Tampoco me he sentido tentado en la literatura por los temas directamente eróticos, contra los que, evidentemente, no tengo ningún prejuicio. Me ha quedado, en cambio, de aquella época, una gran familiaridad con lo que comúnmente se entiende como obscenidad y un gran impudor por todo lo que se refiere al cuerpo desnudo y a su funcionamiento. Ningún acto, ninguna situación natural, me parecen desagradables ni necesariamente impúdicos [...] Mi vida erótica actual y mi vocación literaria me parecen directamente entroncadas con aquella etapa del onanismo ritual de la adolescencia [...] no consigo imaginar qué hubiera sido de mí si hubiera crecido en una época de relaciones fáciles, de comprobaciones inmediatas (2001: 163 y 164).

Además de la búsqueda de la concreción y del intento de penetrar en el ámbito de la intimidad, la propuesta estilística de *Años de penitencia* presenta un tercer recurso, el de la lítote, que la singulariza definitivamente y que la vuelve a acercar a la tradición francesa. El modo en que Barral expone sus recuerdos podría ser sintetizado en el esquema "yo no recuerdo bien pero recuerdo", lo que provoca que sobre una primera negación la voz narrativa comience a convertir en discurso un recuerdo que ya reside en un plano voluble, en tanto que el emisor de dicha evocación se afana en reiterar que no hay certeza alguna en lo que dice. *Años de penitencia*, así como los dos capítulos de la inconclusa *Memorias de infancia* y los otros dos tomos de *Memorias*, están repletos de expresiones introductorias que responden a dicho esquema:

No puedo recordar cuál era la lengua espontánea que usaban el padre y el niño en aquellos tête à tête raros y casuales en la ciudad (2001: 39)
Es curioso, del resto del claustro, con la sola excepción de otra profesora, la de ciencias naturales, rubia y más bien agresiva, no me acuerdo en absoluto. No recuerdo ni siquiera si el señor R. daba clases (2001: 193).

Asimismo, se observa un empleo bastante notorio de modalidades dubitativas con formas perifrásticas del tipo "debía de ser un licenciado en ciencias" (2001: 82) o el uso de condicionales ("El profesor, ¿se llamaría señor Suárez?", 2001: 83), siempre con el sentido de evidenciar la incertidumbre sobre la experiencia narrada.

Tal vez toda esta propuesta estilística de Barral pueda quedar sintetizada en la frase "je n'ai créé mon œuvre que par élimination" de su gran referente poético, S. Mallarmé³². Este recurso de la lítote, ejemplificado concisamente en la cita mallarmeana, es considerado por André Gide como el procedimiento típico del clasicismo francés ("Le classicisme —et per là j'entends: le classicisme français— tend tout entier vers la litote"), y lo define además como el arte de expresar lo máximo posible diciendo lo mínimo ("C'est l'art d'exprimer le plus en disant le moins", 1924: 42), lo cual, paradójicamente, se aproxima bastante a lo que

³² Cita perteneciente a una carta escrita por Mallarmé el 17 de mayo de 1887, dirigida a su amigo Eugène Lefébure, y que se encuentra recogida en su *Correspondance 1862-1871* (1959: 245).

propone Mallarmé. La creación "par élimination" supone que toda afirmación se sustente sobre la ausencia, sobre la negación de la cláusula principal. Cuando Barral evoca su recuerdo, lo hace después de haber asumido la desconexión con el referente, pues confiesa "no recordar bien", y sin embargo su expresión continúa y se desarrolla de tal manera que la evocación se vuelve tan real y verosímil como el acontecimiento evocado.

3. Contenido: «la metódica inexactitud» o cómo narrar lo inasible

La determinación estilística adoptada por Carlos Barral a partir de las influencias francesas y de su propia raigambre estética se amolda perfectamente al propósito de representar la nebulosa volátil de los recuerdos, sin desestimar el referente ni traicionarlo. Esta intención sobre la obra queda bien explicada en la nota introductoria a *Años de penitencia*, escrita en enero de 1973:

El descuartizamiento del relato en piezas temáticas que prevalecen sobre la continuidad cronológica, por ejemplo, o un desenfado rozando a menudo la impertinencia en el que vino a parar, al ser desbordada por la mitología personal, la voluntad de reflexión objetiva. Y, sobre todo, una metódica inexactitud. Puesto que se trataba de suscitar una visión general, granangular, en la que la peripecia del personaje era sólo el punto de vista, no importaba que las dataciones fuesen precisas, los recuerdos circunstanciados y exactos, si su ambigüedad no desequilibraba el cuadro general. Y en principio no lo desequilibraba, era incluso mejor componer con recuerdos incomprobados (2001: 72).

Barral, siguiendo el razonamiento del recurso de la lítote, se exime de responsabilidad sobre lo narrado pues se reconoce constantemente como un memorialista desmemoriado. Su deseo, por consiguiente, no es el de representar fielmente la realidad tal y como fue, sino dar cuenta de lo que en su memoria ha quedado, dándole un mayor valor a la "visión general" y obviando "las dataciones" o "los recuerdos circunstanciados y exactos". Podría haber recurrido a ellos, a otros testimonios o a datos, como apunta más tarde, para corroborar las posibles imprecisiones referenciales que de hecho abundan en su evocación, pero esto le habría conducido a componer un texto mimético que, pese a su pretensión objetivista, no dejaría de ser un engaño. Así pues, convencido de las limitaciones que marca la distancia temporal y que conllevan que la vivencia factual no pueda ser recobrada tal cual, Barral opta por focalizar su prosa en un tipo de sinceridad que sí que puede acometer: la sinceridad con su propia memoria, dando cuenta de una representación que asume sus imperfecciones y que no por ello ha de dejar de ser epistemológicamente válida. De este modo, para Barral el resultado de este proceso, basado en el fundamento de la "metódica inexactitud" y en el esquema formal del "no recuerdo pero recuerdo", supera con creces cualquier otro tipo de propósito ingenuo de recobrar un pasado que es ontológicamente inasible, por lejano y por caleidoscópico. "Era incluso mejor componer con recuerdos incomprobados", afirma, para poder tejer un discurso que, pese a volver sobre el material biográfico, demostrara ser consecuente con sus limitaciones y sincero exclusivamente con lo que el poeta denomina "el curso natural del recuerdo" (2001: 72).

Dicha actitud respecto a la referencialidad y al tratamiento del recuerdo es compartida también por el mencionado A. Robbe-Grillet, quien en su libro de memorias, *Le miroir qui revient* (1984), parte de un planteamiento teórico similar al de Barral, que a su vez se concatena con la concepción objetual y esteticista de la narración que uno y otro habían acabado por asumir:

Si j'ai bonne mémoire, j'ai commencé l'écriture du présent livre vers la fin de l'année 76, ou bien au début de 77 [...] Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi [...] Ainsi, ce n'est pas un hasard si j'accepte en ce moment précis d'écrire un «Robbe-Grillet par lui-même» dont, naguère, j'aurais

sûrement préféré abandonner à d'autres le soin. Chacun sait désormais que la notion d'auteur appartient au discours réactionnaire [...] et que le travail du scripteur est au contraire anonyme [...] Je ne crois pas à la Vérité. Elle ne sert qu'à la bureaucratie, c'est-à-dire à l'oppression [...] est devenue dogme [...] Il ne faudrait donc attendre de ces pages quelque explication définitive que ce soit, ni seulement véridique [...] Je ne suis pas homme de vérité, ai-je dit, mais non plus de mensonge, ce qui reviendrait au même. Je suis une sorte d'explorateur, résolu, mal armé, imprudent, qui ne croit pas à l'existence antérieure ni durable du pays où il trace, jour après jour, un chemin possible. Je ne suis pas un maître à penser, mais un compagnon de route, d'invention, ou d'aléatoire recherche. Et c'est encore dans une fiction que je me hasarde ici (1984: 7 - 13).

Robbe-Grillet, en estas primeras páginas de su obra autobiográfica, expone una serie de ideas matriz que ya dejaba entrever Barral en la nota introductoria de 1973. Como se observa al inicio de esta cita, incluso el procedimiento formal se asemeja al de la atenuación barraliana, con esa duda constante sobre la fiabilidad de la memoria y ese uso tan propiamente francés de negar una primera cláusula para reafirmar la siguiente ("Je ne suis pas homme de vérité / mais non plus de mensonge"). Al igual que Barral, Robbe-Grillet no pretende alcanzar la verdad de los hechos, porque precisamente no quiere caer en la mentira ni en el fracaso. Prefiere, sin embargo, actuar como "une sorte d'explorateur", sin prejuicios ni expectativas sobre la evocación, que se dedique simplemente a bucear en la memoria, en una búsqueda que califica de "aléatoire" y "d'invention", esto es, metódicamente inexacta aunque no por ello menos verdadera.

El posicionamiento de Robbe-Grillet, no obstante, reviste un marcado carácter subversivo que tal vez en Barral no quede tan patente. El escritor de Brest se ampara teóricamente en el pensador francés Roland Barthes, como se detecta claramente al afirmar que podría escribir un "Robbe-Grillet par lui-même", imitando el título de la obra autobiográfica que Barthes había publicado en 1975. Deudor del concepto de doxa y convencido también de la muerte del Autor ("Chacun sait désormais que la notion d'auteur appartient au discours réactionnaire"), con *Le miroir* que revient Robbe-Grillet pretende reafirmarse dentro del tipo de literatura inconformista que atenta contra los discursos dogmáticos e imperantes. Así, la desestimación de la verdad factual como símbolo de lo sistemático e inalterable entronca perfectamente con la teoría barthesiana, también materializada en su propia tentativa autobiográfica de 1975.

De la cita de Robbe-Grillet con la que se abre su libro de memorias destaca una frase que también utiliza en el título de un artículo, "je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi", y en el que escribe lo siguiente:

S'il existe un 'nouveau roman', il doit exister quelque chose comme une 'nouvelle autobiographie' qui fixerait en somme son attention sur le travail opéré à partir de fragments et de manques, plutôt que sur la description exhaustive et véridique de tel ou tel élément du passé, qu'il s'agirait seulement de traduire (1991: 50)

Se retoma, por tanto, la comentada pretensión de la escritura de la negación que aporta "una visión general, granangular", en la línea de Mallarmé. Sin embargo, esta escritura que surge de la negación se establece dentro de un género recién acuñado, el de la nueva autobiografía, donde quedaría encuadrada junto a la propuesta fragmentaria de Roland Barthes par lui-même y a Años de penitencia, con cuya "metódica inexactitud" Barral proyectó este nuevo género avant la lettre.

4. «Podría sumar lo que no existe»: la autobiografía novelada

Después de más de dos décadas dedicadas a la poesía, la escritura de *Años de penitencia* representa un hito en la producción barraliana. Pese a su condición de escritor improductivo, con esta prosa singular tanto por su propuesta estilística como por su contenido, Carlos Barral desafía al silencio. En una época en que algunos compañeros generacionales como Gil de Biedma comenzaban a dar síntomas de agotamiento Barral se atreve con una prosa inaudita en castellano que le hace entrar en diálogo con los clásicos franceses, pero también con otros contemporáneos como los citados Robbe-Grillet, Barthes o Simone de Beauvoir, que por aquellos años también se encuentran enfrentando los moldes literarios convencionales.

Al margen de las innovaciones formales propiamente dichas, de las autobiografías de Barral, de Robbe-Grillet y de Barthes en particular se desprende además un cuestionamiento de los límites genéricos, y no sólo de los que atañen a la propia categoría de la escritura autobiográfica. Lo que estos tres autores presentan se acerca más a un molde ficcional híbrido que se muestra como heterogéneo, flexible y fragmentario. En estas obras de manera deliberada no se respeta el orden cronológico, que podría parecer un rasgo consustancial a este tipo de narraciones sobre uno mismo, sino que se prefiere un criterio de ordenación basado en la temática o en la simple observación del "curso natural del recuerdo", como diría Barral. Por tanto, este tipo de molde literario se aproxima bastante a lo que se espera de una novela moderna, si bien es cierto que en estas obras sigue habiendo un elemento esencial que las caracteriza y las diferencia de otros subgéneros novelísticos, como es el componente vivencial de su ficción.

En todo caso, más allá de la cuestión genérica, la problemática que subyace a estas obras, y en particular a *Años de penitencia*, es la de la disyuntiva entre verdad ficcional y verdad factual, que Barral resuelve optando por una expresión sincera con la propia memoria, asumiendo, por consiguiente, la imposibilidad de reproducir el referente evocado de manera mimética. Esta distancia temporal que tergiversa el recuerdo y que aleja esa Verdad original tan denostada por Robbe-Grillet es precisamente el aspecto que a Barral le permite alcanzar ese otro tipo de verdad, conformada de mentiras e imprecisiones bienintencionadas, que surge con la revisión del pasado condicionada por la mirada del presente.

Carlos Barral decide concluir su tercer tomo de *Memorias*, Cuando las horas veloces, preguntándose sobre lo que debe hacer ahora que deja de recomponer su vida en la prosa ficcional: "¿Desde dónde fundaré ahora la nueva memoria? ¿O cómo haré para seguir siendo el mismo y para seguir con los viejos propósitos y los nuevos proyectos?" (2001: 710). El poeta más bien escaso que había desafiado al silencio cuando sus compañeros generacionales comenzaban a enmudecer parece enfrentarse definitivamente al abismo de la incomunicación. La herramienta de la "metódica inexactitud" con la que había elaborado un procedimiento estilístico que le había permitido ponerse en contacto con las voces de su pasado queda obsoleta. Ya no queda pasado que inventar, y, como el propio Barral sentencia, "debe de ser eso el envejecimiento y la desmemoria" (2001: 710).

//BIBLIOGRAFÍA//

BARRAL, Carlos. Los diarios 1957 - 1989. Madrid: Anaya y Mario Muchnik, 1993.

_____. Diario de «Metropolitano». Madrid: Cátedra, 1997.

- _____. Poesía completa. Barcelona: Lumen, 1998.
- _____. Memorias. Barcelona: Ediciones Península, 2001.
- _____. Memorias. Barcelona: Lumen, 2015.
- BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.
- GIDE, André. Incidences, Nouvelle Revue Française. Paris: Gallimard, 1924.
- GIL DE BIEDMA, Jaime. Diarios 1956 - 1985. Barcelona: Lumen, 2015.
- Mallarmé, Stéphane. Correspondance 1862-1871. Paris: Gallimard, 1959.
- RIERA, Carme. La Escuela de Barcelona. Barcelona: Anagrama, 1988.
- _____. La obra poética de Carlos Barral. Barcelona: Ediciones Península, 1990.
- ROBBE-GRILLET, Alain. Por una novela nueva. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- _____. Le miroir qui revient. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.
- _____. "Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi", L'auteur et le manuscrit. Paris: PUF, 1991.
- SAVAL, José Vicente. Carlos Barral, entre el esteticismo y la reivindicación. Madrid: Fundamentos, 2002.

//METROPOLITANO IN UNA LETTERA DI MAX AUB.
APPUNTI PER UN DIALOGO TRANSATLANTICO//

// METROPOLITAN IN A LETTER BY MAX AUB. NOTES FOR A
TRANSATLANTIC DIALOG//

SUBMISSION DATE: /04/2016// ACCEPTANCE DATE: 15/05/2016
// PUBLICATION DATE: 15/06/2016 (pp 45-50)

ALESSIO PIRAS
GEXEL-CEFID-UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
ESPAÑA
alessiopiras.83@gmail.com

///

PALABRAS CLAVE: Carlos Barral, Max Aub, Metropolitano, epistolario

RESUMEN: Questo articolo pretende avvicinarsi allo studio di una lettera di Max Aub a Carlos Barral, nella quale lo scrittore esiliato commenta la collezione Metropolitano, che il poeta barcellonese gli aveva, con una missiva precedente, inviato in Messico. L'articolo ha l'obiettivo di mettere in risalto come la forma epistolare venga utilizzata in questo frangente con intenti critici precisi.

KEYWORDS: Carlos Barral, Max Aub, Metropolitano, collected letters

ABSTRACT: This article comments on a letter from Max Aub to Carlos Barral. In this letter the exiled writer comments on the book Metropolitano, which was written and sent to Mexico by the young Catalan poet. We want to stress on how the letter is used, in this case, for a critical purpose.

///

Se Max Aub è legato principalmente all'esilio repubblicano e a una produzione letteraria uniforme e omogenea, pur nelle sue potenzialità innovative, Carlos Barral è invece una figura più variabile e multifacetica: editore, poeta, memorialista, critico, polemista, membro di spicco della gauche divine di Barcellona tra gli anni '60 e '70 e, infine, Senatore. Il suo nome è ugualmente associato a un marchio editoriale, una scuola poetica, un locale notturno (il Boccaccio) e una legge sulla speculazione edilizia costiera. La

somma di questi elementi dà il quadro completo di un personaggio la cui trascendenza non è mai stata pienamente compresa e su cui rimane parecchio lavoro da fare.

Di tutte le facce di Carlos Barral, forse quella più nota e studiata è quella di editore che si lega al marchio Seix-Barral e alla stagione d'oro dell'industria editoriale barcellonese, quando nella capitale catalana convergevano scrittori del calibro di Gabriel García Márquez, José Donoso e Mario Vargas Llosa. Contemporaneamente, non è un mistero il ruolo che Barral ha ricoperto nel 'lanciare' quella che rimane la più importante agente editoriale spagnola, Carme Balcells. Infine, è sempre Carlos Barral l'ideatore di un premio letterario, il Formentor (1961-65), che ha gettato le basi delle manifestazioni analoghe che nacquero in futuro in tutto il Continente e che, soprattutto, ha costituito il primo vero tentativo di lavoro sinergico tra i più importanti editori europei dell'epoca.

La figura dell'editore ha inevitabilmente oscurato quella del poeta e del memorialista, lasciando i versi e i diari scritti da Barral in un angolo buio. Sono pochi gli studi che si sono cimentati con questi aspetti della personalità barraliana e la maggior parte vanno a corollario delle edizioni delle collezioni poetiche e delle memorie.³³ Tuttavia, vi è un ulteriore elemento della produzione di Carlos Barral che, semmai, è stato maggiormente dimenticato: la sua corrispondenza.

Se si eccettuano alcuni pochi studi, gran parte dell'epistolario barraliano rimane inedito e sconosciuto non solo al grande pubblico, ma anche agli specialisti. E questo a discapito del fatto che sono stati diversi gli interlocutori epistolari di Carlos Barral. Tra di essi val la pena porre l'accento su coloro che facevano parte dell'esilio e che vivevano gli anni del franchismo lontani dalla Spagna. Non è un mistero, infatti, che l'orizzonte di Carlos Barral andasse ben oltre i limiti imposti dal regime e che fu soprattutto la sua attività di editore ad aprirgli le porte di paesi come l'Italia, la Francia o il Messico, dove fondò la casa editrice Joaquín Mortiz che pubblicava in America tutto quello che la censura vietava a Seix Barral in Spagna.

Proprio in Messico il giovane poeta manda nel 1957 il suo primo volume, *Metropolitano*, perché lo legga Max Aub, in esilio dal 1939 e pressoché sconosciuto nella Spagna franchista.³⁴ Questa lettera dà il via a una corrispondenza che si prolungherà per 15 anni e che comprende uno scambio di 173 missive, tutte conservate presso la Fundación Max Aub di Segorbe.

La corrispondenza Aub/Barral, come già segnalato altrove,³⁵ è per sua natura polifonica. Sono diversi infatti gli attori che in essa intervengono e sono diversi i temi che in essa vengono toccati. Accanto a Barral vergano le missive dirette ad Aub anche Juan Petit e Jaime Salinas, Montserrat Sabater e Yvonne Hortet, ovvero l'osso duro dell'universo Seix Barral degli anni '60. Diverse lettere sono dedicate all'eventuale pubblicazione delle opere aubiane in Spagna e rappresentano una prova empirica delle difficoltà che uno scrittore dell'esilio, forse uno dei più importanti romanzieri e drammaturghi spagnoli del XX secolo, incontrava per farsi pubblicare nel suo Paese. L'epistolario manifesta, inoltre, come queste difficoltà persistano anche dopo l'entrata in vigore della legge Fraga che aboliva la censura preventiva. Accanto a questi aspetti editoriali, però ve ne sono altri di natura personale, politica e letteraria. Personale perché tra i due si stabilisce con il tempo un rapporto amichevole. Politica perché l'Oceano che li separa testimonia l'ostracismo voluto dal regime franchista nei confronti di qualsiasi forma di dissenso. Letteraria perché il giovane poeta è interessato al parere dell'esperto scrittore che ha vissuto in prima persona l'epoca d'oro (o de plata) del periodo tra le due guerre insieme ai grandi nomi della poesia

³³Si veda Riera (1990) e l'introduzione dell'Accademica a Barral (1998).

³⁴Aub nei suoi diari e in alcuni dei suoi racconti ripeterà la frase "nos han borrado del mapa" in relazione all'oblio nel quale furono fatti cadere molti degli scrittori e intellettuali in esilio dalla Guerra Civile.

³⁵Si veda Piras (2016).

spagnola del Novecento. Sono, infatti, l'esperienza di Aub e il suo acume critico a spingere José Agustín Goytisolo nel consigliare a Carlos Barral un parere dello scrittore esiliato sulla sua raccolta poetica d'esordio, *Metropolitano*. L'obiettivo del giovane poeta che manda il suo libro all'esperto scrittore dell'esilio è esplicitato dallo stesso Barral:

Lo hago con la esperanza de que le interese a ud. lo que hay en él de esfuerzo por independizarse de la homogeneidad de la poesía española de postguerra. (AMA-FMA c. 2-12/1)³⁶

Forse in questa prima lettera Barral va anche oltre la banale spiegazione di una propria azione suggerendo una chiave di lettura a Max Aub. Anzi, sembra quasi voler mostrare all'autore de *El laberinto mágico* che in Spagna qualcosa si muove tra le maglie della censura che ingabbiano e rendono omogeneo qualsiasi slancio creativo.

La domanda che sorge spontanea è perché José Agustín Goytisolo consigli proprio Aub e perché Barral accoglie questo suggerimento. Una risposta forse è contenuta tra le linee di queste parole che abbiamo riportato: ciò che vuole il poeta non è la lettura di un altro poeta, quanto il parere di uno scrittore da sempre attento e sensibile a qualsiasi novità, e soprattutto che conserva intatto un legame con la Spagna; legame che neanche il regime franchista ha mai potuto spezzare del tutto. Max Aub non è in Spagna fisicamente, ma non ha mai rinnegato il suo senso di appartenenza al Paese iberico. Qualche anno dopo, infatti, quando Barral gli chiede consigli sulla letteratura messicana, Aub lo rimanda al presidente de Fondo de Cultura Económica allegando che, per quanto si sforzasse, il giudizio sulle novità del Paese centroamericano si vedranno sempre influenzate dalle sue origini, perché "Al fin y al cabo uno es español" (AMA-FMA c. 2-12/31).

Evidenziando apertamente il suo intento di distinguersi dalla poesia spagnola del dopoguerra, spesso intrisa di retorica nazionalcattolica e poco innovativa, Barral sembra voler attirare l'attenzione di Aub sul fatto che in Spagna, a Barcellona, nonostante quasi vent'anni di dittatura, qualcosa sta succedendo. Attraverso *Metropolitano*, il poeta si fa promotore di una generazione di giovani poeti che si sentono stretti nella Spagna franchista e sono ben consapevoli del valore degli scrittori dell'esilio. E il fatto che sia José Agustín Goytisolo a indirizzare Barral verso Aub è sintomatico del fatto che la generazione poetica in erba nella Barcellona di fine anni '50 senta la necessità di andare oltre i confini geografici e ideologici imposti dal Regime. Nonostante l'Oceano che le separa, la Spagna del interior e quella esiliata si guardano l'un l'altra e dialogano tra loro.

Il 27 novembre del 1957 Max Aub risponde a Carlos Barral. La lettera dello scrittore esiliato è tutt'altro che una risposta di cortesia: due pagine dense in cui Aub dimostra non solo di aver letto e gradito *Metropolitano*, ma di essere entrato nel cuore della poesia barraliana.

Per prima cosa l'autore de *El laberinto mágico* chiama in causa il verso "¿Alterar el mundo una pared?" (AMA-FMA 12/2), contenuto in *Ciudad mental*, per dire al giovane poeta che "no es pregunta sino la contestación que busca. Sí: una pared altera el mundo". Si concentra, poi, sul titolo della collezione, che richiama l'elemento della modernità urbana per eccellenza, il treno metropolitano: che scende negli inferi della città, disegnando una teoria di tunnel oscuri. Aub prende questa figura come metafora, e la città come spazio simbolico della vita, e mette in guardia il giovane poeta: "no es lo mismo salir a la luz en Paseo de Gracia que en la Rambla de Canaletas". Lo mette in guardia e lo redarguisce: troppe e troppo evidenti le influenze (Aleixandre, Neruda, Pound), nonostante la volontà di Barral di distinguersi. "Eche fuera su abrigo", intima lo scrittore dell'esilio al giovane

³⁶ I riferimenti alle lettere vanno lette secondo le seguenti indicazioni: Archivo Max Aub- Fundación Max Aub cassa 12/lettera num. Quindi, in questo caso: AMA-FMA c. 2-12/1.

poeta per fargli capire di mettere in mostra la sua abilità poetica, in prima fila, a proteggerlo dalle intemperie.

Aub si rende conto che, forse, sta calcando la mano e si affretta a dichiarare che è come se fossero in un caffè, tra pari, “de igual a igual”. E qui emerge il sentimento della lontananza perpetua alla quale è costretto lo scrittore dell’esilio: più che a una lettera, Aub avrebbe affidato questo commento a una tertulia in un caffè di Barcellona.

Quindi elenca le tre ragioni per le quali ha gradito Metropolitano: “a) por inteligente; b) por su ansiedad, todavía balbuciente; c) por su ahogo”. Aub capisce che ha di fronte un giovane poeta, pieno di energia e di spirito critico e sa che questa forza va incanalata, ma deve emergere: “Salga afuera”, afferma subito dopo dichiarando che Barral è un “poeta de rompe y rasga”.

A questo punto Aub elogia la volontà di Carlos Barral di indipendizzarsi dall’omogeneità della poesia spagnola del dopoguerra, di essere una voce fuori dal coro. Ma lo avverte di un’insidiosa minaccia che si cela dietro questo impeto: cedere a un discorso poetico omogeneo più universale, ma non meno pericoloso e castrante.

Si sofferma, lo scrittore esiliato, su un interrogativo contenuto nel poema conclusivo della collezione: “¿por qué nos hemos hecho tan distantes?”. È un indugiare ambiguo, quello di Aub. Da un lato mette in relazione questo verso con la strofa che segue:

Oh, las puntas de acero
y no el celeste límite son quienes
explican en lo alto
las mutaciones que el amor figura. (Barral, 1998: 101)

Qui il poeta declina la lontananza e le sue ragioni attribuendole al trionfo della tecnica (“las puntas de acero”) sulla spiritualità (“el celeste límite”). Dall’altro lato, però, è lecito cogliere una chiara allusione da parte di Aub alla distanza che lo separa da Barral e che gli impedisce di commentare Metropolitano di persona: la distanza dell’esilio, costruita in ‘punta d’acciaio’ durante la Guerra Civile Spagnola. E questa lontananza non è poi così diversa da quella descritta da Barral nel suo poema. Una lontananza che la tecnica dovrebbe azzerare, o quanto meno notevolmente ridimensionare. Sotto la città scorrono chilometri e chilometri di tunnel che permettono al treno di muoversi con facilità: nell’inferno l’industria raggiunge i suoi scopi, e azzerava i tempi del viaggio; un viaggio che è metafora di vita, e una vita senza tempo, senza la sensazione del tempo che scorre, non è vita. Lo sa bene Aub, costretto nella ridotta temporalità dell’esilio, che perde la terza dimensione, quella del futuro.³⁷ Non è un caso che lo scrittore desterrado dichiari che “Las fallas de la industria son nuestras esperanzas”: dove non arriva la tecnica, l’essere umano ritrova se stesso, ritrova il suo tempo.

In chiusura, Aub, sembra voler gettare un ponte sull’Oceano che divide il Messico dalla Penisola Iberica, “Ah, todos, en nuestro tiempo, hemos nacido en una ‘latitud equivocada’”, quasi a voler sottolineare la condizione perpetua di peregrino errante dell’essere umano.

Il 12 dicembre del 1957, Barral risponde alla lettera di Aub con una missiva in cui si fa esegeta di se stesso e dove forse si iniziano a intravedere i primi barlumi del Barral teorico e critico della poesia che questo numero di Forma pretende in parte riscattare.

La lettera di Barral si concentra sulla figura del tunnel, richiamata da Aub come metafora di una discesa agli inferi e come luogo simbolo del trionfo della tecnica. E forse lo scrittore esiliato si sarà in parte sorpreso quando il giovane poeta gli confessa che:

³⁷ Sulla temporalità dell’esilio si veda Balibrea (2007).

Yo tenía siete años cuando se comenzaros a utilizar como refugio, diez cuando se cerraron sordamente sobre mí y sobre los de mis años, y nada ha cambiado desde entonces y tengo casi treinta. (AMA-FMA c. 2-12/3)

Vi è, in questa frase di Barral, un'intera Guerra Civile e il primo ventennio di dittatura: il tunnel che si chiude sulla testa del poeta e della sua generazione, per non riaprirsi, è metafora dell'oscurità a cui il Regime franchista costrinse l'intero Paese. Ma è lo stesso tunnel dal quale Aub è fuggito e nel quale non potrà più entrare: in questa dichiarazione di Barral si evince tutta la sua volontà di parlare, attraverso la poesia, della Spagna e del suo dramma.

“De otra sociedad no puedo tener más experiencias”, afferma il poeta come a testimoniare l'incomunicabilità della Spagna franchista con il resto del mondo. “Y Metropolitano habla de la convivencia, de la alteridad”, quell'alterità negata e castrata continuamente dalla dittatura.

Dietro i versi della collezione si cela l'esperienza intima del giovane poeta:

Uno habla de sí mismo, de su historia, de su práctica social. Hablar de otra cosa me parecería frívolo. Pensará Ud. quizás que estoy haciendo trampa, que estoy forzando una interpretación parcial, escogiendo la parte que pueda interesarle, porque – sin duda es así – esos túneles, ese submundo pretenden un simbolismo mucho más ambicioso, más total, universal, digamos, a contracorazón, metafísico. [...] A mi entender no se trata de haber bajado a los infiernos, sino de decir el ahogo, de describir ‘nuestra escasa parte en todo esto’, no de una excursión sino de un informe de residente. (AMA-FMA c. 2-12/3)

E l'intimità del poeta, il suo io più profondo è il risultato della storia recente del suo Paese. Ne è intriso fin nelle viscere. Esattamente come lo è l'io di Max Aub: seppur a latitudini diverse, e con le dovute differenze legate all'età e alla loro storia personale, il dramma di Barral è lo stesso di Aub. È il dramma di un intero Paese, di due, tre generazioni condannate all'oscurantismo. Questo dramma emerge chiaramente in Metropolitano e lo scrittore esiliato non se lo fa scappare, evidenziando proprio “cierto afán dramático” (AMA-FMA c. 2-12/2). E il giovane poeta non può far altro che dar ragione allo scrittore esiliato: “Sí, tiene Ud. razón, es un poema dramático” (AMA-FMA c. 2-12/3).

//BIBLIOGRAFÍA//

1. LIBRI E ARTICOLI

BALIBREA, Mari Paz. Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento del exilio republicano de 1939. Barcelona: Montesinos, 2007.

BARRAL, Carlos. Poesía completa. Barcelona: Lumen, 1998.

PIRAS, Alessio. “Diálogo entre orillas: notas sobre la correspondencia entre el exiliado Max Aub y el editor Carlos Barral en torno al Premio Formentor”. El correo de Euclides 10, 2015 (en prensa).

RIERA, Carme. La Escuela de Barcelona. Barcelona: Anagrama, 1988.

_____. La obra poética de Carlos Barral. Barcelona: Ediciones Península, 1990.

2. EPISTOLARIO DI MAX AUB

AMA-FMA 12/1-2-3-4-31

// "REINO ESCONDIDO", LA CONSTRUCCIÓN DEL
RECUERDO DE INFANCIA EN LA POESÍA DE CARLOS
BARRAL //

// "REINO ESCONDIDO", THE CONSTRUCTION OF CHILDHOOD
MEMORIES IN CARLOS BARRAL'S POETRY³⁸ //

SUBMISSION DATE: 15/05/2016// ACCEPTANCE DATE: 01/06/2016
// PUBLICATION DATE: 15/06/2016 (pp 53-62)

SERGI SANCHO FIBLA
AIX-MARSEILLE UNIV / CNRS
TELEMME
FRANCE
ssfibla@gmail.com

///

PALABRAS CLAVE: Carlos Barral, memoria, Gil de Biedma, Baudelaire, poesía de la experiencia.

RESUMEN: Este artículo propone un análisis del poema "Reino escondido", una composición que ha pasado inadvertida dentro del corpus de Carlos Barral y que sin embargo presenta algunos elementos fundamentales de su poética. Con la ayuda de dos intertextos, el poema X del libro *Las afueras* del también poeta catalán Gil de Biedma y el texto "À une passante" de Charles Baudelaire, este estudio intenta interpretar los puntos comunes y divergentes de tres composiciones que desarrollan una escena similar en torno al encuentro amoroso y a la contemplación transformadora del sujeto erótico. A partir de este comentario coral se resuelven algunos aspectos nucleares de la poética de Carlos Barral y más concretamente de la materia y la voz que emplea en el libro *19 figuras de mi historia civil*: la articulación entre presente y pasado en la evocación de los recuerdos de la infancia, la mitificación y animalización del erotismo y, finalmente, la construcción meditada de una autobiografía poética.

³⁸ Este trabajo ha sido realizado en el marco del laboratorio de excelencia LabexMed - Les sciences humaines et sociales au coeur de l'interdisciplinarité pour la Méditerranée, referencia 10-LABX-0090.

Asimismo este trabajo se ha beneficiado de una ayuda del estado francés gestionada por la Agence Nationale de la recherche, dentro del proyecto Investissements d'Avenir A*MIDEX, referencia no ANR-11-IDEX-0001-02.

KEYWORDS: Carlos Barral, memory, Gil de Biedma, Baudelaire, poetry of experience.

ABSTRACT: This article seeks to elaborate an analysis of the poem "Reino escondido", a composition that, despite having been forgotten within Carlos Barral's literary production, displays some of the fundamental aspects of his poetics. Combining the study of this poem with two other intertexts, Gil de Biedma's poem X from *Las afueras* and Baudelaire's "À une passante", this study aims to interpret the similarities and divergences of the love encounter (encuentro amoroso). Indeed the three compositions develop the very same scene, which revolves around the encounter of the erotic subject and its transformational gaze. Parting from this choral approach, this article sheds a light on some of the central aspects of Carlos Barral's poetic in his book *19 figuras de mi historia civil*, such as the articulation of present and past when evoking childhood memories, the construction of a mythical and animal eroticism, and the meditated building of a poetic autobiography.

///

1. El reino del recuerdo

Este artículo pretende aportar un grano de arena a los estudios barralianos y proponer un análisis del poema "Reino escondido" con la ayuda de algunos posibles intertextos que emergen de una lectura atenta del mismo. Esta composición entroncaría según nuestro punto de vista con la evocación del recuerdo de un encuentro erótico, fortuito y efímero que también desarrolló Jaime Gil de Biedma en el poema X de *Las afueras*. Asimismo, el tema y la estructura de este encuentro, fascinante y turbador a la par, podrían insinuar ciertos parecidos con la tradición tardorromántica francesa de Baudelaire, plasmada concretamente en el poema "À une passante". Barral, no obstante, moldeará sus versos siguiendo las pautas de su particular visión de la memoria y el recuerdo para edificar con esta poesía una mitificación de la biografía personal y sentimental del yo poético.

Carlos Barral (1928-1989) publica "Reino escondido" en su poemario *19 figuras de mi historia civil* en 1961. Unos versos que, al igual que la mayor parte de la obra del escritor de Calafell, han recibido escasa atención por parte de la crítica y el público. Dentro del marco académico, el poema ha estado presente de manera tangencial en el seno de estudios más amplios. Sobre él se ha hablado de su contenido lírico referente a la primera experiencia sexual y/o amorosa del poeta, y, por ende, a menudo ha sido relacionado con otros textos de temática similar como "Baño de doméstica" o "Primer amor"³⁹. Sin embargo, cabe decir que el poeta no asoció "Reino escondido" a estos dos poemas (esto es, más allá de la vinculación que supone su pertenencia al mismo libro). En *Diario de "Metropolitano"* (13 de marzo de 1958) el poeta apunta: "Me he entretenido haciendo una copia de «Reino escondido», «Los padres y el verano» y «Fiesta en la plaza», que, con el título de *Tres poemas sobre la infancia*, mandaré mañana a Papeles" (Barral, 1996: 137). En efecto, estas tres composiciones finalmente salieron publicadas en *Papeles de Son Armadans* ese mismo año (Barral 1958).

Este comentario nos brinda ya un valioso indicio del peso que tiene este poema en la construcción del recuerdo de infancia. El primer encuentro erótico con el cuerpo desnudo de la mujer es, sin lugar a dudas, fundamental dentro de la autobiografía poética de la infancia del yo. "Reino escondido" en efecto habla de un doble encuentro, el primero es el

³⁹ Así lo han visto Saval (2002: 77) y Thiollière, éste último apuntando además que el poema que nos ocupa aquí representaría el germen que se desarrollaría más tarde en "Baño de doméstica": "La nature ancillaire de la rencontre, que l'on peut deviner dans «Reino escondido», est affirmée dans le titre «Baño de doméstica». Il ne s'agit plus d'une première vue, mais de plusieurs rencontres visuelles condensées dans un seul récit poétique, comme nous l'avons déjà observé dans d'autres poèmes" (2008: 333).

de un niño con el despertar de su sexualidad, desarrollado a partir de la resificación de un sujeto femenino lejano y siempre envuelto en penumbra. El cuerpo de la mujer, además, se encuentra fragmentado por su carácter aterrador y seductor a la vez ("insolente figura devorada", v. 6) y del que sólo se nos describe su "piel desnuda", "descalza" en la "agitada penumbra" (vv. 10-11). Un cuerpo que deja un olor a "nocturno animal" (v.14), una fragancia metonímica que se queda incrustada en el cuerpo del yo contemplador.

El segundo de los encuentros es el del poeta con su memoria. Una contienda que el yo intenta ganar a través de la interpretación de unos esporádicos destellos de recuerdo entre tanta penumbra, una concepción de la memoria que queda lejos de la blancura de un eventual recuerdo prístino: "Por eso / hundo la mano en la memoria, palpo / sus calientes rincones y sus pliegues / más húmedos buscándome" (vv. 22-25; Barral, 1979: 53-54).

En este poema, "Discurso", que significativamente abre el libro 19 figuras, vemos cómo los versos trazan el recorrido de la memoria entre consciencia e instinto. La mirada intelectual cosecha datos, entre las estampas e imágenes de la infancia y de la adolescencia (como se ve perfectamente también en otro poema, "Fotografías"), para así apartar y condensar los episodios sin una voluntad de recreación mimética, sino como un acto creativo y explicativo de la educación sentimental del yo poético. "No lo supimos la primera vez" apunta la voz adulta que evoca el recuerdo del primer verso en "Primer amor". En efecto, es el yo del presente el que sabe, explora y especula sobre esos fragmentos sueltos de la memoria. A pesar de su carácter ficcional y reconstruido, este ejercicio es esclarecedor y busca, como el mito, una realidad fundacional del ser y de la sociedad (Pont Bonsfills, 1994: 310)⁴⁰: "Sin duda⁷ que también en el paisaje de la infancia, / brillante sobre todo porque nos lo han pintado, / resuenan las llamadas de la realidad" ("Discurso", 41-44; Barral, 1996: 255).

Por eso ya desde un principio el yo poético se muestra dubitativo en el momento de la evocación. Una lógica incertidumbre se plantea frente al recuerdo, pues el yo va escribiendo los versos al mismo tiempo que construye la memoria. Es este procedimiento el que brindará la oportunidad de desvelar el poso trascendente de una escena apenas recordada ("no puedo recordar / por qué escogí" [vv. 1-2] apunta en un principio). El diálogo con el lector forma parte de uno de los recursos de este proceder y es el que desencalla el bloque: "¿por qué [escogí] el rincón tan húmedo, la esquina...?" (v.3).

En esta primera estrofa el titubeante yo poético alude a una eventual imposibilidad del recuerdo y pasa directamente a desplegar los destellos de ese recuerdo vago gracias a la interpelación del lector. Del "no puedo recordar / por qué escogí" al "¿Por qué el rincón tan húmedo?", el paso de la pregunta indirecta a la directa es el primer anzuelo lanzado al lector que permitirá el ejercicio mayéutico que engendrará el poema. Se trata de un mecanismo creativo completamente consecuente con la poética del autor:

Ese proceso afecta y alcanza también a sus lectores. En el texto barraliano el sedimento de experiencias vitales o imaginativas se transforma en experiencia de lenguaje como zona común de intersecciones entre poeta y lector. El poema es un mecanismo que debe ser activado por un destinatario al que no se le ofrecen nunca soluciones de antemano o definitivas, sino que plantea y suscita sus propias conclusiones, para volver a replantearlas otra vez a partir de una primera síntesis (Andújar Almansa, 2016: 43).

⁴⁰ Riera apunta que el recuerdo de la infancia es un aspecto común entre los poetas de esta generación: "La evocación de la niñez que suele partir de una secuencia concreta aparece como nota común entre Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral y José Agustín Goytisolo". Para ilustrarlo, en el caso de Barral, Riera cita poemas como "Fotografías", "Reino escondido", "Un pueblo" o "Las alarmas", todos pertenecientes a 19 figuras (Riera, 1991: 57).

Así, en el poema que nos ocupa vemos cómo la lítote que enfrenta a olvido y remembranza reaparece al final de la segunda estrofa: “Estuve solo siempre, al menos / que yo recuerde” (vv. 8-9). El poema es una evocación de un recuerdo del que el yo nos avisa que no está seguro de recordarlo. Es en efecto el recurso de la lítote (esto es, no expresar o directamente negar lo que se quiere dar a entender logrando, sin embargo, transmitir la intención del yo poético) el que aflora de manera recurrente en búsqueda de un tono íntimo, sincero y al mismo tiempo especulativo, conversacional: “Las situaciones sobre las que se hace el poema no son casi nunca dadas como cristalizadas en la imaginación o en la memoria, sino como fluidas e irresolutas, en tela de juicio, a lo largo del texto” (Vela, 1965: 16).

2. Encuentro efímero

Por consiguiente, el poema será concebido como un acto voluntario de reflexión y creación del despertar erótico y vital de la infancia. Todo ello a partir de un recuerdo a medio camino entre sesgado e imaginado del encuentro con un cuerpo femenino desnudo. Un suceso de índole sexual acaecido en el pasado pero revestido de la consciencia del presente y que es considerado punto cardinal en el crecimiento sentimental del niño. Es incluso, dentro de la materia del libro 19 figuras, el evento que confirma la existencia del niño en el mundo, el fenómeno de su manifestación en el devenir. Ya el mismo Barral afirmaba en una nota fechada el 17 de noviembre de 1957 en su Diario de “Metropolitano”: “Cambio de proyecto. Pienso en una serie de poemas cortos que responderían a un título como “Educación sentimental”, que contarían la constitución sexual (en términos metropolitanos) de un personaje imaginario. Llevo dos noches dándole vueltas al monstruo del primero; no encuentro tono todavía” (Barral 1996, 132).

Después de un poemario urbano y experimental como el que pudo suponer Metropolitano dentro del contexto peninsular, Barral sitúa en el centro de su nuevo proyecto el recorrido vital y sensible del poeta. Se trata de un tema flaubertiano que fusiona los deseos de la figura del escritor adulto y las imágenes fragmentarias y manipuladas de su misma infancia: (“Mas cómo distinguir / lo que recuerdo de memoria viva / de lo que he oído sobre mí...?” se pregunta en “Fotografías”, vv. 20-22). Es por ello que “Reino escondido” resulta clave para delimitar un momento en el que se plasma la primera pavorosa y conmovedora lección de esta educación sentimental. Como reafirma el epígrafe, la historia de este yo empieza con el encuentro sexual descrito y relatado como un fenómeno de metanoia. En efecto, el texto elegido para encabezar el poema procede de la *Histoire de ma vie* de Giacomo Casanova. La educación sentimental de un intelectual burgués no podía sino abrirse con una referencia al antihéroe veneciano. Tanto la cita como el poema evocan un despertar emotivo que transgrede los límites de la sensualidad y se abre como posibilidad del renacimiento del ser reflexivo y nostálgico: “quedó su cuerpo en mí [...] quebró las horas del no hacer”. El encuentro del poema provoca una ruptura en el tiempo, la reconsideración de la conciencia corporal del adolescente. En palabras de Casanova, el raciocino, la memoria, es el verdadero nacimiento del hombre:

[Epígrafe de “Reino escondido”:]

Mon histoire, devant de commencer par le fait le plus reculé que ma mémoire puisse me rappeler, commencera à mon âge de huit ans, et quatre mois. Avant cette époque, s’il est vrai que *vivere cogitare est*, je ne vivais pas: je végétais (Casanova, 2013 : 6-7).

[Argumento que reafirma el mismo Casanova un poco más adelante, en el primer capítulo:]

Venons actuellement au commencement de mon existence en qualité d’être pensant. Au commencement d’août de l’année 1733, l’organe de ma mémoire se développe (2013: 19).

La elección de la cita de Casanova tiene su lógica temática e incluso estilística. "Reino escondido" es el primero de los poemas de 19 figuras del que habla el poeta en Diario de "Metropolitano" y el que podría, por tanto, ser considerado el estandarte del "nuevo proyecto" del que hemos hablado (Barral, 1996: 63). También, si atendemos a las notas del poeta catalán, representa el principio de una variación de tono, pues en los diarios se hace evidente un cambio rotundo de la voz en la época de redacción de este poemario, menos oscura y grave que en Metropolitano (Montero, 1996: 42). El reino escondido se manifiesta entonces como el nuevo espacio que el sujeto desvela en el pasado tras rellenar, desde el presente, los vacíos de una memoria porosa. Y sin embargo el espacio elegido para este primer encuentro sensual es profundamente antierótico: un pasillo, un rincón húmedo y verde. "No puedo recordar /por qué escogí aquel reino de ladrillo. / ¿Por qué el rincón tan húmedo, la esquina / verde del corredor?⁴¹" (vv. 1-4)

Como señala Saval, el poema está exento de comentario social (2002: 190) y no parece que este "reino del ladrillo" tenga ninguna relación con el estatuto de "Apellido industrial" de Barral y sus compañeros, "señoritos de nacimiento" (vv.36-38 de "Compañeros de viaje", Gil de Biedma). Se trata, en efecto, de un recurso que busca suscitar la imagen, el ladrillo hostil y áspero que reverbera en ciertas descripciones de Metropolitano. En ese reino se revelará el nuevo, que estaba escondido: un acontecimiento que se resuelve con una imagen fugaz que "pasa":

Sólo el terror pasaba, a veces
la insolente figura devorada
casi enseguida por la luz.
[...]
Ya no volvió a pasar.
Quedó su cuerpo en mí (vv. 5-7; 17-18)

El evidente énfasis que adquiere el verbo pasar, junto al yo dubitativo que envuelve el recuerdo en una nebulosa de posibilidades, dotan a la escena de un carácter efímero y extraordinario. El encuentro fugaz se lleva a cabo con celeridad, un aspecto que el mismo Barral introduce en la primera versión del poema que encontramos en Diario de "Metropolitano" (17 de diciembre de 1957). Una referencia explícita a la "prisa" del acontecimiento que derrota al yo, un verso que finalmente desecha quizá por su redundancia:

Transcribo los versos añadidos anteayer a "Reino escondido", válidos según creo ahora, menos el último.
Me pareció descalza
alta la piel desnuda en la agitada penumbra.
los aires hasta arriba
se tiñeron de ella, y todo olía
a nocturno animal;
yo mismo era su olor, yo mismo
derrotado en su prisa. (Barral, 1996: 134).

Por otra parte, la estructura resulta muy similar a la del poema X de Las afueras de Jaime Gil de Biedma (1929-1990). En este el yo empieza poniendo en tela de juicio el recuerdo de un acontecimiento pasado: "¿Fue posible que yo no te supiera?" (v. 1). Esta especulación dubitativa e intimista que se dirige directamente a una segunda persona

⁴¹ Todas las citas del poema "Reino escondido" proceden de la edición de Poesía completa (Barral, 2003: 129).

representada por el sujeto del encuentro fortuito sirve para articular pasado y presente, suceso y reflexión. A continuación el yo, previa alusión a la mirada, órgano clave en el poema porque a través de ella se produce el contacto entre los dos seres, describe de manera abrupta la aparición del sujeto contemplado. Esta exposición la realiza en términos de encuentro pasajero y efímero, con el verso más sucinto: "pasaste".

¿Fue posible que yo no te supiera
cerca de mí, perdido en las miradas?
Los ojos me dolían de esperar.
Pasaste (Gil de Biedma, 2009: 31)⁴².

Asimismo, ambos poemas dialogan y actualizan el soneto de Charles Baudelaire (1821-1867) titulado "À une passante" (aunque cabe decir que la vinculación se hace más evidente en el poema de Gil de Biedma que en el de Barral). La composición del poeta francés fue publicada en 1855 por la revista *L'Artiste* y luego incorporada en la segunda edición de las *Fleurs du mal* (1857). Perteneciente a los *tableaux parisiens*, el poema desarrolla el tema del encuentro con un tono vitalista y un espacio urbano propio del Romanticismo tardío. El texto fue sin lugar a dudas conocido por los dos poetas catalanes. Su relación con Baudelaire es evidente desde muy temprana época e incluso la influencia del poeta galo se constata en las composiciones de ambos. Este rasgo que ha sido ya subrayado en la poesía de Barral, en, por ejemplo, la mención recurrente al gigantismo de la actriz en "Al tamaño del cine" que se asociaría a la descripción del poema "La géante" del francés (Thiollière 2008, 335)⁴³.

3. Un mito fundido en negro

En "À une passante" asistimos a un encuentro pasajero entre el yo y una mujer que emerge desde la muchedumbre. La excepcionalidad de la presencia de la figura femenina aparece enfatizada por el primer cuarteto, que insiste en el ritmo y la gestualidad de la mujer. Unas frases largas y lentas que intentan describir el retrato cinético de esta *passante*. "La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d'une main fastueuse" (vv. 1-3 ; Baudelaire, 2003 : 214)⁴⁴.

La mujer pasó por entre el mar del gentío en una calle ensordecedora así como lo hace el sujeto "perdido entre las miradas" (v. 2) en la composición de Gil de Biedma. En los dos poemas el ojo va a ser el órgano de atención, puesto que se trata de evocar una confluencia fortuita a partir de la mirada. El yo en el caso de Baudelaire aparece paralizado, "crispé" (v. 6) por la visión imponente de la aparición. El poeta se encuentra bebiendo, "comme un extravagant", acto que se opone a la ligereza y nobleza de la figura femenina. Su mirada es comparada a la de un huracán que absorbe al yo en su flujo circular, eterno. Un ajetreo que, como señala unos versos más tarde, lo hace renacer de repente y que sólo podrá contemplar de nuevo en la eternidad.

Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,

⁴² Todas las citas de este poema pertenecen a la misma edición de *Las personas del verbo*, de 1982, aunque la primera edición en este formato y diseño aparece en 1999.

⁴³ Por su parte, la relación entre Baudelaire y Gil de Biedma es, si cabe, aún más marcada. El poeta barcelonés escribió un ensayo, "Emoción y conciencia en Baudelaire", publicado junto a los otros ensayos en *El pie de la letra* (Gil de Biedma, 1980), y han sido varios los académicos que han subrayado la influencia del poeta francés en su poesía (Aullón de Haro, 2003: 9-10; Lanz, 2009: 105-107; Voutsas, 2012: 202-203; Santiago Romero, 2015).

⁴⁴ La misma edición se usará para las siguientes citas de esta obra.

La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.
[...]
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité? (vv. 7-8; 10-11)

En el poema X de Gil de Biedma aparecen también, en un primer estadio, los ojos del yo para más tarde evocar la mirada del sujeto contemplado. Ésta aparece en contraste desde "lo negro", entre las otras miradas, "perdida": "Los ojos me dolían de esperar. / [...] / Sola, después, de lo negro surgía / tu mirada" (vv. 3; 10-11).

En el caso de Barral, en cambio, a pesar de describir una escena de contemplación del cuerpo femenino, el encuentro con este se concentra en el poder sinestético del olor, lo que otorga un tono mucho más íntimo a una escena que, al contrario de las otras dos, sucede en un espacio interior:

Los aires hasta arriba
se tiñeron de ella, y todo olía
a nocturno animal;
yo mismo era su olor, yo mismo
casi como su espuma (vv. 12-16)

Cabe apuntar que el efecto de transformación o metanoia mencionado anteriormente se advierte también en los versos citados del poeta francés, que alude a un renacimiento provocado por el simple encuentro. Así, el reino escondido revelado por la contemplación de la aparición en Barral se manifiesta en este caso como lugar de la eternidad y "país verdadero" en Gil de Biedma: "Si apareciendo entonces / me hubieras revelado / el país verdadero en que habitabas!" (vv. 5-7).

Un país, un reino o un lugar eterno que se conforma como fondo lóbrego en el que aparece el personaje mitológico cercenado. En efecto, en los tres casos el sujeto viene mitificado en forma de "figura devorada" en Barral (v.6), de noble "jambe de statue" (estátua amputada, v. 5) en Baudelaire y "Dios destruido" en Gil de Biedma (v. 9). La referencia mítica pero castrada responde a la mentada voluntad de aurificación del recuerdo y al mismo tiempo al desamparo nostálgico en el que el yo se sume en los tres casos. La sombra que enmarca esta aparición no hace sino enfatizar el carácter maravilloso de la visión fantasmagórica. En el caso de Baudelaire aludiendo a la alteración del claroscuro de dos elementos opuestos: "éclair" y "nuit": "Un éclair... puis la nuit ! -/ Fugitive beauté" (v. 9). Gil de Biedma, por su parte, aboga por fundir el fondo urbano y el gentío mismo en un telón negro: "Sola, después, de lo negro surgía / tu mirada" (vv. 10-11). Por último, Barral elige envolver la aparición del cuerpo de "alta piel desnuda" en el velo de la penumbra: "me pareció descalza, alta la piel desnuda en la agitada penumbra" (vv. 10-11).

La fascinación provocada por esta visión está también presente en un poema al que hemos recientemente aludido, "Al tamaño del cine". Barral, que confesó en sus Memorias utilizar la técnica ignaciana de la composición del lugar, es consciente de la importancia de los lugares y también erige un fondo especial para la aparición de la actriz:

Le drap blanc et le silence dans la chambre du jeune homme forment un chronotope favorable, qui a été précédé par celui de la salle obscure et de l'écran géant du cinéma. La première vue est donc celle, fascinante, de l'actrice magnifiée par les dimensions de l'écran et la focalisation du regard du spectateur due à l'obscurité de la salle (Thiollière, 2008 : 335).

El mismo Gil de Biedma hace uso de este recurso en otros poemas, como en "Los aparecidos", donde una horda de "ojos terribles" aparecen desde un "vacío doloroso": "Mientras precipitadamente atravesaba, / la visión de unos ojos terribles, exhalados / yo no sé desde qué vacío doloroso" (vv. 8-10).

4. Conclusiones

Barral culmina de esta manera una composición que hunde sus raíces en una estética del encuentro, pero que asimismo se desmarca de ella en aras de proporcionar un tono más íntimo y melancólico a la escena. Un poema que se sumerge en la memoria construida verso a verso de un adolescente burgués y sus primeros acercamientos al mundo sensual. Con ello el poeta de Calafell establece un punto de inflexión en su poética, que pasa del tono grave y eliotiano de *Metropolitano* a una lírica nostálgica. Esta, no obstante, permanece dentro de los cauces de una voz amarga y oscura.

El lugar escogido para escenificar este primer encuentro es profundamente antierótico: un pasillo sórdido, húmedo y verde. Si bien en los poemas que hemos comentado de Baudelaire y Gil de Biedma el lugar es también desafecto, se trata de un espacio exterior en el que el yo poético, desolado, identifica la mirada fascinante del sujeto entre el mar de ojos desafiantes de la multitud. El encuentro ahí sólo puede ser furtivo o imposible⁴⁵. Barral, en cambio, escoge una escena doméstica en la que el olor es el sentido a través del cual se desarrolla la comunicación con la mujer, un aspecto que dota de más animalidad a la relación. Se trata de una sensibilidad instintiva, prehistórica y mítica que ya encontramos en la descripción del metro, cual cueva con pinturas rupestres en "Un lugar desafecto" (*Metropolitano*): "Penetraré la cueva / de bisonte y raíl riguroso" (vv. 1-2; Barral, 1979: 33). Un olor de gruta y guarida que como hemos visto presenta a la figura endiosada y devorada, como perteneciente a otra época y mutilada por la memoria. El poema asimismo realiza un guiño a otra escena erótica y mitológica, la de "Baño de doméstica" cuando fusiona el cuerpo blanco de la mujer con la espuma: "yo mismo era su olor, yo mismo / casi como su espuma" (vv.15-16). En el otro poema perteneciente también a 19 figuras encontramos similares alusiones:

veía disolverse
la violada rúbrica de espuma (vv. 3-4)

[En una versión anterior, fechada en el 17 de enero de 1959, este último verso aparece reemplazado por "la blanca geografía de la espuma" (Barral 1996, 147)]

burbujas
en la velluda piel de los geranios (vv. 20-21; 229).

Parece obvio que una de las referencias claras a esta escena es, más allá de la del baño de Diana, la del nacimiento de Venus. La combinación de blancura, piel y espuma remite a un modelo característico de iniciación erótica que se presenta en "Baño de doméstica" recubierto de un halo de grácil inocencia. El desnudo es descrito como "espléndido" porque el voyeur se esfuerza en que el recuerdo sea así: "admitiré que sea / nada más que un recuerdo esteticista" (vv. 24-25). Esta visión se desmarca por tanto de la de la aparición tremenda y fascinante de "Reino escondido". Una visión fugaz que remite también al mundo mitológico pero de manera brutal, con un recuerdo de una presencia animal, mítica y amputada, a una experiencia cercana a lo sagrado que el poeta sitúa en el ecuador del despertar erótico del niño. Es la construcción consciente de un pasado sentimental y turbador, la formación del renacer sensible del hombre poeta.

⁴⁵Thiollière señala que existen muchos puntos en común entre los encuentros furtivos de Barral y Gil de Biedma, sin embargo, "la différence est que le sujet barralien ne cherche pas à valoriser les rencontres furtives par l'amour unique. Il cherche dans toutes les rencontres la communication vraie et exprime son angoisse lorsqu'il ne la trouve pas" (2008, 334).

/// BIBLIOGRAFÍA ///

1. LIBROS

- AULLÓN DE HARO, Pedro. La obra poética de Gil de Biedma. Las idealizaciones de la tópica y del sujeto (2ª ed.). Madrid: Editorial Verbum, 2003.
- BARRAL, Carlos. Usuras y figuraciones, Barcelona: Lumen, 1979.
- _____. Diario de "Metropolitano". Madrid: Cátedra, 1996.
- _____. Poesía completa. Barcelona: Lumen, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles. Obra poética completa (ed. de Enrique López Castellón). Madrid: Akal, Vía Láctea, 2003.
- CASANOVA, Giacomo. Histoire de ma vie. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013.
- GIL DE BIEDMA, Jaime. Las personas del verbo. Barcelona: Seix Barral, 2009.
- LANZ, Juan José. Las palabras gastadas. Poesía y poetas de medio siglo. Sevilla: Renacimiento, 2009.
- PONS Bonsfills, Ana M. La Estética en la ética. Poesía crítica española del medio siglo: Caballero, González, Gil de Biedma, Barral y Goytisolo. Tesis doctoral dirigida por P. Rovira Planas, Universitat de Lleida, 1994.
- RIERA, Carme. Hay veneno y jazmín en su tinta. Aproximación a la poesía de J. A. Goytisolo. Barcelona: Anthropos, 1991.
- SAVAL, José Vicente. Carlos Barral, entre el esteticismo y la reivindicación. Madrid, Editorial Fundamentos, Espiral Hispanoamericana, 2002.
- VELA, Rubén. Ocho poetas españoles. Generación del realismo social: Carlos Barral, José Manuel Caballero Bonald, Gabino-Alejandro Carriedo, Ángel Crespo, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo y José Ángel Valente. Buenos Aires: Ediciones Dead Weight, 1965.
- VOUTSA, Styliani. Constantinos Cavafis y Jaime Gil de Biedma: dos poetas, una concepción vital y estética. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.

2. ARTÍCULOS

- ANDÚJAR ALMANSA, JOSÉ. "Unas cartas de Barral". Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2016. Recurso en línea:
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb0122> [última visita: 12/06/2016].

- BARRAL, Carlos. "Tres poemas sobre la infancia", Papeles de Son Armadans, IX, 26, 1958, pp.169-174.
- GIL DE BIEDMA, Jaime. "Emoción y conciencia en Baudelaire", en *El pie de la letra. Ensayos, 1955-1979*. Barcelona: Crítica, 1980, pp.56-67.
- MONTERO, Luis García. "Introducción" en BARRAL, Carlos. *Diario de "Metropolitano"*. Madrid: Cátedra, 1996, pp. 9-61.
- SANTIAGO ROMERO, Sergio. "Dos poetas para un infierno: el imaginario del abismo de Baudelaire en Gil de Biedma". *Revista de literaturas hispánicas*, nº2 (2015), recurso en línea:
<http://www.joveneshispanistas.com/dos-poetas-para-un-infierno-el-imaginario-del-abismo-de-baudelaire-en-gil-de-biedma/> [última visita: 12/06/2016].
- THIOLLIÈRE, Pierre. "La rencontre amoureuse dans la poésie de Jaime Gil de Biedma et Carlos Barral", en MEUNIER, Phillippe y SOUBEYROUX, Jacques (dir.). *Stratégies de l'encuentro et du desencuentro dans les textes hispaniques*. Saint-Étienne: Publications de Université de Saint-Étienne, 2008, pp.316-340.

MISCELANEA

//EL ESTUDIO DEL MICRORRELATO. LA
REVITALIZACIÓN DE LA FILOLOGÍA//

//STUDYING THE MICROSTORY. A REVITALIZATION OF PHILOLOGY//

SUBMISSION DATE: 26/04/2016 // ACCEPTANCE DATE: 30/05/2016
// PUBLICATION DATE: 15/06/2016 (pp 67-76)

DARÍO HERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
ESPAÑA
darher@ull.es

///

PALABRAS CLAVE: Microrrelato, teoría, historia, didáctica.

RESUMEN: Son muchos los horizontes que como objeto de estudio abre la micronarrativa en diversos frentes de la Filología, por no hablar de otras áreas de conocimiento quizá algo más alejadas de su análisis, como podrían ser la Filosofía o la Historia del Arte, pero, sin duda, también con mucho que decir sobre la estética de la brevedad y el fragmentarismo originada a finales del siglo XIX e intensificada en la época contemporánea. El microrrelato debe entenderse como un fenómeno capaz de generar importantes cambios en la Teoría Literaria y en las clasificaciones genéricas que esta ha defendido hasta ahora y, por supuesto, también en la Historia de la Literatura, obligada, desde que se tiene consciencia de lo que es y lo que no es un microrrelato, a revisar y evaluar nuevamente la obra de muchos autores ya consagrados a la luz de las más recientes teorías minificcionales. De igual manera, con el desarrollo internacional de la micronarrativa, se abre además una importante vía para la traducción de obras a unas y otras lenguas, traducción a través de la cual, en última instancia, se produce la conexión cultural entre distintas sociedades. Asimismo, está por explotar también el microrrelato como un perfecto material didáctico de acercamiento a la literatura, no ya en los niveles de educación secundaria, sino en las propias aulas universitarias, donde parecen requerirse, de la misma forma, mecanismos de motivación a la lectura.

KEYWORDS: Short-short story, theory, history, teaching.

ABSTRACT: The literary genre of the short-short story opens many horizons and objects of study on several fronts of Philology, but also in other areas of knowledge that are perhaps further from the philological analysis, such as Philosophy or History of Art, for instance. However, these areas of knowledge also have a lot to say about the aesthetics of brevity and fragmentation that originated at the end of the XIXth century and intensified in the contemporary era. The short-short story should be understood as a phenomenon that is capable of generating significant changes in Literary Theory and in the generic classifications that it has defended so far. Knowing what a short-short story is and is not has forced the History of Literature to reevaluate the work of many already renowned authors under the light of the most recent theories of microfiction. Similarly, the international development of microfiction has paved the way for the translation of literary works, which, ultimately, produces cultural connections between different societies. Additionally, the short-short story can also be used as a perfect teaching material to bring literature closer to a younger generation, not only in secondary education, but even in university classrooms, where tools to motivate reading also seem quite necessary.

///

En estos tiempos que corren, en los que las Humanidades parecen estar sufriendo el acoso por parte de las nuevas políticas y planes educativos, que cada vez le restan más valor y presencia a las mismas dentro y fuera del contexto académico, resulta verdaderamente necesaria la reflexión sobre el futuro de las distintas disciplinas humanísticas, indispensables para seguir avanzando en el conocimiento del individuo, la sociedad, la cultura y el arte. La Filología, como es lógico, no queda al margen de todo esto, lo que nos obliga a llevar a cabo nuevas propuestas para la revitalización de sus estudios sobre las lenguas y sus literaturas.

A partir de los años ochenta del pasado siglo, se iniciaron en el mundo hispánico las primeras investigaciones sistemáticas sobre el género literario del microrrelato. Una pionera en este sentido fue Dolores M. Koch (La Habana, 1928 – New York, 2009), con trabajos como “El micro-relato en México: Torri, Arreola y Monterroso”, presentado en el vigésimo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en Texas en 1981. Este y otros de sus trabajos sobre el género fueron comentados por ella misma, ya con perspectiva histórica, en uno de sus últimos ensayos sobre la minificción literaria (Koch, 2004). Fue precisamente en esa época cuando, como ha asegurado Fernando Valls,

se da un periodo en que los narradores empiezan a tomar conciencia de la existencia de un género distinto e independiente respecto del cuento, del poema en prosa, así como del aforismo. Aquí, por tanto, conviven lo que podríamos denominar textos narrativos breves, con microrrelatos, que sería la denominación otorgada, con precisión terminológica, a aquellas piezas que aparecen tras reconocer y distinguir esta nueva distancia narrativa. (Valls, 2008: 54).

Después de tres décadas, hoy podemos afirmar que la micronarrativa se ha convertido ya en un nuevo ámbito de investigación con capacidad para reactivar y renovar el interés por la Filología y sus más diversos frentes de aplicación, tal es el caso de la Teoría y la Historia Literarias o, cómo no, la propia Didáctica de las Lenguas y sus Literaturas, teniendo en cuenta además que, como indica David Roas,

el microrrelato no es una forma que nace, como buena parte de la crítica ha señalado, con el Modernismo hispanoamericano y se desarrolla (con conciencia de género) en las

literaturas en español a partir de la década de los cuarenta, sino un proceso general de la narrativa breve occidental iniciado en la segunda mitad del siglo XIX. (Roas, 2008: 70).

Las lenguas, así como sus correspondientes manifestaciones literarias y los géneros y subgéneros en las que estas últimas se agrupan, son, sin duda alguna, materias vivas en constante evolución y abiertas siempre a la revisión y reinterpretación de las teorías que tratan de explicarlas desde el punto de vista científico, histórico y estético. De este modo, la micronarrativa ha manifestado, con el paso del tiempo, un enorme potencial para generar importantes cambios en la Teoría Literaria y en las clasificaciones genéricas que esta ha venido defendiendo hasta la actualidad.

1. Teoría Literaria: La clasificación genérica

La aventura de definir un nuevo género literario como es el microrrelato y situarlo así al mismo nivel que otros géneros narrativos de mayor tradición, como pueden ser el cuento, la novela corta o la novela, requiere aún de mayores esfuerzos por parte de los investigadores y críticos dedicados al asunto, pues si bien es cierto que entre los creadores y los lectores de microrrelatos parece haber a día de hoy muy pocas dudas al determinar cuándo elaboran y leen un microrrelato y cuándo no, sí que existen entre los primeros más puntos de discusión con respecto a cuestiones de tipo terminológico y metodológico que exigen ser resueltos.

1.1. Terminología

Son muchos los nombres que se han venido empleando en el mundo hispánico para denominar a este tipo de producción literaria que aquí estudiamos. Unos compuestos, como cuento o relato mínimo, hiperbreve, ultracorto, microscópico, cuántico, bonsái, jibaro, liliputiense... Y otros sintéticos, como, por supuesto, microrrelato, pero también microcuento, minirrelato, minicuento, brevicuento, descuento, nanocuento, textículo... No sobra en algunos casos, como podemos comprobar, el humor. Esta diversidad terminológica es algo que, no obstante, afecta solamente al plano de la expresión, pues, en lo referente al concepto al que designan, todos ellos señalan hacia una misma realidad literaria que, sin embargo, nosotros optamos por llamar microrrelato, que es el término más usual en España y, por tanto, el que parece haber ido imponiendo la voluntad colectiva⁴⁶, quizá por dos aspectos fundamentales: primero, porque el concepto de relato alberga una significación algo más amplia dentro del ámbito literario que la de cuento, que hace referencia específicamente a otro género; y segundo, por la propia precisión léxica que las formas sintéticas representan frente a otras nomenclaturas compuestas, pues son las

⁴⁶ “Se advierte una tendencia bastante generalizada en Hispanoamérica a emplear indistintamente como sinónimos minicuento, microrrelato y minificción (o microficción), como atestiguan, entre otros, los trabajos de David Lagmanovich, quien declara, sin embargo, preferir la segunda denominación. En términos generales, los críticos de los países que cuentan con una importante producción de relatos brevísimos, es decir: Argentina, México, Venezuela, Chile y, en grado menor, Colombia, se han ido decantando por un término u otro según el uso implantado en cada región geográfica; así, en Argentina, se ha impuesto la denominación de microrrelato, posiblemente por influencia de D. Lagmanovich; en Venezuela y en Colombia, parecen preferir el término de minicuento; en Chile, alternan microcuento y minicuento, y es en México donde ha triunfado el apelativo más genérico de minificción, en parte debido a los trabajos de Lauro Zavala, pero no únicamente porque ya en un artículo de 1990, publicado en la revista argentina *Puro cuento*, el escritor mexicano Edmundo Valadés (director, desde 1964 hasta su muerte, de la revista *El Cuento*, pionera en la difusión del microrrelato) recurría a la nomenclatura de minificción junto a las de cuento brevísimo y minicuento para designar la forma textual y discursiva que aquí nos interesa” (Andrés-Suárez, 2010b: 27-28).

primeras las que mejor se adaptan al principio de economía lingüística y las que más claridad presentan a efectos comunicativos.

La estabilización de una vez por todas de este panorama terminológico en favor de un único término sería un paso muy importante a dar en beneficio del género. Facilitaríamos, para empezar, su inclusión en los diccionarios por parte de los académicos de la lengua: “¿Cuántos años habrá que esperar para que ganen [los términos minificción y microrrelato] el beneplácito de los académicos? Me atrevo a pensar que si los que nos ocupamos de estas cuestiones lográramos acabar con la indeterminación que reina en el ámbito de la minificción contribuiríamos a acelerar dicho proceso” (Andres-Suárez, 2010a: 179). En este sentido, y siguiendo a Irene Andres-Suárez, cabría continuar insistiendo en la diferenciación entre los conceptos de minificción literaria (diferenciable, a su vez, de la minificción audiovisual: cortometraje, spot publicitario, videoclip...) y microrrelato:

De lo que precede se infiere que el microrrelato es efectivamente una minificción, pero que la minificción (es decir, la fábula, la parábola, la anécdota, la escena, el caso, el bestiario, el poema en prosa, el miniensayo, etc.) no es necesariamente un microrrelato; en consecuencia, pienso que ambos términos (microrrelato / minificción) no deberían utilizarse como sinónimos, y tampoco me parece pertinente afirmar, como han hecho algunos estudiosos, que la minificción es un género literario porque, como se desprende de lo dicho anteriormente, esta apelación abarca numerosos géneros independientes con sus propios rasgos singularizadores. En cambio, en mi opinión, el microrrelato sí posee un estatuto genérico propio, autónomo (Andres-Suárez, 2010b: 31).

1.2. Metodología

Más relevante resulta aún concretar cuál es el posicionamiento metodológico más adecuado a la hora de acercarse al microrrelato, pues existen en la actualidad dos corrientes fundamentales: una de tipo transgenérico y otra de tipo narrativista. La primera de ellas parte de la base de que el microrrelato es un género híbrido o proteico, es decir, o bien que es el resultado del cruce entre diversos géneros (la anécdota, la fábula, el cuento, el poema en prosa...), o bien que se caracteriza porque “puede adoptar distintas formas genéricas” (Rojo, 1996: 39). La segunda corriente, que es la que nosotros defendemos y la que, por su coherencia y eficacia, ha tenido mayor éxito, conviene en que el microrrelato, al igual que el resto de géneros literarios, es autónomo y posee unas determinadas características invariables que lo identifican como tal. Como bien ha explicado David Lagmanovich, gracias a este método de análisis “sostenemos que en el microrrelato no se produce un cruce de géneros ni un estatuto que los traspasa, como han considerado otros estudiosos. En todo caso, hay elementos de géneros diversos, a veces simbióticamente relacionados, [...] como lo han hecho el cuento y la novela contemporáneos” (2006: 30-31).

Otro debate que sigue abierto es el de si el microrrelato es un género independiente, como propugnamos hoy por hoy la gran mayoría de teóricos de la minificción literaria, o un subgénero del cuento, tal y como han mantenido investigadores como David Roas (2008) o Francisco Álamo Felices (2010). Los primeros centramos nuestros análisis en aquellos rasgos que son exclusivos del microrrelato y que, por tanto, permiten distinguirlo no ya del cuento, sino también de otros géneros próximos caracterizados por la concisión, aunque no siempre por la literariedad, la ficcionalidad y la narratividad (otros tres de los elementos constitutivos del microrrelato); hablamos del poema en prosa, la fábula, el aforismo, la greguería, la parábola, algunos de los géneros periodísticos como la columna de opinión, etcétera. Los segundos, por el contrario, focalizan su atención en aquellos rasgos que son compartidos por el microrrelato y el cuento y, en general, por todos y cada uno de los géneros narrativos entre sí. Con este enfoque, como es lógico, será imposible diferenciar entre el microrrelato y el cuento, pero también entre el cuento y la novela corta y entre la novela corta y la novela, dado que, ciertamente, “el microrrelato forma parte de

un continuum que abarcaría —de mayor a menor— el ciclo novelístico, la novela, la nouvelle (novela corta), el cuento y el microrrelato mismo. Tal es la escala básica de la narratividad” (Lagmanovich, 2006: 31). Desde este punto de vista, como decimos, se propone que el microrrelato es un subgénero del cuento, pero ¿también habría que aceptar entonces que el cuento es un subgénero de la novela corta y que esta última es un subgénero de la novela? Los teóricos que clasifican el microrrelato como subgénero del cuento suelen obviar, además, que, en la descripción y definición de un género literario, entran en funcionamiento otros factores aparte de los puramente estructurales —donde el microrrelato, por cierto, ha despuntado como el “arte de encapsular ficciones en un espacio textual de brevísima dimensión, donde se ponen en juego múltiples operaciones de condensación semántica y síntesis expresiva” (Tomassini y Colombo, 1996: 79)—, como son los de carácter pragmático —las claves que determinan la creación, publicación y recepción de un microrrelato no son iguales a las del cuento— e histórico.

2. Historia de la Literatura: Revisión de autores y obras

El microrrelato cuenta con su propia historia: sus orígenes, trayectoria y evolución son completamente distintos a los de otros géneros⁴⁷. Es por ello que, desde que se tiene consciencia de lo que es y lo que no es un microrrelato, los historiadores de la literatura, incluso aquellos desvinculados inicialmente de los estudios sobre este género, se han visto obligados a reexaminar la obra de muchos autores ya consagrados como poetas, cuentistas, novelistas, dramaturgos o ensayistas a la luz de las más recientes teorías minificcionales, que han venido a demostrar que estos fueron, además, microrrelatistas.

Esta revisión histórica de autores y obras desde esta nueva perspectiva minificcional implica algunos riesgos que hay que afrontar con valentía intelectual, pues a la vez que puede confrontarnos con los lineamientos críticos más conservadores, también resulta ser una empresa investigadora imprescindible para conocer el cuándo, el cómo y el porqué del surgimiento del microrrelato y para saber más y mejor sobre los escritores y sus composiciones, muchas de las cuales podemos rescatar ahora y valorar en su justa medida, sobre todo aquellas que, hasta este momento, habían sido clasificadas genéricamente como otra cosa que no eran o habían sido condenadas a ocupar un lugar secundario, cuando no a permanecer desperdigadas en diferentes libros misceláneos y publicaciones periódicas e, incluso, inéditas. Casos de este tipo están representados en España por figuras de la talla de Juan Ramón Jiménez o Federico García Lorca, por poner tan solo los dos ejemplos empleados por Teresa Gómez Trueba en uno de sus artículos:

El extraordinario éxito actual del género del microrrelato no ha tardado en hacer emerger, o incluso crear, sus antecedentes. Lo interesante es que hay ciertos elementos de esos supuestos antecedentes que jamás nos hubieran llamado la atención de no haber surgido una obra o tendencia literaria en el futuro que los terminara convirtiendo en precursores de algo. [...] Por mi parte, he preparado una edición de prosas narrativas breves de Juan Ramón Jiménez, en la que recojo un total de 161 textos, los cuales habían sido estudiados y catalogados, al igual que la mayoría de los de Lorca, dentro de la categoría genérica del poema en prosa, pero que, de igual modo, por su brevedad y narratividad, encajarían

⁴⁷ Cabe decir, llegados a este punto, que la génesis del microrrelato, ubicada en el mundo hispánico entre el modernismo y las vanguardias, estuvo influida, como no podría ser de otra manera, por múltiples factores, pero que entre ellos predominan dos: “a) la comprensión textual y pulimento del cuento, pero también mediante b) la disminución de la descripción y el aumento progresivo de la narratividad del poema en prosa [...] ya en el modernismo” (Andrés-Suárez, 2010b: 71).

mucho mejor en las actuales definiciones del género del microrrelato. (Gómez Trueba, 2008: 13).

Muy importante ha sido, en este sentido, la reciente publicación en Cátedra de la Antología del microrrelato español (1906-2011).

El cuarto género narrativo, cuya editora, Irene Andrés-Suárez, abarcó en su compilación desde los precursores más importantes del género en nuestro país hasta algunos de nuestros más destacados microrrelatistas actuales⁴⁸.

Este descubrimiento y análisis de los antecedentes, precursores, continuadores y cultivadores actuales del género del microrrelato en la literatura española es extrapolable, evidentemente, a otras literaturas, en las que, en mayor o menor medida, la práctica del microrrelato cuenta con sus propios autores, tal es el caso de la literatura estadounidense, donde la llamada *sudden* o *flash fiction* hunde sus raíces en relatos de Edgar Allan Poe como “‘The Oval Portrait’ (1842), de cuatro páginas, ‘Shadow: A Parable’ (1835), y ‘Silence: A Fable’ (1837), ambos de tres páginas escasas” (Roas, 2008: 68), o de la literatura francesa, cuyo iniciador del microrécit fue Charles Baudelaire con algunos de los textos contenidos en su libro misceláneo *Le spleen de Paris* o, como es más conocido pese a la inexactitud terminológica, *Petits poèmes en prose* (1869): “L’ horloge” (1857), “Chacun sa chimère” (1862), “Le miroir” (1864), “Le tir et le cimetière” (1867), “Le galant tireur” (1869)...

Por otra parte, seguramente existen todavía países en los que, a pesar de albergar un importante material literario micronarrativo, aún no se ha convertido este en objeto de estudio. En esta dirección, la traducción de colecciones de microrrelatos de unas a otras lenguas comienza a ser cada vez más relevante, no sólo como un medio indispensable para la difusión internacional del género, sino también como un eficaz mecanismo para que el interés en la micronarrativa se mantenga en los países e idiomas en los que es ya hoy una realidad, o se active en aquellos otros en los que la creación, la recepción, la investigación y la crítica en torno al microrrelato todavía no se han desarrollado.

3. Didáctica: La enseñanza de las Lenguas y sus Literaturas

Otra de las vertientes que está de momento por explotar es la función de la micronarrativa como recurso didáctico, pues, en lo referente a la enseñanza de las lenguas y sus literaturas, son muchos los espacios que podría cubrir el microrrelato.

⁴⁸ Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, José Moreno Villa, José Bergamín, Federico García Lorca, Luis Buñuel, Pío Baroja, Tomás Borrás, Ana María Matute, Max Aub, José Antonio Muñoz Rojas, Esteban Padrós de Palacios, Ignacio Aldecoa, José María Sánchez Silva, Alfonso Sastre, Gonzalo Suárez, Fernando Quiñones, Fernando Arrabal, Antonio Fernández Molina, Álvaro Cunqueiro, Francisco Ayala, Arturo del Hoyo, Antonio Beneyto, Alberto Escudero, Javier Tomeo, Agustín Cerezales, Gustavo Martín Garzo, Juan Eduardo Zúñiga, Pedro Ugarte, Luis Mateo Díez, José Jiménez Lozano, Rafael Pérez Estrada, Julia Otxoa, Ángel Guache, Juan Gracia Armendáriz, Carmela Greciet, José María de Quinto, Hipólito G. Navarro, Juan José Millás, Pablo Antoñana, José María Merino, Alberto Tugues, Luciano G. Egido, Espido Freire, Francisco Rodríguez Criado, Fermín López Costero, Medardo Fraile, Ramón Gil Novales, César Gavela, Andrés Neuman, Carmen Camacho, Óscar Esquivias, Juan Pedro Aparicio, Manuel Moya Escobar, Ángel Olgo, Miguel Ángel Zapata, David Roas, José Alberto García Avilés, Andrés Ibáñez, Miguel Ángel Hernández-Navarro, Carlos Castán, Manuel Moyano, Federico Fuertes Guzmán, Lara Moreno, Felipe Benítez Reyes, Antonio Reyes Ruiz, Ginés S. Cutillas, Raúl Sánchez Quiles, Antonio Serrano Cueto, Rubén Abella, Carlos Almira, Cristina Grandes y Manuel Espada. Ante esta nómina de microrrelatistas españoles, que, como es lógico, además está incompleta, no es de extrañar que, incluso antes de la publicación de la antología, el término microrrelato hubiese entrado ya a formar parte de manuales tan relevantes como el dirigido por José-Carlos Mainer: *Historia de la literatura española*, en concreto en su séptimo volumen, titulado *Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)* y elaborado por Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya.

3.1. Motivación a la lectura

En primer lugar, hablamos de un tipo de texto que, por su brevedad y por la novedad que representa, parece ser propicio para acercar la literatura y motivar a la lectura a los estudiantes, no sólo de los niveles primarios y secundarios de educación, sino también en las aulas universitarias, en concreto en las de las distintas filologías, donde, a pesar de lo que pudiera pensarse en un primer momento, se requiere también del empleo de técnicas pedagógicas para promover la lectura de obras literarias.

3.2. Repaso histórico de la literatura

En segundo lugar, el estudio del microrrelato les puede permitir a los estudiantes el acercamiento a muchos de los autores modernos y contemporáneos de la literatura de una forma distinta, innovadora, y, por qué no decirlo, más rápida y lúdica. Si nos centramos en el caso de la Literatura Hispanoamericana, por ejemplo, podemos comprobar cómo la perspectiva minificcional nos puede aproximar a la obra de escritores de enorme relevancia: únicamente situándonos en el periodo comprendido entre el modernismo y la vanguardia, nos encontramos con autores de la importancia de Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, Julio Torri o Vicente Huidobro, cuyas piezas micronarrativas —muchas de ellas agrupadas en diferentes antologías, como *La otra mirada* (Lagmanovich, 2005)— podrían convertirse, por ejemplo, en la puerta de entrada hacia el conocimiento del resto de sus producciones literarias. Con esto queremos decir que, al menos en el ámbito hispánico, mediante la lectura de un buen corpus de microrrelatos, que poco a poco irá, asimismo, consolidando un canon, el estudio de gran parte de la literatura desarrollada desde el modernismo hasta la más reciente actualidad está garantizado.

3.3. Soporte literario en la enseñanza de las lenguas

En tercer lugar, la micronarrativa también puede convertirse en fuente para un mejor aprendizaje de las lenguas. Actualmente, ni la enseñanza de nuestra lengua materna ni la de las lenguas extranjeras suele contener buenos soportes literarios sobre los que fundamentarse, pues aún no parece haberse comprendido del todo que para hablar, entender y escribir correctamente un idioma, sea el propio o el ajeno, hay que leer mucho y bien. De este modo, los microrrelatos se presentan como textos adecuados para ello, pues contienen algunas características favorables en este sentido, como son la brevedad, la narratividad y la literariedad: 1.- La mínima extensión de los microrrelatos va a permitirle al estudiante cosas como la lectura de un mismo texto varias veces, pudiendo escudriñar al máximo sus particularidades, o la lectura de muchos textos de un mismo autor o de diversos autores en poco tiempo, ampliando así, además, sus referentes culturales. Tal y como ha afirmado David Roas en calidad de profesor universitario, “la recepción siempre es buena, porque el microrrelato funciona muy bien en el aula: puede trabajarse con él en profundidad y detalle durante la duración de una clase” (Hernández, 2009: 53). 2.- La narratividad vertida en prosa, por su parte, se erige como la mejor de las vías para las aproximaciones didácticas a las lenguas, sobre todo a las extranjeras, pues otro tipo de textos, como los poéticos (escritos en verso o prosa) o, incluso, los narrativos pero escritos en verso, plantean generalmente ciertas dificultades derivadas de su plurisignificación semántica y su disposición sintáctica. 3.- Los textos literarios, frente a otro tipo de textos como el periodístico, el científico, etcétera, vienen a ampliar de una forma mucho más acusada la sensibilidad estética de los estudiantes, favoreciendo, a su vez, muchos de esos

aspectos actitudinales que tanto persiguen las programaciones didácticas actuales para la enseñanza de las lenguas, como son el hábito de lectura o la creatividad.

4. Conclusiones

En conclusión, mientras que últimamente la gestión política de la educación en nuestro país trata de relativizar el papel social y económico de las investigaciones humanísticas y filológicas, nosotros apostamos firmemente por su futuro y proponemos la revitalización de las mismas a través del estudio de este nuevo género literario que conocemos como el microrrelato y en torno al que giran cada vez más talleres y certámenes, más colecciones de editoriales y números de revistas, y más investigadores, críticos, lectores y, por supuesto, creadores. Tal y como ha señalado Fernando Valls (2012: 8), “por una vez, los investigadores universitarios, los historiadores de la literatura, han ido por delante de los críticos. Además, hace tiempo que varias editoriales (Thule, Páginas de Espuma, Cuadernos del Vigía y Menoscuarto, entre otras) le vienen prestando atención. Y lo más importante de todo: en lo que llevamos de siglo, cada vez es más frecuente que quienes se inician en la escritura lo hagan en esta forma narrativa”.

///BIBLIOGRAFÍA///

1. LIBROS

ANDRES-SUÁREZ, Irene. El microrrelato español. Una estética de la elipsis. Palencia: Menoscuarto, 2010b.

ANDRES-SUÁREZ, Irene (ed.). Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo. Madrid: Cátedra, 2012.

BARRERAS GÓMEZ, Asunción. El estudio literario de la narración breve y su utilización en el contexto docente. La Rioja: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja, 2003.

GARCÍA LORCA, Federico. Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve. A cargo de Encarna Alonso Valero. Palencia: Menoscuarto, 2007.

GRACIA, Jordi y RÓDENAS DE MOYA, Domingo. Historia de la literatura española, vol. 7. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010). A cargo de José-Carlos Mainer. Madrid: Crítica, 2011.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. Cuentos largos y otras prosas narrativas breves. A cargo de Teresa Gómez Trueba. Palencia: Menoscuarto, 2008.

LAGMANOVICH, David (ed.). La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico. Palencia: Menoscuarto, 2005.

LAGMANOVICH, David. El microrrelato. Teoría e historia. Palencia: Menoscuarto, 2006.

TOMASSINI, Graciela y MARIS COLOMBO, Stella. Comprensión lectora y producción textual. Minificción hispanoamericana. Rosario (Argentina): Fundación Ross, 1998.

ZAVALA, Lauro (ed.). *Lecturas simultáneas. La enseñanza de la lengua y la literatura con especial atención al cuento ultracorto*. México: Ediciones de la Universidad Autónoma de México, 1999.

ZAVALA, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento, 2004.

2. ARTÍCULOS

ÁLAMO FELICES, Francisco. "El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas". En: Roas, D. (ed.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010, pp. 209-229.

ANDRES-SUÁREZ, Irene. "El microrrelato: caracterización y limitación del género". En: Roas, D. (ed.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010a, pp. 155-179.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa. "Acerca del camino estético que nos condujo al microrrelato: el ejemplo de Juan Ramón Jiménez". *Ínsula*, n° 741, 2008, pp. 13-17.

GONZÁLEZ, Henry. "La didáctica del minicuento y su desarrollo en ambientes hipermediales". En: Noguerol Jiménez, F. (ed.). *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2004, pp. 303-315.

HERNÁNDEZ, Darío. "David Roas, investigación y creación de lo mínimo". *Nexo. Revista Intercultural de Arte y Humanidades*, n° 6, 2009, pp. 50-53.

KOCH, Dolores M. "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila". *Hispanamérica*, n° 30, 1981, pp. 123-130.

KOCH, Dolores M. "El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar y Denevi". *Enlace*, n° 5-6, 1985, pp. 9-13.

KOCH, Dolores M. "El micro-relato en México: Torri, Arreola y Monterroso". En: Forster, M. y Ortega, J. (eds.). *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*. México: Oasis, 1986, pp. 161-177.

KOCH, Dolores M. "Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?". En: Noguerol Jiménez, F. (ed.). *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2004, pp. 45-51.

LAGMANOVICH, David. "Minificción: corpus y canon". En: Andres-Suárez, I. y Rivas, A. (eds.). *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2008, pp. 25-46.

LORENZIN, María Elena. "Fast Fiction en la clase de español avanzado: Una experiencia creativa en las Antípodas". En: Noguerol Jiménez, F. (ed.). *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2004, pp. 317-333.

MUÑOZ, Christine. “Dinámica del microrrelato”. En: Rodríguez Pérez, O. (ed.). Los mundos de la minificción. Valencia: Aduana Vieja, 2010, pp. 179- 189.

ROAS, David. “El microrrelato y la teoría de los géneros”. En: Andres-Suárez, I. y Rivas, A. (eds.). La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Palencia: Menoscuarto, 2008, pp. 47-76.

ROJO, Violeta. “El minicuento, ese (des)generado”. Revista Interamericana de Bibliografía, vol. XLVI, n° 1-4, 1996, pp. 39-47.

TOMASSINI, Graciela y MARIS COLOMBO, Stella. “La minificción como clase textual transgenérica”. Revista Interamericana de Bibliografía, vol. XLVI, n° 1-4, 1996, pp. 79-93.

VALLS, Fernando. “Soplado vidrio. Sobre dieciocho narradores españoles cultivadores ocasionales del

VALLS, Fernando. “Érase una vez un chispazo”.

//ABEL GANCE Y LAS POSIBILIDADES DE LA
EXPERIENCIA ESTÉTICA DESPUÉS DE LA GRAN
GUERRA. CONSTELACIONES CULTURALES Y ARTÍSTICAS
EN TORNO A TRES FILMS: J'ACCUSE (1919), LA
ROUE (1923) Y NAPOLEON (1927)
//

//ABEL GANCE AND THE POSSIBILITIES OF AESTHETIC EXPERIENCE
AFTER THE GREAT WAR. CULTURAL AND ARTISTIC CONSTELLATIONS
AROUND THREE FILMS: J'ACCUSE (1919), LA ROUE (1923) AND
NAPOLEON (1927)//

SUBMISSION DATE: 07/04/2016// ACCEPTANCE DATE:
01/05/2016// PUBLICATION DATE: 15/06/2016 (pp 79-94)

MARIA LLORENS
UNIVERSITAT POMPEU FABRA /UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DEL ECUADOR
ESPAÑA / ECUADOR
mariacllorens@gmail.com

///

PALABRAS CLAVE: Abel Gance, Walter Benjamin, experiencia estética, cine.

RESUMEN: Aquí se presenta un análisis, desde el pensamiento de Walter Benjamin (1892-1940) y otros intelectuales contemporáneos, de la obra del cineasta francés Abel Gance (1889-1981) a través de tres películas que corresponden al periodo de entre guerras: J'accuse (1919), La Roue (1923) y Napoleon (1927). Los problemas que abordamos, en relación con la obra de Gance, son: la crisis de la experiencia tras la gran guerra, la decadencia del aura, las posibilidades de inversión dialéctica de los efectos destructivos de la tecnología y la intervención colectiva a través de una nueva experiencia estética. Intentamos componer una constelación, siguiendo a Benjamin, que nos permita, mediante la asociación de diferentes ideas, imágenes y expresiones culturales, iluminar críticamente el objeto de estudio. Así, entran en juego Paul Klee, Romain Rolland, Fernand Léger, Richard Wagner, Friedrich Nietzsche, Aby Warburg, Marcel Proust, entre otros.

KEYWORDS: Abel Gance, Walter Benjamin, aesthetics experience, cinema.

ABSTRACT: In this article we analyze Abel Gance's cinematic work, through Benjamin's theory of experience and the concepts of aesthetics by other contemporary intellectuals.

Our study will focus on three of Abel Gance's films, which correspond to the interwar period: *J'accuse* (1919), *La Roue* (1923) and *Napoleon* (1927). The theoretical problems we discuss are: the crisis of experience after the Great War, the decline of the aura, the dialectical inversion of the destructive effects of technology ; and the collective innervation through a new aesthetical experience. Following Benjamin's thought, we try to create a constellation which allows us to shed a critical light on the object of investigation. In order to do so, different artists and intellectuals are introduced in a comparative and associative analysis: Paul Klee, Romain Rolland, Fernand Léger, Richard Wagner, Friedrich Nietzsche, Aby Warburg, Marcel Proust.

///

1. *J'accuse* (1919): una experiencia cinematográfica tras la gran guerra

La gran guerra inauguró la crisis de la modernidad que había embriagado de optimismo a las sociedades decimonónicas. El mito del progreso se podía confrontar con la brutalidad de la propia cultura. La guerra de trincheras llegó, a través de cartas y fotografías, a los pueblos y ciudades. La violencia se extendió más allá del campo de batalla. Los ataques aéreos descargaron la furia sobre las poblaciones civiles, la miseria no supo de fronteras y el hambre afectó a todos los países beligerantes. Finalmente, las fuerzas destructivas de la guerra arruinaron tanto a vencedores como vencidos. El historiador Eric Hobsbawm, al finalizar el siglo, decía: “La humanidad sobrevivió, pero el gran edificio de la civilización decimonónica se derrumbó entre las llamas de la guerra al hundirse los pilares que lo sustentaban” (2005: 30). La confianza en la tecnología moderna, el desarrollo capitalista y la consolidación de los regímenes liberales como portadores del progreso, se derrumbó ante la barbarie de la guerra total (Hobsbawm, 2005).

Las creencias más sólidas sucumbían ante un nuevo escenario de devastación general. Sigmund Freud, en 1915, escribía sobre la decepción de grandes sectores eurocéntricos ante la guerra:

Estábamos, pues, preparados para que la Humanidad se viera aún, por mucho tiempo, envuelta en guerras entre los pueblos primitivos y los civilizados, entre las razas diferenciadas por el color de piel e incluso entre los pueblos menos evolucionados o involucionados de Europa. Pero de las grandes naciones de raza blanca, señoras del mundo, a las que ha correspondido la dirección de la Humanidad, a las que se sabía al cuidado de los intereses mundiales y a las cuales se deben los progresos técnicos realizados en el dominio de la Naturaleza, tanto como los más altos valores culturales, artísticos y científicos; de estos pueblos se esperaba que sabrían resolver de otro modo sus diferencias y sus conflictos de intereses (2014: 161-162).

Pero algunos intelectuales y artistas —con una sensibilidad aguda, capaz de atisbar la catástrofe en potencia— pudieron intuir, algunos años antes de la guerra, la barbarie al interior de Europa. En plena Belle époque, Edvard Munch pintaba *El grito* y James Ensor sus máscaras siniestras junto a los esqueletos que anunciaban la muerte de la fiesta burguesa. La experiencia visionaria, que persistía —en la impureza del tiempo— desde la Edad Media, liberaba imágenes reveladoras a pensadores como Carl Gustav Jung, quien

pudo interpretar, a raíz de la visión que tuvo en diciembre de 1913, la latencia de la masiva destrucción que se avecinaba⁴⁹.

Finalmente, la gran guerra asestó un golpe de impacto irreversible en la humanidad. Aquello que había inspirado optimismo (como la tecnología moderna y sus productos) ahora causaba espanto. Walter Benjamin decía en 1933:

Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano (1989: 168).

La vivencia del shock —propia de la urbanidad moderna—, que expresaba Charles Baudelaire a mediados del siglo XIX, ahora se trasladaba al campo de batalla. La destrucción humana, sin embargo, no solo se imprimió en la subjetividad de quienes la vivieron como shock, sino también, en muchos casos —y a manera de contrapunto— como fantasmagoría. Ernst Jünger escribió en *Tempestades de acero*:

la guerra nos había arrebatado como una borrachera. Habíamos partido hacia el frente bajo una lluvia de flores, en una embriagada atmósfera de rosas y sangre. Ella, la guerra, era la que había de aportarnos aquello, las cosas grandes, fuertes, espléndidas. La guerra nos parecía un lance viril, un alegre concurso de tiro celebrado sobre floridas praderas en las que la sangre era rocío (1998: 6).

Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), alertaba a sus contemporáneos contra la tendencia a la “estetización de la política”: “La humanidad, que había sido antaño, con Homero, objeto de contemplación para los dioses olímpicos, hoy lo es para sí misma. Su alienación de sí por sí ha llegado al punto de hacerla vivir su propia destrucción como una sensación estética 'de primerísimo orden'” (Benjamin, 1989: 57). Encontraba esta orientación —que luego se encarnaría en el fascismo— en el futurismo y, especialmente, en Marinetti, quien proclamaba: “La guerra es bella porque une, en una sinfonía, el fuego de los fusiles, los cañoneos, las pausas del fuego, los perfumes y los aromas de la putrefacción” (en Benjamin, 1989: 56).

Entre la fantasmagoría, la embriaguez y el shock, Abel Gance —artista e intelectual, considerado por Élie Faure como un “genio visionario” —realiza, en 1919, su film *J'accuse!*, gesto crítico que parece coincidir con una pequeña acuarela de Paul Klee titulada *Angelus Novus*, adquirida por Walter Benjamin en 1921. La obra del artista de la Bauhaus serviría— años después, hacia el final del exilio y de la vida de Benjamin - como imagen dialéctica en la famosa tesis IX Sobre el concepto de historia. Un ángel de aspecto frágil, con pequeñas alas que no pueden cerrarse por la tempestad, dirige la mirada hacia atrás,

⁴⁹ “Entonces estalló la fuente de sangre poderosa y largamente inagotable” (2010: 237). Carl Gustav Jung, en “Viaje infernal hacia el futuro” (capítulo V del Libro rojo) describe la visión que tuvo en 1913, durante un viaje en tren a Schaffhausen. Sonu Shamdasani, en la introducción al *Liber Novus*, resalta la “imágenes apocalípticas” que marcó las artes europeas (en Jung, 2010). Para 1912, por ejemplo, Wassily Kandinsky escribiría sobre el arribo de una catástrofe universal (Shamdasani en Jung, 2010: 199). En este sentido, Victoria Cirlot (2010) nos revela los vínculos íntimos entre la experiencia visionaria medieval y el surrealismo: artistas como Max Ernst y Víctor Brauner experimentaron la sobrevivencia de la concepción medieval de la apertura del ojo interior, y crearon estrategias para activar la visión, para captar aquello que es imperceptible, latente, profundo. Es interesante destacar estas experiencias sintomáticas, porque en el mismo contexto vanguardista de las décadas de 1910 y 1920, Abel Gance también era considerado un visionario (por ejemplo, por Élie Faure) y admiraba las facultades sensitivas extraordinarias, interiores, como las que apreciaba en Homero y Beethoven (Gance, 2014: 56-63). El mundo interior era tan importante para Abel Gance como para otros artistas e intelectuales europeos de la época: Marcel Proust, Carl Gustav Jung, Aby Warburg, Wassily Kandinsky, Jean Epstein, André Breton, Walter Benjamin, entre otros.

vislumbrando las ruinas que se amontonan. Quiere detenerse para reparar lo destruido, pero los vientos del “progreso” se lo impiden. Abel Gance, sin perder el patriotismo, contra la marcha de los sobrevivientes que atraviesan el arco del triunfo, grita *J'accuse!*, y exige justicia para los muertos en combate.

El espanto humano, grabado en los ojos desorbitados del *Angelus Novus*, había enmudecido a quienes volvían de los campos de batalla, había suspendido su capacidad de pensar como defensa primaria ante la destrucción. Así como Benjamin encuentra que la guerra empobrecía en todo sentido a las personas que la vivían, Gance construye un personaje, Jean Díaz, poeta aniquilado por el soldado en que se convertiría, que enloquece en la última batalla. Escapa del hospital y vuelve al pueblo. Habla por los muertos desde la locura, único lugar de enunciación posible tras el espanto. Es que, ¿cómo narrar lo que no tiene nombre? No había nada como la experiencia de la trinchera: “las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable” (Benjamin, 1989: 168). Y aquí radicaba otro aspecto de la crisis de la modernidad: la caída del valor de la experiencia. El filósofo contemporáneo Reyes Mate ilumina este punto:

La modernidad quería ser ciencia de la experiencia, de ahí el valor del experimento en las ciencias naturales y de la experiencia en las del espíritu. (...) Pues bien, Benjamin constata no sólo que la experiencia no juega de hecho papel alguno en el conocimiento, sino que la experiencia se ha hecho imposible. (...) los soldados volvían con muchas vivencias pero ninguna experiencia. Habían visto de todo y padecido lo indecible, pero nada de eso había sido metabolizado en vida propia” (2013: 30-31).

Pero Benjamin, al tiempo que descubre la pobreza de experiencia, encuentra la posibilidad de una nueva y positiva barbarie. “¿A dónde le lleva al bárbaro la pobreza de experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo” (1989: 169). Entre las expresiones artísticas de los años de la posguerra que responden al imperativo de partir de la pobreza, de hacer con los restos, se encuentra, precisamente, Paul Klee, con su *Angelus Novus*. Klee rechaza “la imagen tradicional, solemne, noble del hombre [...] para volverse hacia el contemporáneo desnudo que grita como un recién nacido en los pañales sucios de esta época” (Benjamin, 1989: 170).

La idea de “barbarie positiva” expresa un horizonte de nuevas posibilidades de experiencia tras el trauma de la guerra total. En el terreno del arte y el pensamiento crítico, se erige el montaje como principio de construcción de nuevos medios de la imaginación, el arte y la reflexión. Las vanguardias artísticas parten desde la descomposición y la fragmentación de la realidad, para componer obras inorgánicas, que evidencian su carácter de constructos, artificios hechos a partir de restos de lo que alguna vez existió, fragmentos de la realidad actual, objetos —o partes de objetos— que asumen otra función o que están a punto de extinguirse.

El artista-intelectual que se dedica al montaje es una especie de coleccionista, que debe contar con una sensibilidad especial para el detalle, para aquello casi imperceptible. Susan Sontag decía: “En un mundo que está a un paso de convertirse en una vasta cantera, el coleccionista se transforma en un personaje consagrado a una piadosa tarea de rescate” (2006: 113). El montaje implica recoger los desechos, los restos, las ruinas. Es ir a lo mínimo, a aquello que pasa desapercibido pero que contiene la fuerza para la revelación.

El empleo del montaje como principio constructivo de las vanguardias artísticas implicaba —como anunciaba Walter Benjamin— la posibilidad de una inversión dialéctica de los efectos alienantes y destructivos de la tecnología moderna. La fotografía y el cine, frutos contradictorios de la propia modernidad, encarnan —solo a través de la activación de un sentido crítico— esta posibilidad de una nueva experiencia estética no alienante. En los años veinte del siglo pasado, las vanguardias estéticas orientaron sus creaciones en esa dirección, partiendo de la autocrítica del arte en la sociedad burguesa. Con la emergencia

del dadaísmo, la crítica de los artistas dejó de dirigirse hacia las tendencias anteriores y se extendió a la institución arte, poniendo en cuestión la pretendida escisión entre arte y sociedad. Según Peter Bürger, las vanguardias apuntaban a devolver el arte a la praxis vital social (2000). Desde este punto, los artistas asumen una función social crítica —posible por el ejercicio de una libertad, fruto de la autonomía— que invierte el shock moderno, traumatizante, en instrumento para el despertar de los sentidos y del pensamiento; que explora el mundo de las fantasmagorías para desmalezarlas; que pone nuevamente en valor la experiencia para el conocimiento y la creación artística desde las dimensiones de la subjetividad que no pueden ser apresadas por la razón. Los manifiestos y revistas, materiales característicos de las vanguardias, muestran el desbordamiento del campo artístico, que se expande y se nutre de otros campos (Bourdieu, 2002): el intelectual y el político.

Precisamente, un fenómeno semejante ocurre con los intelectuales a fines del siglo XIX en Francia, caso que sirve de inspiración para el título del film de Abel Gance: *J'accuse!* El pronunciamiento de intelectuales y artistas a favor o en contra de la guerra de 1914, y las reflexiones más profundas que fueron haciéndose lugar —de orden político, filosófico, psicoanalítico, histórico—, volvieron a poner de manifiesto la implicación social y política del trabajo intelectual, que se había evidenciado a raíz del *Affaire Dreyfus* en 1894.

El capitán del Ejército francés Alfred Dreyfus, de origen judío-alsaciano, había sido acusado de entregar información secreta a los alemanes. Fue condenado por un tribunal militar a prisión perpetua por alta traición. Nacionalismo y antisemitismo se combinaban en un acto de injusticia que despertó las pasiones de los intelectuales y artistas franceses. La prensa fue el medio en el que estos sectores transformaron el caso judicial en un asunto público y, al mismo tiempo, se convertían ellos mismos en actores públicos, asumiendo una función social que hasta entonces se evitaba.

Émile Zola publicó, el 13 de enero de 1898, una carta abierta al presidente Félix Faure, denunciando la conspiración contra Dreyfus. *J'accuse* constituía un acto de compromiso del intelectual moderno con un lugar de acusación y de exigencia de justicia. Junto a él, otros intelectuales y artistas se pronunciaron. El 15 de enero, *Le Temps* publicó una petición reclamando la revisión del juicio. Firmaban —entre otros— Anatole France, Marcel Proust, Claude Monet y Émile Durkheim.

La función crítica de los intelectuales se actualiza ante los desastres de la primera guerra mundial, a contrapelo de la política de los estados-nacionales, los partidos políticos —burgueses y obreros— y las manifestaciones masivas de la ciudadanía.

Sin embargo, es importante comprender la ambigüedad que existe, por otro lado, en la acusación de Gance a la guerra. Como plantean Welsh y Kramer (1975), esta ambigüedad se expresa en uno de los personajes principales, el poeta-soldado Jean Díaz, y consiste en, por una parte, denunciar la destrucción que ejerce la guerra sobre la comunidad humana (se muestra este impacto en un pequeño pueblo provenzal, rural y tradicional) y, por la otra, el sostenimiento de un discurso y una estética nacionalista, que afirma valores atribuidos a la patria francesa, como la poesía (“Todo poesía, todo Francia”, en la situación anterior a la guerra) y la fuerza (la visión del Galo que dirige a los soldados en sus últimas batallas). En este sentido, se acerca a otros intelectuales de la época, como Romain Rolland, escritor pacifista francés que, en su libro *El espíritu libre*. Por encima de la contienda (1914-1915), conserva su talante nacionalista y llama a “cada cual a su oficio: los ejércitos, a guardar el suelo de la patria. Los hombres de pensamiento, a defender su pensamiento” (1956: 43). Siguiendo la tradición de los philosophes de la revolución de 1789, Rolland, en plena guerra, como haría también Abel Gance en 1919, asume el lugar “patriótico” de denunciar la injusticia. A través de la escritura, Rolland denuncia el rapto de niños, mujeres y ancianos, como en *J'accuse* aparece la imagen de la mujer crucificada, madre de una niña

a partir de una violación, hija de un veterano de guerra herido en su honor, esposa de un hombre que muere en el frente.

Existe una pulsión conservadora en Abel Gance, que nos remite al gesto del ángel de la historia que quiere detenerse para reparar lo destruido. En este sentido vemos en la acusación de este cineasta, un gesto de “barbarie positiva” que coincide con el cuadro de Paul Klee que inspiró a Benjamin. Se trata de una búsqueda en medio de la tormenta para “que nada se pierda” (Reyes Mate 2013: 286) bajo los monumentos de los vencedores. Pero mientras para Walter Benjamin no hay celebración posible de las muertes de los vencidos, para Abel Gance —al menos en la primera versión de *J'accuse*— debe existir una justificación moral para el sacrificio de las vidas de los soldados caídos. Hay una exigencia que cae sobre los vivos: honrar a los muertos, cumplir con sus mandatos, reconocer su heroísmo. De esta manera, esta política de la memoria corre el riesgo de fundirse con un relato nacionalista de la guerra. Es este uno de los indicios, en la obra de Gance, de un fondo mitológico —fantasmagórico a la vez—, que podemos también captar, en diferentes sentidos, en las otras dos películas que tomamos aquí: *La Roue* (1923) y *Napoleon* (1927).

2. *La Roue* (1923). La persistencia de la experiencia aurática a través del ojo cinematográfico. El valor del pathos y la emoción.

Abel Gance parece encarnar en su obra la propuesta de Germaine Dulac (inspiradora de cineastas impresionistas y autora de *La concha y el clérigo*, obra surrealista de 1928): fundamentar la especificidad del cine en un “arte de los matices espirituales”, orientado al movimiento, el ritmo, la verdad y la “captación de lo inasible” (Sánchez Biosca, 2010: 73).

En una coyuntura personal dramática: la enfermedad y muerte de su segunda mujer, Ida Danis, Abel Gance realiza *La Roue* (1923). Para el cineasta, la vida debía construirse como obra de arte y el arte implicaba, ante todo, el drama humano; de tal suerte que la intensidad de esta obra se debe al encuentro, a la colisión, entre el drama personal vivido como experiencia estética (o la estetización del sufrimiento) y el ritmo veloz de una “tragedia de los tiempos modernos” (Gance, 2014: 152), alegorizada en la rosa y el movimiento de la locomotora.

En la obra de Gance se actualiza la lírica que Safo de Lesbos practicaba en el siglo VII a.C. El retorno a los antiguos griegos, en la imaginación de Abel Gance, viene de la mano de Friedrich Nietzsche, a quién admiraba especialmente. Como señala Georges Didi-Huberman, el filósofo alemán prefería a los poetas trágicos (Sófocles, Eurípides, Esquilo) por encima de los filósofos “dogmáticos”, porque podían comprender el valor positivo y fecundo del pathos y la emoción (2013: 29). La emoción, como pensaba Gilles Deleuze, más que un fenómeno individual, es un acontecimiento que implica, al decir de Didi-Huberman, un movimiento interior y, a la vez, exterior (2013: 36): las emociones se encarnan en los gestos que efectuamos sin saber que los heredamos de los tiempos más primitivos. Según Georges Didi-Huberman —quien se inspira en Aby Warburg y su idea de que existe una supervivencia de las primitivas formas del pathos en las imágenes de diferentes tiempos— los gestos son como fósiles en movimiento, forman parte de una larga historia inconsciente, sobreviven en nosotros (2013: 40). En este sentido, Didi-Huberman nos propone pensar la historia del arte, la fotografía y el cine, como una inmensa historia de emociones figuradas, de gestos emotivos: fórmulas del pathos (2013: 44).

En la filmografía de Abel Gance se ejercita una lírica que explora el mundo visible como si fuera un reservorio de indicios —aquí el cineasta parece seguir a otro sujeto de su

admiración: Edgar Allan Poe— de una dimensión profunda, inasible. El ojo mecánico — que sirve al ojo interior (Cirlot, 2010)— se concentrará, sobre todo, en captar las imágenes que contienen la carga energética del pathos. Dice el artista Fernand Léger —muy cercano a estos cineastas— sobre el arte de Gance: “un tornillo retorcido al lado de una rosa os evocará todo el drama de *La Rueda*” (1990: 120). *La Roue* es una pieza fílmica que problematiza los estados del alma a través de los gestos emotivos y los objetos reveladores —portadores de vida—. Abel Gance apunta en su libro-memoria *Prisma*:

Tengo en efecto con este film el verdadero lenguaje dramático de la pantalla, a saber, lo patético en las cosas llevado al mismo plano que en los hombres. La materia está viva, dice mi metafísica, desde que tengo uso de razón. La prueba lírica está por hacerse (2014: 146).

Es propio de los cineastas de la escuela francesa —como Jean Epstein, Marcel L’Herbier o Abel Gance— buscar la reunión de lo animado y lo inanimado (Deleuze 2012: 67). La mirada cinematográfica proyectada por estos cineastas inviste de una carga patética no solo a los rostros y cuerpos humanos, sino también a paisajes y objetos. En esta acción creativa, late una forma de lo que Walter Benjamin entendió como “experiencia aurática”.

En el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin define el aura como “la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (1989: 24). Se refiere, en un principio, a la experimentación aurática del paisaje y los elementos de la naturaleza⁵⁰. Sin embargo, aplica este mismo concepto para comprender los cambios que se producen en la función del arte a lo largo de la historia: en los modernos tiempos de la reproductibilidad técnica de las obras de arte, se produce la decadencia del aura, ligada —desde la antigüedad— al culto (que suponía la inaccesibilidad) (Benjamin, 1989: 26).

La fotografía y el cine, en tanto nuevos medios artísticos modernos, encarnan la declinación del aura en respuesta a la exigencia de cercanía por parte de las masas. Y cuando Abel Gance —dice Benjamin—

proclamó con entusiasmo en 1927: ‘Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, harán cine... Todas las leyendas, toda la mitología y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y todas las religiones incluso... esperan su resurrección luminosa, y los héroes se apelo-tonan, para entrar, ante nuestras puertas’, nos estaba invitando, sin saberlo, a una liquidación general (1989: 23).

Resulta paradójica esta aseveración, ya que si bien Gance —como otros cineastas de las vanguardias artísticas— reivindicó el cine como medio para potenciar las posibilidades creativas y expresivas, no necesariamente estaba tendiendo —con su cinematografía— a la liquidación absoluta del aura⁵¹. Más bien lo que aquí intentamos plantear es que dos fenómenos, que en principio podrían ser considerados opuestos, coexisten en la obra de Gance: la creación de una nueva experiencia de cercanía de las masas con el arte, y la persistencia de la experiencia aurática desde el interior de la composición cinematográfica. Para proponer pensar esta persistencia, tomamos otro aspecto del fenómeno aurático: “la translación de una forma de reacción en la sociedad humana a la relación de lo inánime o de la naturaleza con el hombre. (...) Experimentar el aura de una aparición significa investirla con la capacidad de ese alzar la mirada” (Benjamin, 2014: 199). Es en este sentido, que encontramos la semejanza entre Marcel Proust —con

⁵⁰ “Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama” (Benjamin, 1989: 24). Así se refiere Benjamin a la experimentación del aura de los elementos de la naturaleza.

⁵¹ De hecho, como más tarde explicaremos, Benjamin señala también —en el discurso de Abel Gance— la presencia de un ideal cultural de la imagen.

su “voluntad restauradora” (Benjamin, 2014: 191) de la memoria que adviene involuntariamente— y los cineastas de la escuela francesa. En la obra de Proust *En busca del tiempo perdido*, la experiencia del aura se produce con la magdalena, en tanto objeto que permite —por el azar— dar con un pasado oculto y significativo, aflorando así la “memoria involuntaria”⁵².

En Proust, como en Gance, los objetos pueden contener una potencia viva y reveladora, que activa en el sujeto una presencia oculta (una carga de afectos, saberes, experiencias, guardados en la memoria involuntaria):

Considero muy razonable la creencia céltica de que las almas de los seres perdidos están sufriendo cautiverio en el cuerpo de un ser inferior, un animal, un vegetal o una cosa inanimada; perdidas para nosotros hasta el día, que para muchos nunca llega, en que suceda que pasamos al lado de un árbol o que entramos en posesión del objeto que les sirve de cárcel. Entonces se estremecen, nos llaman, y en cuanto las reconocemos se rompe el maleficio. Y liberada por nosotros, vencen a la muerte y tornan a vivir en nuestra compañía. Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Se oculta fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no lo encontremos nunca (2006: 44-45)⁵³.

En *Le tempestaire* (1947), de Jean Epstein, la carga subjetiva parece esconderse en los objetos y elementos naturales. Al inicio del film, los paisajes parecen petrificados, carentes de vida. Una activación comienza con el movimiento del mar y de la rueda (en el interior del hogar). Los movimientos naturales —del agua contra las rocas, de lo líquido contra lo sólido— y movimientos mecánicos —el movimiento circular de la rueda— parecen detentar vida propia. Con la tormenta, los objetos (el caracol, el barco en miniatura, la puerta) —captados por el ojo de la cámara—, parecen contener un anuncio de lo que se avecina. La puerta no se nos presenta en su significación cotidiana, sino como un objeto ajado que recupera su vitalidad latente —al menos de manera momentánea— gracias a la vida del viento. Este mismo elemento natural, que produce la tempestad, puede ser develado y dominado. Hay un hombre viejo que puede hablar al viento y hacerlo

⁵² Recordemos el fragmento clave que narra la floración involuntaria de la memoria: “Hacia ya muchos años que no existía para mí de Combray más que el escenario y el drama del momento de acostarme, cuando un día de invierno, al volver a casa, mi madre, viendo que yo tenía frío, me propuso que tomara, en contra de mi costumbre, una taza de té. Primero dije que no; pero luego, sin saber por qué, volví de mi acuerdo. Mandó mi madre por uno de esos bollos, cortos y abultados, que llaman magdalenas, que parece que tienen por molde una valva de concha de peregrino. Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios unas cucharadas de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal. ¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en mucho y no debía de ser de la misma naturaleza. ¿De dónde venía y qué significaba? ¿Cómo llegar a aprehenderlo? Bebo un segundo trago, que no me dice más que el primero; luego un tercero, que ya me dice un poco menos. Ya es hora de pararse, parece que la virtud del brebaje va aminorándose. Ya se ve claro que la verdad que yo busco no está en él, sino en mí” (Proust, 2006: 45).

⁵³ Para Proust la memoria involuntaria funciona mediante objetos materiales que proporcionan sensaciones que despiertan imágenes de ese pasado oculto. Entonces, el medio que nos proporciona la oportunidad de encontrarnos con las imágenes de nuestro pasado más íntimo, es material y exterior al sujeto. Aunque la verdad, descubre Proust, no está en el objeto (que sirve como medio), sino en su alma, en su interior.

obedecer. Hay un objeto, una bola de cristal —recordemos el valor plástico que Léger, Delaunay, Gance y Epstein otorgaban a las formas circulares— que recibe la mirada del hombre y devuelve una imagen de la tempestad.

De esta manera, también en *La Roue* existe una especie de animismo que, según Paul Cuff, se basa en la apuesta religiosa (aquí podríamos decir, en el tono de Benjamin, aurática, cultural) que Gance hace en referencia al poder comunicativo del cine (2011: 227). El cineasta estaba convencido de la posibilidad de movilizar las fuerzas espirituales y físicas del mundo de los objetos en las “catedrales de luz” que serían los cines (2011: 228). La locomotora, en el film, evoca la potencia energética que produce movimiento —el elemento que más le interesa al cine impresionista—, pero también la velocidad e intensidad del drama, y así enlaza lo mecánico con lo viviente, lo interior con lo exterior (Deleuze, 2012: 68).

Es importante decir que Abel Gance no se limita a dotar de pathos a los objetos, ni a explorar los gestos cargados de emoción o a expresar poéticamente los dramáticos estados interiores. Siguiendo a Didi-Huberman y retomando el análisis de Norman King, podemos decir que también se orienta a la producción de la emoción a través del trabajo artístico sobre las fórmulas del pathos. Es aquí que se inserta la cuestión de la empatía entre el espectador y los protagonistas del film.

Partiendo de sus turbulencias íntimas, Gance compone una sinfonía visual lírica, mediante invenciones técnicas como el montaje acelerado, que influirían, por ejemplo, en Sergei Eisenstein. En el film *La Roue*, el efecto de velocidad que permite este tipo de montaje, contribuye a la intensificación del drama, así como las sobreimpresiones (cuando sirven en tanto proyecciones de deseo) nos adentran en la interioridad compleja de los protagonistas. Como plantea Norman King, Gance produce, de esta manera, una particular forma de identificación empática a través de la búsqueda del deseado objeto de la mirada (1984: 185). La técnica debía estar en función de la movilización de las emociones hacia la empatía con los protagonistas, permitiendo así el acceso a lo invisible (el mundo interior) a través de lo visible.

Hay, por otro lado —según King— un momento de distanciamiento que se produce a través de la inspiración, por parte de Gance, de una mirada mediada por la performance de la cámara. Entonces, es el despliegue técnico y artístico cinematográfico y la consciencia de estos artificios, lo que constituye un espectáculo para el espectador, más que lo que la cámara registra (1984: 197). La mediación de la mirada interrumpe el continuum que produce la inmersión del espectador en el cuadro dramático cinematográfico. La narrativa se entrecruza con el espectáculo. Uno de los ejemplos más contundentes es el montaje acelerado de primeros planos de Elie intercalados con imágenes de Norma en la niñez y la adolescencia que compartieron juntos (King, 1984: 205). El efecto, al final de la secuencia, es, nos dice King, un extraordinario shock (1984: 205). La mirada del espectador se dirige al film como construcción técnica y estética, más allá de la situación que este expone ante nosotros.

Tal vez la relación contradictoria entre empatía y distanciamiento, en la experiencia que nos propone Abel Gance, se corresponda con la relación de alternancia entre “sinfonía negra” y “sinfonía blanca” (Gance, 2014) en tanto movimientos circulares representados en la rueda, que mueve y destruye, como la pasión de Sisif. Abel Gance buscaba un “motivo melodramático”, un “tema eterno”, que utilizara “un mundo hecho para el cine, el mundo de las locomotoras, de las vías, [...] de los vapores... y por contraste, un mundo de nieve, de cimas, de soledad; una sinfonía blanca que suceda a una sinfonía negra” (2014: 146).

La rueda, según Paul Cuff, representa el eterno y fatal curso del tiempo, idea que se basa en las propias lecturas que Gance hizo de Nietzsche (2011: 231). Este símbolo remite a otro que el realizador emplea en *J'accuse*: la ronda festiva que se transforma, en la visión

de Jean Díaz —mediante la sobreimpresión—, en una danza macabra. En el caso de *La Rueda*, el cineasta se centra en el devenir trágico del deseo.

El drama del film, se enlaza con la propia tragedia de Gance. En *Prisma*, el cineasta escribe: “Si hoy se detuviera mi vida... uno tal vez se daría cuenta de que mi rueda no era más que una cruz que giraba muy rápido” (2014: 171). Pero la misma fatalidad que, desde su perspectiva, lo condena, le otorga también un consuelo: el retorno de la vida, el retorno de su amada Ida. “Es preciso —escribe Gance— que los muertos renazcan; la vida se aburre en los ataúdes. Tú regresarás y yo te encontraré” (2014: 171). La rueda responde a la ley del círculo, la ley, dice Gance, que sugiere que “si nada llega a contrariar un cuerpo en movimiento, adquirirá el movimiento circular, ya que es el más noble de todos los movimientos” (2014: 253). Pero, profundizando sus reflexiones, el cineasta sugiere una concepción temporal más abierta: la que se corresponde con el movimiento en forma de espiral; que se consigue, afirma Gance, con una “fuerza dinámica para escapar a la ley de gravitación”, para “sobrepasar el círculo en todas sus posibilidades físicas y metafísicas” (2014: 253).

3. Lo sublime en *Napoleon* (1927). Entre el renacer de la utopía de la obra de arte total y la creación de una experiencia de inervación colectiva.

Volvamos a la cuestión de la experiencia. Comenzamos planteando su crisis en el contexto de la traumática guerra de trincheras, y las posibilidades habilitadas por las vanguardias artísticas en el sentido de la barbarie positiva. A continuación, analizamos el carácter singular de la obra de Abel Gance en relación con las concepciones y creaciones de otros artistas, la persistencia del fenómeno aurático y sus implicaciones, hasta arribar a la contradictoria relación entre empatía y distanciamiento en el espectáculo propiciado por Gance. Ahora nos adentraremos en la naturaleza de esta experiencia espectacular, abordando las técnicas estéticas, sus fundamentos y efectos.

¿Qué origen común tienen las técnicas de la sobreimpresión, el montaje acelerado y la polivisión; y las ideas de monumentalidad, simultaneidad y eternidad presentes en la obra de Gance? Gilles Deleuze responde: la desmesura, el exceso, lo sublime. En ese terreno encuentra el aspecto “extraño” del cine de Abel Gance (2014: 445): a través de la categoría de sublime matemático de Immanuel Kant, Deleuze analiza las invenciones técnicas del creador de *Napoleon*, y la concepción del cine que subyace en ellas.

Kant distinguía las capacidades de la imaginación y del pensamiento en relación con los movimientos. La imaginación puede aprehender movimientos relativos hasta el límite de su comprensión, pero el pensamiento —el alma— en virtud de una exigencia que le es propia, busca comprender el conjunto de movimientos como un todo, más allá de lo que pueda aprehender. Ese conjunto es el máximo absoluto, lo desmesurado, lo inmenso (Deleuze, 2012: 73). Lo sublime nos pone en presencia de una relación directa entre la imaginación y la razón. Contradicción entre la exigencia de la razón (que nos fuerza a reunir en un todo la inmensidad del mundo sensible) y la potencia de la imaginación (que encuentra su límite ante lo sublime) (Deleuze, 2011: 90).

La desmesura existe, por ejemplo, en el montaje acelerado de Gance. Se emplean una cantidad de movimientos que exceden las capacidades de percepción y comprensión del espectador. Algo muy semejante sucede con las sobreimpresiones: no podemos ver cada una de estas imágenes de manera nítida y, sin embargo, según dice Gance, tienen un efecto en el alma. Como explica Deleuze, los cineastas franceses de la década de 1920 creaban composiciones mecánicas a partir de las imágenes-movimiento, con las que pretendían obtener un máximo de cantidad de movimiento en un espacio dado (2012: 66). Entonces, así como Gance crea el montaje acelerado —que se observa en su máxima

claridad en *La Roue* (1923)— Epstein emplea el ralenti —especialmente en *La chute de la maison Usher* (1928)— para conseguir un máximo de movimientos en una forma que aparenta ser infinitamente estirada (Deleuze, 2012: 70).

En la polivisión, lo inmenso es el conjunto del tiempo: pasado, presente y futuro se presentan en concomitancia (Deleuze, 2014: 446). Tal vez podríamos decir que Gance estaba recreando, para el cine, una forma artística de tiempos medievales y renacentistas: el tríptico. Si en *El jardín de las delicias de El Bosco* (1500-1505), mediante el tríptico, se introduce un mecanismo de narración, Gance produce una alteración del modo secuencial, partiendo la pantalla o multiplicándola para mostrar las imágenes en simultaneidad (como el *Atlas de Aby Warburg*). La simultaneidad es el tiempo como un todo, y nos remite a las exploraciones de Robert Delaunay. Deleuze dice: “Este ideal de simultaneismo no cesó de asediar al cine francés, así como inspiraba a la pintura, la música e incluso a la literatura” (2012: 74). Es alcanzar algo desmesurado, algo que no puede ser sino concebido por un “alma pensante” (Deleuze, 2012: 74).

Así como en *La Roue* apreciábamos el predominio del carácter lírico de la composición cinematográfica, en *Napoleon* encontramos la épica, que se nutre también de la lírica, en el contenido y la forma del film. No se trata simplemente de la existencia de un motivo épico (Napoleón Bonaparte como héroe de Francia), sino también de la gesta que implica la misma realización de la película, y —aún más— de la consumación de lo sublime en la configuración épica de un espectáculo que, nos arriesgamos a proponer, puede implicar el renacer de la utopía de obra de arte total como la entendía Richard Wagner (1813-1883). Friedrich Nietzsche y Charles Baudelaire, a quienes Gance admiraba, se nutrieron de la obra de Wagner (escritos y música). También Luis Buñuel y Salvador Dalí, que tomaron fragmentos de *Tristan e Isolda* para *Un chien andalou*. Wagner, además, como Charles Baudelaire y Abel Gance, sentía la incompreensión por parte del público, y reflexionó sobre las condiciones de recepción de las obras y las posibilidades de la experiencia estética.

En la obra de arte del porvenir y Ópera y drama, el compositor alemán desarrolla su idea de *Gesamtkunstwerk*, “la forma de arte superior que resulta de la reunión de todas las artes en pos del drama” (Prólogo de González Barrio en Wagner, 2013: 10). Según González Barrio, “Wagner identifica esa forma superior en un pasado histórico-mítico, la tragedia griega—entendida como un arte puro” (Wagner, 2013: 10).

Sesenta o setenta años antes de que las vanguardias artísticas de principios de siglo XX pusieran en cuestión el lugar del arte en la sociedad burguesa, y propusieran nuevos modos de recepción de las obras para una experiencia colectiva emancipadora (Bürger, 2010), el compositor alemán, a mediados del siglo XIX y en pleno auge del capitalismo, denunciaba que, en la sociedad burguesa, el arte se había convertido en mercancía y en un mero entretenimiento para el público. Esta situación exigía una revolución que devolviera al arte su carácter público, para el renacer de la obra total.

Wagner distingue tres estadios históricos: antigüedad clásica-estadio natural, el de la modernidad-sociedad burguesa-estadio cultural, y el de la humanidad liberada y unida en la fraternidad universal. A estos estadios corresponden diferentes formas de arte: la tragedia griega, la novela y el drama. Mientras la lírica se dirige a las emociones —en el estadio natural— y la novela al intelecto —en el estadio cultural—, el drama debía orientarse a cargar de emoción el intelecto. La utopía de la obra de arte total debía trascender la separación entre la emoción y el intelecto, y habilitar una experiencia sensorial liberadora basada en el retorno al ideal de comunidad, ligado a un pasado-mítico/histórico que palpita en la antigüedad griega.

Wagner, Nietzsche y Gance, vuelven, pues, la mirada hacia la tragedia griega. Para el primero, la clave de una experiencia de unión, fraternidad y liberación, está en volver al mito como corazón del drama. Entendiendo el mito como una intensificación de la

realidad, que la vuelve accesible, que trasciende al individuo y apela a la comunidad (prólogo de González Barrio en Wagner, 2013: 15).

Pero junto al mito griego, Wagner distingue el mito cristiano (que se nutre estéticamente del martirio, del éxtasis de la muerte) y otro “círculo mítico”, “opuesto al mito cristiano, influyente de manera decisiva en la concepción y en la configuración del arte de la época moderna: la leyenda nacional de los pueblos europeos más modernos” (Wagner, 2013: 147-148). En la obra de Abel Gance confluyen las tres tradiciones míticas que Wagner identifica, en el movimiento de retorno a los motivos de la mitología griega, en la persistente presencia de la simbología católica, la estetización del sufrimiento y la exploración del pathos en la muerte, y en el discurso e imaginario nacionalista que se hace sobre todo evidente en *J'accuse* y *Napoleon*; la última, apelando al efecto de lo sublime, a través de la orquesta sonora y visual propia de Gance, en una experiencia que alimenta la mística del mito nacionalista.

Theodor Adorno, en su ensayo sobre Wagner (1937-1938), plantea que las óperas del compositor alemán tienden al espejismo, a la fantasmagoría (2008: 82). El fundamento de la primacía del sonido armónico e instrumental en la ópera, se encuentra en este carácter. Tal vez las sobreimpresiones en Abel Gance vayan en el mismo sentido. Pero las fantasmagorías, como se sabe, pueden condensar contradicciones. La primera fantasmagoría fue un espectáculo visual basado en un mecanismo óptico llamado fantascopio. Lo presentó Etienne Gaspard Robert en el L'Echiquier Pavilion de París, en 1798, durante el período termodoriano de la Revolución Francesa. María B. Ciancio explica:

Se proyectaban sombras que entremezclaban motivos de la cultura popular medieval y gótica como brujas y demonios con los de Rousseau o Marat, mediante un procedimiento que consistía en quemar en un sahumador desde plumas, vitriolo y mariposas, hasta ejemplares del *Journal des Hommes-Libres*, el *Réveil du Peuple*, copias de procesos legales como los juicios revolucionarios y de masacres en prisiones [...]” (2010: 213).

En una crónica de Poultier-Delmottes (que recupera Ciancio) se menciona “el efecto inverso que habría provocado la aparición de Marat, a quien un hombre, al reconocerlo, habría intentado abrazar mientras la silueta se desvanecía haciendo 'una mueca espantosa'” (2010: 214). La fantasmagoría como espectáculo nació, podríamos decir, con una doble dimensión: mágica, -ilusión óptica- y política, en el sentido de una reelaboración colectiva de la violencia revolucionaria del proceso que se vivió en Francia desde 1789.

En el contexto del capitalismo, la fantasmagoría se enlaza con el fetichismo de la mercancía explicado por Karl Marx, y su sentido se hace mucho más unívoco. Fernand Léger ponía atención sobre el espectáculo en la vida moderna, y encontraba en la industria y el comercio el despliegue más hábil de técnicas estéticas para la fascinación:

Han comprendido admirablemente que un escaparate, que los grandes almacenes, pueden constituirse en espectáculo. Han tenido la idea de crear una atmósfera envolvente, atractiva, utilizando únicamente una serie de objetos a su alcance. Una mujer que entra en su establecimiento está ya casi conquistada.; es preciso que compre y comprará, porque sus defensas han desaparecido ante el truco genial del comerciante (1990: 100).

Entonces, y volviendo a la relación establecida entre Wagner y Gance, entre la ópera y el cine en tanto experiencias estéticas que aspiran a la obra de arte total, ¿cómo interpretamos la experiencia espectacular que propician las películas de Gance?

Retomando la lúcida crítica de Wagner a la recepción empobrecida de la obra de arte que suscita la sociedad burguesa y, al mismo tiempo, su anhelo de recuperar la dimensión colectiva de la experiencia estética, es inevitable pensar nuevamente en Walter Benjamin y su concepto de inervación; concepto que el pensador alemán esgrime en *Dirección única*. Sigmund Freud, en *La interpretación de los sueños* (1900), empleaba el

mismo término para referirse a un proceso psíquico de somatización a partir de un estímulo. Para el padre del psicoanálisis, toda nuestra actividad psíquica comienza a partir del estímulo (interno o externo), y termina en inervaciones. En *Más allá del principio del placer* (1920), luego de la guerra, Freud analiza las neurosis traumáticas causadas por la estimulación de la violencia mecánica: el efecto de shock que Benjamin analizaría, incorporando los aportes del psicoanálisis, en *Sobre algunos motivos en Baudelaire* (1939), cuando sintetiza sus ideas sobre la experiencia moderna y los cambios en las condiciones de recepción del arte. Sin embargo, según Miriam Hansen, la idea de “inervación” en Benjamin, proviene más del discurso de las vanguardias soviéticas, que del psicoanálisis freudiano (1999:317). La inervación se refiere a un proceso neuropsicológico que media entre lo interno y lo externo, el registro humano y el mecánico (Hansen 1999: 313). Inervación, para Benjamin, es la recepción empoderadora del mundo externo a través de la tecnología. De esta manera, en lugar de pensar en los bordes entre el sujeto y el mundo externo como capa protectora contra los estímulos, Benjamin piensa en una especie de matriz mediadora por la que circulan las energías psíquicas en dos direcciones: del medio externo al interno y al revés (Hansen, 1999: 317).

Podemos decir que la inervación colectiva es una posibilidad en la experiencia estética que ofrece Abel Gance, aunque planteando esto nos alejamos de uno de los aspectos que Benjamin asigna al fenómeno: la destrucción de la relación cultural con el arte. El filósofo critica a Gance cuando en su escrito “¡Ha llegado el tiempo de la imagen!” (publicado en *L’art cinématographique* en París, 1927), dice:

el cine nos devuelve a la ideografía de las escrituras primitivas [...]. Mediante un prodigioso salto hacia atrás, hemos vuelto al plano de expresión de los egipcios [...] El lenguaje de las imágenes todavía no está a punto porque nuestros ojos todavía no están habituados a ellas. Todavía no hay un respeto y un culto suficientes hacia lo que expresan (Gance en Benjamin, 1989: 23).

A continuación, Benjamin se refiere a Gance y otros artistas e intelectuales de la época: “es significativo comprobar hasta qué punto su deseo de clasificar el cine entre las artes empuja a estos teóricos a introducir brutalmente en el film elementos rituales” (1989: 23).

Reconociendo la persistencia de la experiencia aurática y el carácter cultural o ritual del tratamiento que Gance da a las imágenes que componen sus obras, no debemos dejar de lado que el cineasta apostaba a la creación de experiencias espectaculares que implicaran la masividad y, por ende, la accesibilidad del arte para las masas. Sin eludir la presencia, cada vez más importante, de las masas en la actualidad de su época, Abel Gance invirtió su capacidad creativa en una práctica artística que respondía a la aspiración “apasionada” que Benjamin detectó en las masas: “acercar espacial y humanamente las cosas” (1989: 24), “adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción” (1989: 25). De esta manera, dialécticamente se relacionan, en el espectáculo propiciado por Abel Gance —como planteábamos en el segundo inciso—, dos fenómenos que Benjamin investiga con especial profundidad: la experiencia aurática del sujeto singular frente al objeto (elemento natural, producto humano, obra de arte) —tomando el sentido que Benjamin asigna al aura en “Sobre algunos motivos en Baudelaire”: invertir a una aparición con la capacidad de alzar la mirada— ; y, por otra parte, la experiencia colectiva de adueñarse de los objetos en la imagen cinematográfica —que rompe con la lejanía espacial, pero no con la temporal; que destruye la unicidad de la obra al reproducir la imagen, pero no liquida el aura al interior de la composición del cineasta—.

La mirada de Gance hacia ciertos objetos —que cobran importancia alegórica en la narración fílmica—, sostiene el aura que en la imagen reproducible podría correr el riesgo de desaparecer. Ejercitando el “arte de los matices espirituales” —prescrito por Germaine

Dulac— Gance transforma el ojo de la cámara en un ojo que, desde la profundidad del mundo interior del artista, busca captar lo oculto en el mundo visible. Es así un rescatista de restos de lo desaparecido, de detalles difíciles de percibir, de gestos que trascienden su tiempo. Abel Gance nos anuncia en la “Advertencia” que inicia su libro *Prisma*, que no vamos a encontrar en él más que las ruinas de una iglesia: “He intentado salvar del olvido todo lo que brillaba o se quejaba bajo los escombros” (2014: 21).

El fondo mitológico que reconocemos en los films analizados, no se encuentra reñido con el sentido crítico, que en Gance pertenece al orden de la barbarie positiva — pensando en la apuesta por el montaje a partir de las ruinas—. Como en la concepción de Wagner, el mito implica la intensificación de la realidad para hacerla comprensible. Podemos decir que, en el caso de los films de Gance, se trata de la intensificación del drama —a través de las técnicas estéticas— para el descubrimiento de una dimensión oculta de la realidad, de aquello que se mueve en la profundidad del sujeto y que se expresa en los gestos cargados de pathos. En este sentido, como planteábamos en páginas anteriores, la lírica que ejercita el cineasta explora los indicios y síntomas que expresan lo “inasible”, problematizando los “estados del alma” en la construcción de personajes complejos y contradictorios (como Sisif en *La roue* o François en *J'accuse*).

La obra de Abel Gance nos ofrece experiencias espectaculares independientes de las dinámicas de mercantilización del arte y de estetización política, enseñándonos múltiples posibilidades de acercarnos a lo visible y de intentar captar lo invisible. De esta manera, la experiencia espectacular que nos ofrece Gance, si bien nos orienta hacia la experimentación de la fantasmagoría que nos lleva a una inmersión profunda en el cuadro dramático del film, también nos habilita salidas a la superficie, exhibiéndonos los artificios de sus geniales inventos cinematográficos, evidenciando el carácter inorgánico de la obra de arte.

El cine de Abel Gance —deudor de la literatura de Edgar Allan Poe— nos invita a una experiencia de lo inquietante, que se aleja de la fantasmagoría anestésica. Lo que Benjamin supo ver en la fotografía de Eugène Atget, también podemos encontrarlo en las imágenes cinematográficas de Abel Gance: la preparación de “un saludable extrañamiento del entorno” a través de la “iluminación del detalle” (Benjamin, 2015: 42). En la configuración de las obras del cineasta, hay una secreta invitación a apropiarse de lo que Benjamin comprendió como “iluminación profana”: el desarrollo de una óptica dialéctica que presente lo cotidiano en su condición de impenetrable, y lo impenetrable en su condición de cotidiano (Hansen, 2012: 327)⁵⁴. Abel Gance, como autor —su firma al final de *Napoleon* tiene la misma importancia que el último tríptico—, nos propone participar en una experiencia espectacular que nos ofrece sensaciones de lo sublime, a la vez que nos incita a ejercitar una mirada atenta a la potencia que se esconde en lo pequeño, en lo cotidiano, en el gesto.

⁵⁴ Un fenómeno cercano a esta aproximación al objeto, puede ser el efecto de lo que Freud condensó, en 1919 —año del estreno de *J'accuse*— en la idea de “lo siniestro” (*das unheimliche*). Lo siniestro (lo ominoso, como también se traduce el término alemán al castellano) es lo “extraño familiar” o, como expresa la traducción al francés, lo “extraño inquietante” (*l'inquiétant étrange*). La relación entre el fenómeno aurático y el siniestro, cabría abordarlo en otro artículo, pero aquí podemos dejar señalada esta asociación que consideramos potente para la teoría de la experiencia estética.

///BIBLIOGRAFÍA///

1. LIBROS

ADORNO, Theodor W. Monografías musicales. Ensayo sobre Wagner/Mahler. Una fisionomía musical/ Berg. El maestro de la transición mínima. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

BENJAMIN, Walter. Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia. Buenos Aires: Taurus, 1989.

BENJAMIN, Walter. Baudelaire. Madrid: Abada editores, 2014.

BENJAMIN, Walter. Sobre la fotografía. Valencia: Pre-textos, 2015.

BOURDIEU, Pierre. Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto. Buenos Aires: Editorial Montessor, 2002.

BÜRGER, Peter. Teoría de la vanguardia. Barcelona: Editorial Península, 2000.

CIRLOT, Victoria La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo. Madrid: Siruela, 2010.

DELEUZE, Gilles. Filosofía crítica de Kant. Madrid: Cátedra, 2011.

DELEUZE, Gilles. La imagen-movimiento. Barcelona: Paidós, 2012.

DELEUZE, Gilles Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo. Buenos Aires: Cactus, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quelle émotion! Quelle émotion? Montrouge: Bayard Éditions, 2013.

FREUD, Sigmund. El malestar en la cultura. Alianza editorial. Madrid, 2014.

GANCE, Abel. Prisma. Buenos Aires: Cactus, 2014.

HOBSBAWM, Eric. Historia del siglo XX. Buenos Aires: Crítica, 2005.

JUNG, Carl Gustav. El libro rojo. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2010.

JÜNGER, Ernst. Tempestades de acero. Barcelona: Tusquets, 1998.

KING, Norman. Abel Gance. A politics of spectacle. London: British Film Institute, 1984.

LÉGER, Fernand. Funciones de la pintura. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.

SONTAG, Susan. Sobre la fotografía. México: Alfaguara, 2006.

PROUST, Marcel. En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann. Buenos Aires: CS Ediciones, 2006.

REYES MATE, Manuel. La piedra desechada. Madrid: Editorial Trotta, 2013.

ROLLAND, Romain. El espíritu libre. Por encima de la contienda. Los precursores. Buenos Aires: Librería Hachette, 1956.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. El montaje cinematográfico. Barcelona: Paidós, 2010.

WAGNER, Richard. Ópera y drama. Madrid: Akal, 2013.

2. ARTÍCULOS

CIANCIO, María Belén. “Benjamin y otras miradas: sobre algunas mutaciones del concepto de fantasmagoría”, Constelaciones. Revista de teoría crítica. (2010) n.2. pp. 206-218.

CUFF, Paul. “Interpretation and Restoration: Abel Gance’s La Roue (1922)”. Film History. (2011) Vol. 23. No. 2. pp. 223-241.

HANSEN, Miriam. “Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street”, Critical Inquiry (1999), vol. 25, pp. 303-346.

HANSEN, Miriam. Traducción de Francisco Vega y Camilo Miranda. “La flor azul en el paisaje tecnológico. Cine y experiencia en Walter Benjamin”. Archivos de filosofía (2011-2012), n.6-7, pp.311-363.

WELSH, James; KRAMER, Steven. “Abel Gance’s accusation against war”, Cinema Journal (1975), vol.14, n.3, pp.55-67.

RESENAS

//TREURE EL COS A PLAÇA: EINES PER REPENSAR LA REVOLTA

//

SUBMISSION DATE: 01/06/2016 // ACCEPTANCE DATE: 02/06/2016
PUBLICATION DATE : 15/06/2016 (pp 99-100)

CÈLIA NADAL PASQUAL
UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA
ITALIA
nadal@unistrasi.it

Corpi in rivolta.
Spazi urbani, conflitti e nuove forme della politica
Federica Castelli
Mimesis/Eterotopie
Milano - Udine, 2015
(182 pp.)

Corpi in rivolta és el resultat d'una tesi doctoral transformada en llibre per la col·lecció Eterotopie de l'editorial Mimesis. Tracta sobre l'experiència del ser plegats en tant que subjectes-cossos en l'espai públic en un context de revolta o de revolució; un tipus de situacions que es llegeixen a la llum de la diferència sexual. El corpus teòric que s'invoca (Loraux, Irigaray, Cavarero o Arend) instal·la el diàleg en el sí del pensament feminista, perquè l'autora sap i fa saber que “col feminismo, hanno fatto irruzione sulla scena politica tutte le categoria tradizionalmente considerate non politiche: ‘desiderio, autocoscienza, appropriazione del corpo, pratica dell'inconscio’” (p. 46, incloent una cita interna de Melandri); una tradició filosòfica que Castelli reprèn, desenvolupa i de la qual passa a formar-ne part.

L'estructura del llibre comprèn un capítol que fa de premissa, quatre parts d'anàlisi teòrica i un estudi de cas: la comuna de París. La perfecció introdueix les línies claus que s'aniran desenvolupant al llarg de l'estudi, com ara el concepte del Polític (construït a partir del principi d'un neutre que no fa sinó reflectir la visió androcèntrica del món, tal i com havia descrit Bourdieu) i del no-Polític (construït per exclusió del neutre: “il corpo, la donna, la forza e la violenza”, p. 7). S'estableix així una primera advertència: que el Polític defineix, exclou i normativitza l'alteritat; una representació, doncs, que també en el context de l'anàlisi del poder i de la revolta, cal desneutralitzar. Amb aquest objectiu s'excava, en el

capítol primer («Differenza, corpo, forza: il rimosso del Politico»), una idea d'allò polític a partir de la demos grega, subratllan-t'hi l'aparell ideològic que legitimava l'exclusió de la dona com a base de l'idea que associa el cos sexual femení al desordre anti-polític. D'aquí es deriva la reivindicació de considerar el cos exposat a la plaça pública com a alternativa a aquest ordre polític excloent. El capítol 2 («Rivoluzioni, rivolte e tumulti») es dedica a diferents tipologies o formes de conflicte fora de l'esfera oficial, és a dir, fora del monopoli de força i violència que té la institució política. Castelli hi proposa una definició dels conceptes de Revolució i de Revolta, valorant el seu impacte en la temporalitat històrica segons la definició hegemònica del transcurs del poder: «alla rivoluzione, immersa nella logica della Sovranità, le rivolte, nate da situazioni di assenza o di crisi dello Stato sovrano» (p. 12). Un tercer apartat, que porta per nom el títol del llibre, es dedica a la psicologia de la massa (la folla) no com un ens abstracte, sinó radicat en els cossos; així com al pensar la diferència sexual dels mateixos cossos concrets a plaça en el marc de les noves formes de política (posant èmfasis amb alguns conceptes claus de la filosofia contemporània com el de la biopolítica). El quart («Donne e rivolta») apunta a la relació dones-violència, i en com aquest lligam ha estat sovint presentat com a sinònim de perill i de despolitització. En canvi:

Non più sulla negazione, la realtà della piazza entra in circolo con la politica delle donne. Da un lato, questa reinventa e trasforma la piazza; da l'altro, l'esperienza viva, a volte lucida, così come anche la rabbia e la paura che il corpo esperisce in piazza, vivificano la riflessione politica. La ricchezza corporea nutre la politica di relazione fatta lontano dalle piazze, così come la piazza riceve significato e forza al di là di un obiettivo e di un'urgenza contestuale. (p. 137)

Finalment, totes aquestes reflexions s'apliquen a l'estudi de cas de la coneguda comuna creada el 1871 a la capital francesa, i més específicament, de les dones que hi formaren part. És interessant resseguir el fil conductor entre l'exclusió de la dona en la construcció política de la polis grega i la invisibilitat d'aquelles dones franceses, com ho és encara més aplicar les eines tòriques aquí confeccionades per analitzar les revoltes del París actual, de les places de les primaveres àrabs, de Catalunya i de Sol.

La revolta, la d'ahir i la d'avui, no seria només un èxit en la mesura que ennobleix els seus objectius polítics concrets, sinó també pel fet de fracturar la unitat del Polític que per tradició s'ha sempre esbiaixat cap al costat del medesimo patriarcal, aquell que alteritza les dones i tot el que secularment s'hi ha associat.

//COORDINADORES

Animar Clariana Rodagut
Univertitat Pompeu Fabra
(Spain)
Aesthetics, Audiovisual
Communication and Avantgarde
Film

ainamar.clariana@gmail.com

Alessio Piras
Università di Pisa (Italy)
Spanish Literature (XX century),
Spanish Republican Exile
alessiopiras.83@gmail.com

Sergi Sancho Fibla
Universitat Pompeu Fabra (Spain)
Medieval lit., image and text
ssfibla@gmail.com

//COMITÉ CIENTÍFICO

Brown Sartori, Rodrigo F. (Universidad
Autónoma de Chile, Chile)

Cussen, Felipe
(Universidad de Santiago de Chile,
Chile)

Fernández de Rota, Antón (Universidade
da Coruña, Spain)

Mariscalco, Danilo
(Università degli Studi di Palermo,
Italy)

Mazzone, Massimo
Accademia di Belle Arti di Brera, Italy)

Moscoso, Javier
(Centro Superior de Investigaciones
Científicas, Spain)

Ponce Cárdenas, Jesús
(Universidad Complutense de Madrid,
Spain)

Primiero, Giuseppe (Universiteit
Gent, Belgium)

Rosàs, Mar
(Institut Ramon Llull, Spain)

Sáez, Begonya
(Universitat Autònoma de Barcelona,
Spain)

Salmerón, Miguel
(Universidad Autónoma de Madrid, Spain)

Sangüesa, Ramón
(Universitat Politècnica de Catalunya
i Columbia University, Spain/ USA)

Silva, Víctor Manuel
(Universitat de València, Spain)

Wilhite, Valerie
(Miami University, USA)

//COMITÉ EDITORIAL

Inma Aliaro
Universitat Pompeu Fabra
(Spain)
Literature, Philosophy,
Cultural Studies, Chinese
Studies
ialjaro@gmail.com

Berta Ares
Universitat Pompeu Fabra
(Spain)
Aesthetics, Religion and
Literature
berta.ares@gmail.com

Ferran Benito
Universitat Autònoma de
Barcelona (Spain)
Music philosophy,
Comparative lit. and
Aesthetics
ferran.b.ram@gmail.com

Helena Cañadas Salvador
Université Paris Ouest
Nanterre-la Défense
(France)
Universitat Pompeu Fabra
(Spain) Humanities,
Comparative lit.,
Abstract expressionism,
Phenomenological aesthetics
canadas.helena@gmail.com

Jimena Castro Godoy
Universidad de Santiago de
Chile (Chile) Latin
American Studies and
Literature
jimenacastrogodoy@gmail.com

Diego Civilotti García
Universidad Autónoma de
Madrid (Spain)
Music and Text, 20th
Cent. Spanish Music,
Poetics of the Second
Viennese School
civilotti@gmail.com

Katiuscia Darici
Università degli Studi
di Verona (Italy)
Universitat Pompeu Fabra
(Espanya) Iberian studies,
Contemporary Spanish
Literature
katiuscia.darici@univr.it

Betina Fekser
Universidade Nova de Lisboa
(Portugal)
Modern and Contemporary Art,
French Theories of the Image,
Film & Art, Intermediality,
Visual Culture
betina.fekser@gmail.com

Alison Moss
Universitat Pompeu Fabra
(Spain) Classical philosophy,
Plotinus and Aesthetics
alison.moss47@gmail.com

Isabel Josefina Piniella
Grillet
University of Bern
(Switzerland)
Global Studies, Latin American
Studies
isabel.piniella@cgs.unibe.ch

Solène Rivoal
École Française de Rome
(Italy) Université d'Aix-
Marseille (France) Social Hist.
Modern Hist. Venice, 18th
Century
solenn.rivoal@gmail.com

Cèlia Nadal
Università per gli Stranieri di
Siena (Italy)
Comparative lit., Medieval
lit., Ausiàs March, Góngora and
Montale.
celions.nadal@gmail.com

Sonia Rezzonico
Università degli Studi di
Milano (Italy)
Philosophy
sonia.rezzonico@gmail.com

//LECTORES EXTERNOS FIJOS

Federico Bellini
Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano (Italy)
English and American Literature (XIX -
XX Century), Literature and Medicine,
Literary Theory
federico.bellini@unicatt.it

Elisa Bolchi
Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano (Italy)
Virginia Woolf, Anglo-Italian
relationships, Archives, Victorian
Novel, Ecocriticism
elisa.bolchi@unicatt.it

Borja Cano Vidal
Universidad de Salamanca (Spain)
Contemporary Spanish Literature,
Golden Age Spanish Literature
borjacano@usal.es

Alessandra Caputo Jaffé
Universitat Pompeu Fabra (Spain)
Indigenous Art
alessandra.caputo@gmail.com

Raquel Crespo Vila
Universidad de Salamanca (Spain)
Medieval Studies, Postmodern
Literature, Aesthetic, Comparative
Literature, Cultural Studies
rcrespo@usal.es

Giulia Fanfani
Universität St. Gallen (Swiss)
Italian Literature, Philology and
Linguistic
giulia.fanfani@unisq.ch

Maximino Gandul Galiano
Universitat Pompeu Fabra (Spain)
Comparative studies of art, literature
and cinema
maxigandul@gmail.com

Antonio Gómez Villar
Universitat Pompeu Fabra (Spain)
Contemporary Philosophy, Political
Philosophy and Biopolitics
antonio.gomez.villar@gmail.com

Patricio González Yunnissi
Universitat Pompeu Fabra (Spain)
Aesthetics, Religion, Politics and
Modern Poetry
enerqueia@gmail.com

Pablo La Parra Pérez
New York University (USA)
Film Studies, Visual Culture,
Social and Political Movements,
Iberian Cultural Studies
pablo.laparra@nyu.edu

Domenico Lovascio
Università degli Studi di Genova
(Italy)
Early Modern English Lit. and
Culture
lovascio.domenico@gmail.com

Stephanie Muñoz Mendoza
Universitat Pompeu Fabra (Spain)
Mexican Art and Literature,
Childhood Education
stephanie.mumen@gmail.com

Asier Odriozola Otamendi
Universitat Pompeu Fabra (Spain)
Basque and Spanish Literatures (XIX-
XX centuries), Peninsular
Nationalisms (Spain, Catalonia and
Galicia), Art History (XIX-XX
centuries)
asierod@gmail.com

José Antonio Paniagua García
Universidad de Salamanca (Spain)
Latin American Literature, Queer
Studies, Decolonial Thought,
Postcolonial Studies
jantopagar@usal.es

Sara Polverini
Università degli Studi di Urbino
Carlo Bo (Italy)
Contemporary Spanish Literature,
Spanish Civil War Literature,
Politics and Violence in
Literature
sarapolverini@gmail.com

Charly Prabel
Université de Perpignan (France)
Medieval French and Hispanic Lit.,
XIX Century Lit.
charlyprabel@gmail.com

Andrea Soto Calderón
Universitat Pompeu Fabra (Spain)
Contemporary Philosophy, Education
and Communication
andreasotocalderon@gmail.com

Adam Wickberg
Stolholm University (Sweden)
Lit. Góngora, Mallarmé
adam.wickbergmansson@gmail.com

Carlos Vara
Universitat Pompeu Fabra (Spain)
Aesthetics, Philosophy and
Contemporary Visual Arts
carlosvarasanchez@gmail.com

//CORRECTORES

Judit de Diego Muñoz
Universitat Pompeu Fabra
(Spain)
judit@vatraduccion.com

Alison Moss
Universitat Pompeu Fabra
(Spain)
alison.moss49@gmail.com

Solène Rivoal
École Française de Rome
(Italy) Université d'Aix-
Marseille (France)
solenn.rivoal@gmail.com

Laura Torre
Universitat Pompeu Fabra
(Spain)
laura83.torre@gmail.com

//SECRETARIA

Ainamar Clariana
Rodagut Universitat
Pompeu Fabra (Spain)
Aesthetics, Audiovisual
Communication and
Avantgarde Film
ainamar.clariana@gmail.com

//SOCIAL NETWORK

Katiuscia Darici
katiuscia.darici@univr.it

Laura Torre
laura83.torre@gmail.com

// MAQUETACIÓN

Blanca Martínez Gómez
Universitat Pompeu Fabra
(España)
blanca.martinezgo@gmail.com

