

Ala Este

La literatura fuera de sus fueros

06



6

**Editorial: Apuntes
hermenéuticos y preguntas
transmediales sobre la
literatura desafortada**
Javier Helgueta Manso

Monográfico: La literatura
fuera de sus fueros

12

**El cine como novela
expandida: una teoría
intermedial sobre el origen
novelístico de los géneros
cinematográficos**
Antonio Viñuales Sánchez

31

**Las palabras como luz:
el cine literato de David
Gatten en *The Great Art of
Knowing***

Tania Hernández González

50

**La intersubjetividad en
el paradigma de la (post)
autonomía literaria**
Emilio Pineda Zapata

63

**Los ruidos y el sujeto
femenino amnésico en
*Persianas metálicas bajan
de golpe*, de Marta Sanz**
Zixuan Wang

Miscelánea

82

La ampliación semántica al hilo de dos musicalizaciones de *Aceituneros*: el caso de José Miguel Arranz y Santiago José Báez Cervantes

Antonio Rodríguez Sánchez

94

La desaparición del aura: literatura extendida y estética de la transparencia digital

Ariadna Díaz Parga

109

Entre memoria individual y colectiva: la representación del trauma en «The Haunted Boy» de Carson McCullers y *Kokoro* de Natsume Sōseki

Eva Riveiro Formoso

**Editorial: Apuntes
hermenéuticos
y preguntas
transmediales
sobre la literatura
desaforada**

Javier Helgueta Manso
Universidad Complutense de Madrid

«Entonces, literatura es todo lo que está entre tapas ¿no?», sentenciaba, con ironía y agudeza, uno de mis queridos estudiantes de la Universidad para Mayores, tras un intenso debate en el aula en torno a lo que es literario y lo que no. La pregunta con sorna nace a consecuencia del incomprensible carácter aperturista del mundo editorial —tanto como del académico— capaz de justificar, según criterios socioculturales, pragmáticos o, la mayoría de las veces, económicos, la proliferación de libros publicados por todo tipo de figuras no literarias *a priori* —políticos, presentadores de televisión, *influencers* de las redes sociales, etc.—. El estudiante se hacía portavoz de un sentir generalizado: la discrepancia ante la idea de que todo lo que aparece en un libro sea literatura. De aquella anécdota, surge la pregunta contraria, esa que conecta con esta introducción al presente monográfico: si la literatura está en los libros, ¿lo que queda fuera de ellos no podría serlo? ¿existe la posibilidad de una literatura *destapada*? La respuesta obtenida en estas y otras clases fue igualmente discordante; en distintos entornos, incluidos los académicos formativos, se censura con mayor ahínco toda posible «literatura fuera de sus fueros».

De ninguno de estos dos testimonios hay que sacar conclusiones universales, pero sirven para testar las actitudes y competencias estéticas de lectores muy diversos, para enraizar toda reflexión teórica en la recepción y para suscitar nuevas preguntas. ¿Por qué resulta más difícil el reto de conceder la naturaleza de obra, cuando no de comprender su razón de ser y su contextualización aurificada —en una editorial, en un museo—, a un texto *desaforado* o *ex-céntrico* en el sentido espacial del término? Quizás tenga que ver con la asociación del arte con el contenido y del artista con un portavoz privilegiado de mensajes trascendentes, hecho que Sontag criticó en los años sesenta, cuando abogaba por la experiencia afectiva, incluso «erótica», frente al prurito interpretativo: «es posible que buena parte del arte actual deba entenderse como producto de una huida de la interpretación. Para evitar la interpretación, el arte puede llegar a ser parodia. O a ser abstracto. O a ser (“simplemente”) decorativo; o a ser no-arte» [2005: 34].

La teoría del arte y de la literatura, así como algunos filósofos, han persistido en la propedéutica, tanto de las propuestas *deshumanizadas* de las vanguardias [Ortega, 1925] o *analíticas* de algunas neovanguardias [Menna, 1977], como de los fenómenos inter y

transmediales de las literaturas —poesía concreta, literatura experimental, ciberpoesía, literaturas expandidas, tuitatura, etc.— o postliteraturas que, para algunos, constituyen un ejemplo de esta literatura *fuera de sus cabales*. Los artículos reunidos en este monográfico son una buena respuesta para incrédulos.

Abarcan manifestaciones múltiples: el vínculo entre el cine y la literatura, inagotable desde la perspectiva tematólogica que, por ejemplo, realiza Eva Riveiro Formoso en el complejo *continuum* entre Oriente y Occidente; la herencia que el séptimo arte goza de la narrativa, hasta el punto, para Antonio Viñuales Sánchez, de concebir el cine como una novela expandida; el hermanamiento natural, pero no por ello agotado, de poesía y música en nuevas musicalizaciones —y potenciaciones, según Antonio Rodríguez Sánchez— del poema *Aceituneros* de Miguel Hernández, del cantautor José Miguel Arranz y el compositor Santiago José Báez; la cercanía, quizás imprevista, de cine y poesía, disciplinas que parecen entenderse en los talentos experimentales, como demuestra Tania Hernández González investigando la filmografía de David Gatten y su comparación con la poeta Susan Howe; las presencias literarias *transparentadas*, según Ariadna Díaz Praga, a causa de la reproductibilidad infinita y la lógica algorítmica en los ámbitos digitales.

De los géneros al género, la lectura ginocrítica, pero también fenomenológica, desde las bases de los estudios sensoriales y la nueva teoría de los afectos que realiza Zixuan Wang, demuestra la vocación teórica e algunos enfoques, destacando, asimismo, el estudio de Emilio Pineda Zapata al hacerse una pregunta todavía pertinente —y definitoria de las inquietudes que laten en todo el monográfico—, la de la autonomía de la literatura en el tercer milenio, que el investigador plantea revisando el concepto a través de tres autores (Ludmer, Compagnon y Kester). De estas propuestas, colegimos que, en un tiempo crítico, la postliteratura y las literaturas expandidas (nuevas categorías de pensamiento más que prácticas artísticas *nuevas*) nos acercan al otro (Pineda Zapata) en la experiencia compartida del arte (Riveiro Formoso).

¿Será autónoma la literatura precisamente en la alteridad de otras disciplinas, donde, antes que disolverse o certificar su muerte, pervive alumbrando otros ángulos de la experiencia estética y reactivando, así, toda una serie de manifestaciones escénicas, audiovisuales, digitales, etc.? ¿O nos encontramos en la anquilosada necesidad de hacer sobrevivir un término, el de literatura (con adjetivos), por miedo a perder nuestro propio estatuto epistemológico, cuando no laboral? En este sentido, el *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas* subraya que el uso del término literatura en las relaciones intermediales, «apunta quizá a una relación de dominio, más que de convivencia» [2021: 11].

Ahora bien, este gesto es una imitación. Se emplea el concepto «literaturas expandidas» o «extendidas», igual que antes se añadió ese adjetivo al arte [Perniola, 2016] o a la escultura [Krauss, 2002]. La perspectiva de Rosalind Krauss ha triunfado por desarrollar un concepto no exclusivamente sociológico del campo cultural, sino, propio de la base material del arte, topológico. El problema (o la redefinición) surge entonces cuando se estudian las nuevas propuestas escultóricas de la segunda mitad del siglo desde aquello que la escultura no es: ni paisaje ni arquitectura. Ejercicio semejante al que se podría

hacer con buena parte de las manifestaciones literarias expandidas: la literatura que es no-libro y no-artes-plásticas, aunque se denomine *libro de artista*, *poesía visual*, *ciberpoesía*, *poesía objeto*, etc. Revisadas las *extraliteraturas* desde esa misma hipótesis negativa, lo latente literario está en la propia observación del espectador-jugador que tiene conciencia de un objeto «desplazado», pero al mismo tiempo «autorreferencial» —como ocurría para la escultura, según Krauss [2002: 64]—. Siempre queda una huella y se llama lenguaje (o, para algunos, texto).

Último apunte o autocuestionamiento. Bien es cierto que relevantes teóricos, como Yves Michaud, han metaforizado el carácter gaseoso (asociado a lo líquido para Bauman) del arte post-post o desaturado [2003: 89] como tendencia inevitable de los tiempos; también es verdad que la acción transgresora del exceso de límites parece, esta sí, conatural a la propensión lúdica desde la infancia, así como también a la huella lingüística omnipresente en cualquier medio. Recuérdense tan lúcidas ideas de Mario Montalbeti o Ulises Carrión —quien decía aquello de que «el lenguaje escrito es una secuencia de signos desplegados en el espacio, cuya lectura transcurre en el tiempo» [2012: 38]—, para los cuales el formato libro era una circunstancia y no un fin. Pero asumidas estas propuestas (ludismo, huella, naturaleza espacial extendida en el tiempo) y la conciencia de la hibridez original de las obras, hay que preguntarse también si las artes expandidas responden a una lógica expansionista, propia de la cultura occidental, como gran parte de las transgresiones vanguardistas respondían a un programa de violencia (explícita, en el caso del futurismo). ¿Acaso la expansión artística –invasiva, apropiacionista– es una reminiscencia del sentido «depredador» de la especie y de la tensión «colonizadora» de las civilizaciones hegemónicas? ¿Es el lenguaje (tanto como la imagen) el que se expande, en la infodemia del tercer milenio, y opaca más que transparente contribuyendo a nuestra fatiga prefrontal o a nuestro galopante déficit de atención?

Este monográfico ha organizado, por el azar del sistema de evaluación (*Call for Papers* abierto, revisión por pares ciegos, etc.), una serie de trabajos que presenta estudios *tradicionales*, en el mejor sentido de la palabra, de influencia e intertextualidad, de adaptación o remediación, e incluso de tematología, propios de la impertérrita e imprescindible Literatura Comparada, pero también ofrece una investigación *fuera de sus fueros* en artículos que concitan, al mismo tiempo, un coro de creadores, filósofos, sociólogos, teóricos del arte, teóricos de la literatura e incluso filólogos. Sobresale la homogeneidad de marcos teóricos tan diversos y la solidez intelectual y bibliografía de la teoría presentada. Por tanto, el número aspira a convertirse en una referencia para los especialistas y un descubrimiento para los *tapados* o más reticentes, así como a consolidar el proyecto *Ala Este*, la única revista de Teoría de la Literatura de nuestra universidad, capaz de atraer y mostrar talento e ideas originales dentro y fuera de nuestras aulas.

La literatura *comenzó* fuera de los fueros e incluso fue *desaforada* antes que literatura, es decir materia en el espacio —antes que en el tiempo—, sustancia antes que categoría: poesía y música, danza y escena, pintura y arquitectura, etc. desde los orígenes. Por eso resulta tan loable y necesaria nuestra *propia* literatura, la del difícil ejercicio teórico de ponerle puertas al campo.

BIBLIOGRAFÍA

- CARRIÓN, U. (2012): *El arte nuevo de hacer libros*, Ciudad de México, CONACULTA/Tumbona Ediciones.
- GONZÁLEZ AKTORIES, S., CRUZ ARZABAL, R. Y GARCÍA WALLS, M. (eds.): *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: hacia el estudio de las literaturas extendidas*, Ciudad de México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.
- MENNA, F. (1977): *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- KRAUSS, R. (2002): «La escultura en el campo expandido», en H. Foster (coord.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, pp. 59-74
- PERNIOLA, M. (2016): *El arte expandido*, Madrid, Casimiro.
- SONTAG, S. (2005): *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara.

Monográfico: La
literatura fuera de sus
fueros

**El cine como novela
expandida: una teoría
intermedial sobre el
origen novelístico
de los géneros
cinematográficos**

Antonio Viñuales Sánchez
Universidad de Zaragoza

El idilio entre novela y cine es uno de los más sobresalientes de la cultura de masas y los estudios intermediales pueden arrojar luz sobre el enigma que sustenta esta fructífera relación.

Resumen

Para ello son necesarias nuevas categorías interartísticas, superiores hasta las ahora propuestas,

Palabras clave

Cine
Novela expandida
Subgéneros novelísticos
Géneros cinematográficos

a las que llegaremos a partir de tres ideas: la novela como contenido del cine (McLuhan), la centralidad de la novela y los géneros para la imaginación moderna (Bajtín), y la expansión al cine de los subgéneros novelísticos (Beltrán Almería). Sugeriremos que las categorías (cronotopos y símbolos) y los subgéneros propuestos por Bajtín y sus seguidores para teorizar la novela moderna pueden servir como categorías intermediales para explicar la génesis de los géneros cinematográficos. Fijando el epicentro teórico en estos elementos, surge un novedoso mapa genérico-novelístico cuyo trasvase a las pantallas puede dar lugar a una comprensión más ajustada del cine, concebido como novela expandida.

The idyll between novel and cinema is one of the most remarkable phenomena of mass culture, and intermedial studies can shed light on the enigma underlying this fruitful relationship. To achieve this, new inter-artistic categories are required—ones superior to those proposed thus far—which we approach through three key ideas: the novel as cinematic content (McLuhan), the centrality of the novel and its genres to modern imagination (Bakhtin), and the expansion of novelistic subgenres into cinema (Beltrán Almería). We suggest that the categories (chronotopes and symbols) and subgenres theorized by Bakhtin and his followers for understanding the modern novel can also serve as intermedial categories for explaining the genesis of cinematic genres. By situating the theoretical epicenter in these elements, a novelistic generic map emerges whose transposition to the screen allows for a more precise understanding of cinema, conceived as an expanded novel.

Keywords

Cinema
Expanded novel
Novel subgenres
Film genres

Abstract

I. INTRODUCCIÓN

El idilio entre la novela y el cine es uno de los más sobresalientes del ámbito de las relaciones interartísticas. A nuestro juicio, es un inequívoco indicio de un fenómeno más abarcador, percibido por numerosos intelectuales. Nos referimos a la posición central que ostenta el género de la novela en la cultura de masas, pese a que entre buena parte de los estudiosos se haya extendido la idea de que los géneros habrían desaparecido para la imaginación moderna [Croce, 1967: 51; Adorno, 1971: 263; Blanchot, 1969: 219].

Bajtín ha impulsado un planteamiento opuesto al de los anteriores, según el cual los géneros discursivos son cruciales para comprender el sentido de todo tipo de creación verbal, en un nivel mucho más profundo que el de la mera composición de frases, sintagmas y palabras [1982: 268]. En cuanto a la creación artística, se centró en el estudio de la novela como género capital para la imaginación moderna. Por esta razón ha destacado la «novelización» [2019: 79-82] como una de las características más distintivas de esta etapa evolutiva. Por *novelización* entiende Bajtín la liberación con respecto a su canon que emprenderían los géneros literarios, apremiados por la novela. Recuérdese ese dogma incontestable de los estudios literarios según el cual el género novelístico se distinguiría por estar exento de leyes y formas a las que someterse [Robert, 1980: 31; Eagleton, 2009: 9; Ferguson, 2015: 527]. Ejemplificaremos el acierto del diagnóstico de Bajtín refiriéndonos sumariamente a la novelización de la poesía moderna. Síntomas de la relajación del canon poético desde el siglo XIX son la irrupción de la palabra ajena junto a la del «yo poético» —fenómeno llamado *dialogismo* [Teruel Benavente, 2009; Polisena, 2020]—, la presencia de contenidos de actualidad —llamada también *realismo* [Naval López, 2010]—, la tendencia al versolibrismo y, por último, la eclosión del poema en prosa [Simon, 1987; Vade, 1996; Agudo Ramírez, 2004; Jiménez Arribas, 2004].

Con todo, el género novelesco no se ha detenido en los límites de la cultura libreca. Ha extendido sus componentes, estilemas, figuras y subgéneros hacia otras circunscripciones artísticas e incluso ha conquistado actividades del mundo del consumo y del entretenimiento de masas. A consecuencia de esta gran expansión novelística nacen

productos como novelas gráficas, videojuegos narrativos, novelas radiofónicas, audiolibros, novelas por entregas y discos conceptuales, entre muchos otros.

Este reinado cultural de la novela no es una ocurrencia de última hora. Es un fenómeno subrayado por diversos intelectuales, destacando novelistas, estudiosos académicos del género e historiadores: en cuanto a los primeros, Emil Cioran destacó la base novelística de la cultura occidental al calificarla como «civilización de la novela» [2004: 147]; Milan Kundera ha indicado que el hombre europeo es impensable sin este género [Connelly, 2023]; del lado teórico, György Lukács se refirió a la novela como la única épica concebible para un mundo como el moderno, caracterizado por el abandono de dios [2010: 86], y el crítico literario Lionel Trilling [1951: 222], junto al historiador Jordi Canal [2024: 12-13], ha destacado la novela moderna como el agente cultural más efectivo para inculcar valores mediante una imaginación moral y para el estudio histórico de la evolución humana. Asimismo, Thomas Pavel ha sumado a esta última idea la capacidad única de la novela para representar la existencia humana y su relación con el mundo [2005: 34-35]; y, desde los inicios de los estudios intermediales, se han puesto sobre la mesa conceptos como «literatura expandida» [Oñoro Otero, 2022; Olaizola, 2024] y «narrativa expandida» [Yucra Quispe, et al., 2023].

Entre las artes más poderosamente influidas por este género literario están las artes audiovisuales. Sin duda, cine y series están a la cabeza de este influjo novelístico por razones de afinidad narrativa. Este idilio ya fue perceptible desde los mismos inicios del cinematógrafo. Y un indicio irrefutable de su vigor actual es la continuidad de la muy productiva práctica —a la vez que rentable [Frontier Economics, 2018: 10; López, 2025]— de las adaptaciones cinematográficas de novelas.

Sin embargo, a juicio de no pocos estudiosos actuales a los que nos sumamos, pese a la notoriedad y a la vigencia del idilio novela-cine, aún estamos lejos de desentrañar la lógica que lo gobierna. Según Thomas Leich [2003: 149], el estudio de las relaciones novela-cine está plagado de malentendidos y limitaciones metodológicas, como la fijación en estudios de caso «novela-película». Para Brian McFarlane [1996: 3] aún faltan categorías sólidas para estudiar los traspasos narrativos y discursivos, lo mismo que para Robert B. Ray [2000: 45], quien señala la ausencia de un núcleo teórico común para el campo novela-cine. Por último, Kamilla Elliott [2020: 25] ha ido algo más lejos que los anteriores y ha denunciado los principales males que mantienen a este campo de estudio atascado en problemas irresueltos, como la fragmentación metodológica, los enfoques repetitivos e incluso la gratuidad teórica.

Comprender la relación cine-novela, en definitiva, es una de las grandes tareas aún pendientes para los estudios artísticos. Este, empero, forma a su vez parte de un desafío mayor cuya andadura ha estado plagada de análogos tropiezos, derivas y múltiples acercamientos: el reto de comprender las relaciones interartísticas. En el espacio del que disponemos, nos proponemos enunciar las líneas generales de dos alternativas con las que responder de forma más completa y precisa a cada uno de estos retos.

2. UN NUEVO PROGRAMA TEÓRICO PARA LOS ESTUDIOS INTERARTÍSTICOS

Comenzaremos por el desafío más general, a saber, la investigación de las relaciones interartísticas. El estancamiento en el que se encuentra su estudio es debido, a nuestro parecer, a la debilidad de la base teórica común de la que parten todas las iniciativas que lo han abordado. Uno de los principios fundamentales de esta es el que llamaremos «principio lingüístico» o «morfosemántico», que consiste en considerar las artes como lenguajes. Por variados que sean los puntos de vista teóricos sobre las investigaciones artísticas, no hay uno solo que haya puesto en duda semejante postulado. Este principio está en la base tanto de estudios transversales sobre el arte, apareciendo en su mismo título [Goodman, 1968; Calabrese, 1985], como en los tratados sobre los *lenguajes* de las distintas artes como el cine [Metz, 1971; Romaguera i Ramió, 1991; Edgar-Hunt, Marland y Rawle, 2010], la música [Cooke, 1959; Swain, 1997], la fotografía [Costa, 1977], la pintura y el diseño [Kepes, 1944], el cómic [Gubern, 1972], la arquitectura [Summerson, 1963; Jencks, 1977] y la propia literatura [Pozuelo Yvancos, 1988; García Barrientos, 1996; Garrido Gallardo, 2009].

Este principio morfosemántico es una consecuencia de la potencia que adquirió en el inicio del siglo XX la ciencia lingüística, cuyas herramientas y conceptos dotaron de cierta estabilidad a las investigaciones académicas sobre las artes. A partir de Saussure —y más allá incluso de la disciplina de la semiología— la teoría del signo [1986: 91-93] es el mapa conceptual para comprender las obras de arte, las cuales se entienden como una dupla formada por técnica compositiva (también llamada «forma» o «estilo») y contenido.

A partir de este presupuesto, se suceden las aproximaciones pendulares al diálogo entre los distintos lenguajes artísticos, tomando siempre como centro uno u otro de los recién citados componentes. Los formalismos, es decir, las teorías centradas en las técnicas compositivas, entienden las relaciones interartísticas en términos de traducción. Por eso se contentan con describir las operaciones de traducción entre el lenguaje novelístico, que narraría con palabras, y el lenguaje cinematográfico, que narraría —según las teorías fílmicas formalistas [Báñez, 2013: 24; Metz, 1971]— a través del montaje de los distintos planos.

El colapso de estas teorías desplazará después el interés de las técnicas hacia los contenidos. Así, surgen las aproximaciones sociologistas y culturalistas. Temas, argumentos y personajes se entienden ahora, con la aproximación tematólogica a la cabeza, como los elementos del gran idioma universal compartido por todas las artes. Algo más allá han ido los estudios culturales, para los que las ideas políticas son el sustrato oculto que explica toda creación cultural humana. Los modestos resultados del tematicismo, unidos a los excesos ideológicos del culturalismo [Felski, 2005: 28; Holm y Duncan, 2018: 746] —llegando a negar incluso la identidad artística— alientan, no obstante, la aparición de nuevas alternativas abarcadoras para los estudios interartísticos.

Desde finales del siglo XX, cobrando cada vez más fuerza en nuestra centuria y con un afán reformista, han emergido los estudios de lo transmedia. Aplicados al binomio novela-cine, pretenden corregir la cerrazón técnica y disciplinar de las teorías de la adaptación. Su instrumento es una serie de categorías transversales como «remediaciones, *transmedia*, *crossmedia*, écfrasis, traducción intersemiótica y materialidad» [González Aktories et

al., 2021]. Pese a su motivación interdisciplinar, incurren en el viejo error de banalizar las obras de arte, propio de las aproximaciones formalistas y contenidistas, pues se fijan solo en los canales de la comunicación y explotan en exclusiva la dimensión mediática. Algunos de sus exponentes principales son, en cuanto a la teoría general de la intermedialidad, Jürgen Müller [1995], Jay David Bolter y Richard Grusin [2000], Irina O. Rajewsky [2005], Joachim Paech y Jens Schröter [2008], y Jørgen Bruhn y Beate Schirrmacher [2021]. En el campo concreto de las remediaciones entre literatura y cine destacaremos los estudios de André Gaudreault y Philippe Marion [2000], Walter Bruno Berg [2002] y Antonio J. Gil González [2012], entre muchos otros también meritorios.

Precisamente de una reformulación teórica de la materialidad de las obras de arte es de donde, en nuestra opinión, puede surgir el impulso que tales estudios demandan. El objetivo es la construcción de una terminología sólida y duradera para abordar los análisis intermediales. Esta postura podemos encontrarla en las obras de dos pensadores pertenecientes a corrientes críticas con el materialismo como son las de Gustavo Bueno [2009a; 2009b] y Bajtín [1989: 13-75]. También en las de sus continuadores, como es el caso de Ruiz de Vergara [2023] y Beltrán Almería [2017; 2025], respectivamente. Ambos, Bueno y Bajtín, han partido de una crítica sin paliativos del principio morfosemántico recién enunciado y han dictaminado que la materialidad de las obras de arte, frente a los objetos del mundo prosaico como las cosas y las ideas, debe ser estudiada no mediante el análisis de dos planos —la forma y el contenido, como es costumbre— sino de tres (el tercero se desarrollará a continuación). A su vez, estos tres planos de análisis estarían poblados de materiales diversos a los que podemos llamar figuras, porque cada uno de ellos contaría con su forma y su contenido propios.

Esta idea de la interpretación de las obras de arte como una composición compleja de planos, con sus figuras correspondientes, no es una ocurrencia exenta de tradición. Es heredera de la hermenéutica patrística, cuya doctrina más compleja y depurada, conocida como *Quadruplex Sensus Scripturae*, propuso estudiar el sentido de las Sagradas Escrituras a través de la lectura de cuatro planos superpuestos. Según Santo Tomás de Aquino [*Suma de Teología*, q. I, a.10], a quien podemos tomar como la referencia de este tipo de análisis [Lubac, 1961: 286], estos planos son el literal, el figural, el moral y el anagógico. Bueno y Bajtín recogen el testigo de la hermenéutica tradicional y reexponen su esquema mediante un modelo de tres planos: a los planos de los contenidos literales y de las técnicas compositivas les suman un tercero al que se han referido como «plano alegórico» —es la opción de Bueno— o «plano simbólico» —así lo denominan los continuadores de Bajtín—.

La clave de este pensamiento de la obra de arte como unidad compleja está en que, como hemos señalado, cada uno de estos tres planos de estudio quedaría, a su vez, compuesto de distintas figuras. Además, este mapa complejo de figuras literales, técnicas y simbólicas trae consigo la indicación de las disciplinas concretas que deberían encargarse de su estudio. Un esquema rápido del análisis del género novela, según este despiece hermenéutico, da como resultado que, de las figuras del plano literal, tales como temas, personajes y argumentos, debieran encargarse los estudios tematólogicos, argumentales

y narratológicos. De los géneros basados en estos elementos literales se ocuparían las teorías temáticas y argumentales de los subgéneros novelescos. De las figuras del plano técnico-compositivo, incluidos los géneros basados en técnicas y formas compositivas se ocuparían las disciplinas lingüísticas y retóricas. Y por último, el plano simbólico-alegórico se compondría de al menos dos tipos de figuras principales: símbolos —no simplemente retóricos— y géneros o tipos de novela levantados sobre y alrededor de tales símbolos.

A propuesta de los seguidores de Bueno y Bajtín, la importancia de este plano alegórico-simbólico está, en primer lugar, en su transversalidad, pues sus figuras no serían patrimonio de ningún arte en particular; en segundo lugar, en que sus materiales —símbolos y géneros— serían genuinamente artísticos y nunca propios de otros aspectos de la vida; y por último, en que sería este plano alegórico-simbólico el verdadero responsable de dotar de unidad a la obra de arte, sosteniendo en torno a sí los elementos de los planos técnico y literal. De este modo y en todo caso, una nueva estética centrada en el estudio del alegorismo y sus figuras debería ser la responsable del estudio de este plano nuclear. Cabe deducir de todo lo expuesto que las figuras del plano alegórico-simbólico serían el verdadero idioma con el que las distintas artes dialogarían entre sí.

A partir de este nuevo esquema teórico sobre la materialidad de las obras de arte, las figuras del plano simbólico como símbolos y géneros simbólicos cobran todo el interés para los estudios intermediales, pues el estudio de tales materiales simbólicos se postula, en buena lógica, como la clave que puede desbloquear el enigma —hasta ahora irresuelto— de las relaciones interartísticas, incluidas las que median entre la novela y el cine. Tales figuras —sobre todo los géneros basados en símbolos, por ser las figuras más complejas e integradoras— pueden ser consideradas a partir de este momento como categorías intermediales sobre las que pueden apoyarse de forma estable y objetiva los estudios interartísticos.

3. UNA PERSPECTIVA NOVELÍSTICA E INTERMEDIAL SOBRE EL IDILIO NOVELA-CINE

Trataremos ahora de centrar esta propuesta sugiriendo brevemente lo que la aplicación de este programa teórico podría aportar al estudio de las relaciones entre la novela y el cine. Comenzaremos por proponer que, a nuestro modo de ver, los géneros de la novela basados en los materiales simbólicos pueden ser considerados como las figuras objetivas a través de las cuales se puede explicar el nacimiento de los múltiples fenómenos antecitados de la cultura de masas, influidos por la novela. Bajo este presupuesto, ese nacimiento sería más bien una fecundación a través del trasvase de tales géneros o figuras genéricas. La novela abriría así su campo de acción a través del trasvase y la exportación de sus figuras y géneros, expandiéndose hacia otras circunscripciones artísticas. Esta idea ha estado en la base de un estudio más amplio, del que esta aportación podría considerarse una síntesis, en nuestra monografía *Novela y cine. Los géneros cinematográficos como herencia de la novela* [2025].

Ahora bien, esta hipótesis de expansión morfológica y figural de la novela encuentra ciertas resistencias en la comunidad científica humanística que, a nuestro parecer, se deben superar. Al escepticismo acerca de los géneros que caracteriza al pensamiento moderno se suma la idea de que los géneros solo se levantan apoyados en temas, personajes o técnicas compositivas, esto es, los elementos considerados como morfológicos por los análisis clásicos. La teoría aristotélica está en la base de esta concepción. Según ella, los géneros se distinguen por medio (técnica), manera (modo de narración) y objeto (tema/personajes) [*Poética*, 1447a 13-16; 1999: 126-127]. En adelante, si bien cada corriente teórica suele poner el centro en uno de los materiales mencionados para situarlo en el núcleo categorial del género literario —así sucede con los formalismos, interesados en las estructuras técnico-compositivas [Todorov, 1973: 40]—, domina una visión continuista con la perspectiva aristotélica que considera a la vez géneros por contenidos temáticos o estructurales. Ejemplos de esta concepción ecléctica son las teorías de los géneros literarios de Wellek y Warren [1949: 235-247] y de Pozuelo Yvancos [1985: 397]. En el ámbito de estudio de los géneros cinematográficos está también completamente extendido y operativo este mismo enfoque, del que la obra —ya clásica— de Bordwell y Thompson [1995: 81] es uno de los ejemplos más citados y conocidos.

Una consecuencia de esta teoría sobre los géneros es una deficiente teorización del campo genérico de la novela. Un claro ejemplo de teoría clasificatoria de la novela que mezcla y maneja a un mismo tiempo todo tipo de criterios —temáticos, argumentales, ideológicos y compositivos, sin apostar por ninguno de ellos— es *Los subgéneros novelescos (Teoría y modalidades narrativas)* [2011], de Francisco Álamo Felices. El corolario de este déficit, en buena lógica, es una comprensión incompleta de los géneros en los que se sustentan las artes fecundadas por la novela. El caso de los géneros cinematográficos es un ejemplo paradigmático de esta insuficiencia heredada de una teoría fragmentaria, ecléctica y hasta cierto punto confusa de los subgéneros novelescos.

Para remontar las dificultades enumeradas, puede ser de gran utilidad la teoría de la novela de Bajtín [1989, 2019], completada después por seguidores suyos como Beltrán Almería [2021]. Ambos estudiosos se han basado en una teoría del simbolismo, con sus figuras (símbolos y cronotopos) y géneros, como el gran contenido específico de las artes. Y han propuesto a partir de ella una anatomía de los subgéneros de la novela moderna.

Tales subgéneros no se fundamentan en figuras literales como temas o personajes, ni en categorías técnicas o compositivas, como proponen las teorías convencionales. Sí lo hacen, en cambio, cimentándose en las imágenes simbólicas del mundo que se proyectan en las novelas. A estas imágenes las llamó Bajtín «cronotopos» [Bajtín, 1989: 237-409; 2019: 287-443]: unas figuras complejas que simbolizan el mundo mediante la síntesis y la interdependencia entre una imagen o representación concreta del espacio, y una imagen del tiempo. Destacan el cronotopo del castillo, el camino, el umbral, la ciudad provinciana, el salón, la biografía familiar, etc. Bajtín consideró estas imágenes simbólicas del mundo como el centro organizador de los diferentes subgéneros simbólicos de la novela. Sin embargo, no ofreció una imagen completa de la novela moderna en torno a tales cronotopos o imágenes del mundo. Beltrán Almería [2021] ha tratado de completar

—en la medida de lo posible— el legado de Bajtín y ha propuesto un panorama genérico más acabado y rico, aunque forzosamente inconcluso.

Nuestra propuesta, que consiste en entender el cine como un campo expandido de la novela a través de sus géneros, de confirmarse tras un estudio minucioso de su existencia cinematográfica —tal como hemos propuesto de forma mucho más completa pero preliminar en otro lugar [Viñuales Sánchez, 2025]—, arrojaría una novedosa clasificación simbólica de géneros cinematográficos que solo ahora pretendemos resumir de modo provisional. Esta hipótesis tampoco es una idea sin precedentes en la tradición teórica y ensayística. Citaremos primero algunos de los más insignes defensores de la idea de la centralidad de la novela con respecto al cine, así como algunos estudiosos que han sugerido la posibilidad de utilizar los cronotopos de Bajtín como categorías clasificatorias del cine, esto es, como categorías intermediales.

Entre los primeros, se encuentran filósofos, divulgadores, críticos y cineastas. Nombraremos primero a la gran referencia de los estudios intermediales: Marshall McLuhan, quien expresó que el contenido del cine es la novela [1996: 36 y 312]. Entre los baluartes de los *film studies* destacaremos a Sergei Eisenstein, quien indicó en sus estudios sobre D. W. Griffith que la novela dickensiana es la matriz genética del cine narrativo moderno [1995: 181-234], y a James Monaco [2000: 44-45] y François Jost [1987], quienes han señalado el fuerte vínculo narrativo y estructural que establece el cine con la novela. Pedro Vallín, por su parte, ha detectado la herencia oral y cuentística del cine estadounidense frente a la genealogía novelística del europeo [2019], y André Bazin defendió la impureza del arte cinematográfico, heredero de la novela [1990: 101-127].

Entre los creadores sobresalen Éric Rohmer, que pondera las relaciones genéticas entre cine y novela [1984: 103], y Mario Vargas Llosa, quien sugirió la procedencia novelística de los medios fílmicos [Moix, 1972: 103-104]. En cuanto a quienes proponen estudiar el cine a través de las categorías simbólicas de Bajtín, sobre todo los cronotopos, podemos citar las monografías de Michael V. Montgomery [1993] y Martin Flanagan [2009], así como los estudios de Bart Keunen [2010], Karl Swinehart [2018], Ignacio Albornoz Fariña [2020] y Gonzalo Abril [2022], entre otros.

Pasaremos ahora a enumerar cómo sería ese nuevo panorama genérico, roturado en el cine a través del trasvase de los subgéneros de la novela. Un primer vistazo nos mostraría que, como los subgéneros de la novela moderna, el cine habría creado dos campos de géneros determinados por su público y su ámbito de difusión [Viñuales Sánchez, 2025: 63-66]: los géneros de consumo —el llamado «cine de género», ya presente en la etapa del cine mudo [*Ibidem*, 61]— y los géneros para la reflexión —el «cine de autor» [*Ibidem*, 65]—. Aunque las sociedades de masas y sus culturas de amplia difusión presuponen espacios planos para la circulación artística, y las nuestras son sociedades de individuos que tienden hacia la igualdad y la libertad, todavía se deja sentir una tensión manifiesta entre dos ámbitos culturales de difusión, cada vez menos diferenciados y más difusos: el gran público y las élites intelectuales.

3.1 *Los géneros cinematográficos de consumo*

Señalaremos ahora algunas características de cada una de las dos parcelas de géneros que el cine hereda de la novela moderna. Vayamos con los géneros para el consumo. A fin de conquistar a las masas, sus películas se centran en contenidos de tipo literal y sobre todo emocional. El objetivo es facilitar el reconocimiento de estas películas y su clasificación en grandes corrientes genéricas, compartidas a escala internacional, que organizan asimismo de forma eficiente el mercado pletórico de bienes de consumo y entretenimiento [Viñuales Sánchez, 2025: 69]. Por tales corrientes nos referimos a los llamados «géneros clásicos» como wéstern, película de aventura, de acción, romántica, comedia, película de terror, policiaca, etc.

Tales géneros pueden entenderse —tal como lo ha hecho Beltrán Almería con la novela [2021: 319-323]— organizados en series determinadas por el tipo de novela de consumo del que provienen. El wéstern y el cine de aventuras están basados en la novela popular aventurera, dirigida a un público juvenil, que a diferencia de la aventura para la reflexión, prescribe un hiato sin apenas conexión con el destino del personaje —como indicó Bajtín [2019: 99]— que lo conduce hacia un final feliz. La película melodramática es un género basado en la novela rosa y, como señaló Schiller [2000: 69], su sentido último es provocar emociones para vaciar el lacrimal. La película cómica popular procede de la fusión de medios teatrales y de las artes circenses. Los primeros humoristas de la comedia física como Charlot, Buster Keaton, Laurel y Hardy o los Hermanos Marx explotaron estos recursos con gran productividad. Bebe la comedia también de todo tipo de entretenimientos del mundo de los espectáculos de masas —alrededor de los cuales gravitó el cine primitivo— como los bailes, la música, los sketches y los números de magia. Otra serie de géneros de consumo, cuya esencia es el planteamiento de un juego de descubrimiento guiado por una concepción infantil y lúdica de la existencia, integra la película de terror, el cine negro, la película detectivesca, el cine de espías y el ocultismo actual e histórico.

3.2 *Los géneros cinematográficos para la reflexión*

Quizá más interés hermenéutico para el estudioso arroja la parcela del cine para la reflexión. La opinión general es que las películas que lo integran carecen de normas constructivas y que se sostienen gracias a la creatividad individual del realizador. Esa es la razón por la cual se las tilda de películas «de autor».

Sin embargo, un análisis más atento a la posibilidad de que este campo genérico proceda de los subgéneros novelescos estudiados por Bajtín permite ver que en realidad sí existen figuras cristalizadas que organizan este campo de géneros, pese a que se trata del más abierto a la creatividad y a la libertad combinatoria de realizadores y guionistas.

Como la gran novela que le suministra sus formas genéricas, este cine se orienta hacia la reflexión sobre los grandes problemas de la humanidad y sobre los valores para una nueva supervivencia [Viñuales Sánchez, 2025: 85]. A cambio, exige un profundo trabajo

de reconstrucción y reconocimiento de los materiales simbólicos que representan los citados problemas y valores. Es en este momento reconstructivo donde las categorías de Bajtín y sus seguidores pueden resultar especialmente fructíferas, brillando como herramientas de estudio para el análisis intermedial.

En cuanto a su organización, esta parcela genérica podría ser entendida como roturada con arreglo a las imágenes simbólicas del mundo que cada película proyecta [*Ibidem*, 86]. Proponemos entonces una parcelación análoga a la sugerida por Beltrán Almería para la novela moderna [2021: 16], según la cual podemos hablar de un cine que imagina el mundo como pasado, el cine que lo imagina como presente o pasado reciente, y un cine sin ubicación espaciotemporal concreta, pero movido y sustentado por figuras que representan una búsqueda de valores utópica que se proyecta hacia el futuro.

Ofrecemos, para finalizar, una lista de tipos de películas —con unos pocos ejemplos— por cada una de estas subparcelas, basada en las imágenes del mundo (cronotopos) y en otras figuraciones simbólicas propias de la imaginación moderna [Beltrán Almería, 2025: 93-99].

En cuanto al cine del pasado, se caracteriza por buscar en ese tiempo las respuestas para entender el presente [Viñuales Sánchez, 2025: 89]. Es una consecuencia lógica del auge moderno de la historia y su producto estrella es la «película histórica», un género cinematográfico cuyo reconocimiento ha sido favorecido por la existencia de una teorización rigurosa de la novela histórica, liderada por Lukács [1976]. Este género se levanta sobre el cronotopo del castillo [Bajtín, 2019: 432], ya presente en la novela gótica, aunque también hay cierta diversidad de cronotopos que dan lugar a variantes como el cine prehistórico, heredero de la novela homónima. Son ejemplos de películas históricas *Napoleón* [Abel Gance, 1927] y *Los vikingos* [Richard Fleischer, 1959], y *El clan del oso cavernario* [Michael Chapman, 1985] es un exponente de la película prehistórica.

El cine que presenta al mundo como actual se somete al imperio del verismo y a los contenidos de la actualidad [Viñuales Sánchez, 2025: 89-90]. Por eso se lo viene calificando como «cine realista». Las obras que lo integran pueden organizarse en torno a cinco imágenes del mundo que darían lugar a cinco tipos de película. Quizá la más relevante y cultivada de este grupo sea, como su homólogo novelístico —Bajtín lo concibió como el subgénero central de la novela moderna [2019: 109]—, la «película de educación» o *Bildungscinema*, con cumbres como *Sinuhé el egipcio* [Michael Curtiz, 1954] y *El último emperador* [Bernardo Bertolucci, 1987]. Presenta un amplio proceso educativo de un ciudadano —habitualmente— corriente, en el contexto de un cambio de época. Frente a la novela, es habitual que el cine de educación se centre en una etapa vital concreta, donde el personaje —son frecuentes los adolescentes— alcanza la madurez. A este tipo de película se la ha tildado también de «*coming of age*». La que denominaremos «película granrealista», con *Anna Karenina* [Julien Duvivier, 1948] y *El rojo y el negro* [Claude Autant-Lara, 1954] como ejemplos sobresalientes, se basa en la novela homónima cuya imagen del mundo es el cronotopo del salón [Bajtín, 2019: 432-433]. Este tipo de película da a la historia de las naciones un argumento concreto que mezcla los acontecimientos históricos y las grandes decisiones tomadas en los salones con las pasiones de

las alcobas. Este gran realismo muestra el cruce de las dimensiones histórico-política y privada de la existencia moderna. La «película biográfico familiar» presenta uno de los conflictos principales de la imaginación moderna: el existente entre tradición y libertad. A su vez, muestra la descomposición de una familia a causa de diversos acontecimientos históricos. Casi todos los biopics son en realidad películas bio familiares cuyo centro es el cronotopo homónimo [Bajtín, 2019: 435-436]. La imagen del mundo bio familiar se alimenta de la colisión dramática entre el tiempo circular-familiar y el tiempo histórico-lineal que se esconde tras el proceso educativo de algunos de sus personajes, en un espacio preeminente urbano. Pondremos como ejemplo las filmografías de Pedro Almodóvar y Pilar Palomero. La «película de la ciudad» se funda en el símbolo moderno de la ciudad infernal [Beltrán Almería, 2025: 95]. Es un género didáctico que incluye una ciudad demoniaca como personaje —la imagen de la ciudad para las artes modernas— y una serie de individuos que se limitan a fracasar. Son ejemplos *Los olvidados* [Luis Buñuel, 1950], *El odio* [Mathieu Kassovitz, 1995] y *Joker* [Todd Phillips, 2019]. Finaliza esta subparcela la «película provinciana». Se ubica en una ciudad de provincias, un espacio muerto y caduco, donde el tiempo pegajoso de las costumbres condena a sus personajes a una vida carente de ilusiones y esperanzas. Bajtín teorizó su imagen del mundo como cronotopo de la ciudad provinciana [2019: 433-434]. Sus mayores hitos se encuentran en el cine europeo, siendo *Calle Mayor* [1956] y *Nunca pasa nada* [1963], de Juan Antonio Bardem, dos de los mejores ejemplos del cine español.

Las películas que proyectan su mundo hacia el futuro son las peor reconocidas y más difíciles de categorizar [Viñuales Sánchez, 2025: 90-92]. No deben confundirse con las películas futuristas y distópicas ni con las de ciencia ficción, un género de aventura moderna de tipo consumista. Su tiempo es ucrónico; se proponen retos trascendentes para la supervivencia humana moderna a escala universal y los representan mediante una gran concentración de símbolos. Uno de ellos suele ejercer de núcleo vertebrador. Los géneros del futuro, tanto en su presentación novelística como cinematográfica, se hacen cargo de los grandes debates de la Modernidad.

Una lista sucinta de las principales películas para la reflexión incluye las siguientes. La «película de viajes», centrada en el simbolismo del viaje moderno como cambio mágico de un estado de conciencia [Beltrán Almería, 2025: 94]. Esta ha sido bien reconocida como road movie, con hitos como *Easy Rider* [Dennis Hopper, 1969] y *Dos en la carretera* [Stanley Donen, 1967]. Un antecedente literario está en el cronotopo del camino [Bajtín, 2019: 299 y 399]. La «película infantil» integra, como la novela infantil [Beltrán Almería, 2021: 244-], imaginación fantástica, simbolismo viajero y maduración educativa de un personaje infantil. El estudio Pixar se ha especializado en este género, con películas como *Del revés* [Pete Docter y Ronaldo del Carmen, 2015] y *Soul* [Pete Docter y Kemp Powers, 2020]. La «película de aventura moderna» ofrece una visión más compleja que la versión para las masas, fruto de integrar un fuerte componente didáctico y de lucha entre el bien y el mal, ya trabajado en el subgénero novelístico en el que se basa. Señalaremos *Dersu Uzala* [Akira Kurosawa, 1975] y *El renacido* [Alejandro González Iñárritu, 2015]. La «película hermética», otra etiqueta novedosa, [Beltrán Almería,

2021: 256-260], pone en su centro una lucha simbólica entre el bien y el mal. Carece de argumentos y personajes prototípicos, aunque es habitual un viaje imposible lleno de peligros y asechanzas como en *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) y *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979). La «película de crisis», basada en el simbolismo mágico y en el cronotopo bajtiniano del umbral [2019: 434-435], cuya fuente es la literatura misteriosa y de las metamorfosis, muestra los giros inesperados de la vida y la expiación mágica por actuaciones culpables. *Umberto D* [Vittorio de Sica, 1952], *Fresas salvajes* [Ingmar Bergman, 1957] y *Mullholand Drive* [David Lynch, 2001] son excelentes películas de crisis.

Para finalizar, una última subparcela genérica de este estrato del futuro supone escalar un peldaño en los géneros del humor, para sumarles reflexión histórica y búsqueda de valores en un mundo frívolo. Hablamos de una serie de películas del gran humorismo, integrada por: la «película satírica», centrada en la crítica de los tipos costumbristas y la actualidad, con nítidos ejemplos en la filmografía de Luis García Berlanga y Rafael Azcona; la «película del hombre de bien», basada en esta figura tradicional y reverdecida por la imaginación moderna [Beltrán Almería, 2017: 381-388], muy presente en el cine de Frank Capra —*Qué bello es vivir* [1946], *Caballero sin espada* [1939]—, en los personajes interpretados por Tom Hanks y en ejemplos con diversos grados de fantasía como *La milla verde* [Frank Darabont, 1999] y *Hasta el último hombre* [Mel Gibson, 2016]; y la «menipea cinematográfica», basada en el género proteico y milenario de la sátira menipea. Este reúne risa, fantasía y filosofía para enarbolar una denuncia de la ruina social y el sinsentido vital [Beltrán Almería, 2017: 293-304], como sucede con *Weekend* [Jean Luc Godard, 1967], *El viaje de Chihiro* [Hayao Miyazaki, 2001] y *El hoyo* [Galder Gaztelu-Urrutia, 2019].

4. CONCLUSIÓN

Los estudios intermediales son una gran oportunidad para repensar la base filosófica de los estudios sobre las artes. Aunque existen perspectivas críticas que aplican categorías filosóficas bajtinianas al cine y otras que reflexionan sobre las relaciones novela-cine desde la adaptación o la intermedialidad (Stam, 2000; Hutcheon, 2006), son precisas nuevas categorías y nuevos instrumentos capaces de desvelar los diálogos entre disciplinas artísticas, a la vez que se afirma la identidad de lo artístico frente a las demás actividades y aspectos de la vida.

Aquí hemos sugerido que la teoría estética de Bueno y Bajtín, y la teoría de este último sobre la novela junto al pensamiento de sus seguidores, pueden ser un punto de partida para investigar y reformular las ideas e instrumentos de análisis dedicados al campo novela-cine. Así hemos tratado de demostrarlo en nuestras recientes investigaciones [Viñuales Sánchez, 2025], de las que esta aportación quiere ser una síntesis y ofrecer un nuevo punto de vista sobre ellas, en el marco de los estudios intermediales.

Un paso más allá podría consistir en la confección de estudios por cada uno de los géneros señalados para poder dar una visión de conjunto que valide las hipótesis de trabajo formuladas, también su aplicación a filmografías nacionales o a filmografías personales,

sobre todo a las del llamado cine de autor. Y un último paso consistiría en la aplicación de estas categorías intermediales a los ámbitos artísticos de la cultura de masas, allende la novela y el cine, en los que los símbolos y los géneros se han proyectado.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, G. (2022): «Peirce con Bajtin. Una lectura icónica de los cronotopos cinematográficos», *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, Madrid, N.º 27, pp. 113-141. Disponible en: <https://doi.org/10.5209/ciyc.80994> [27/01/2026].
- ADORNO, T. W. (1971): *Teoría estética*, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Taurus.
- AGUDO RAMÍREZ, M. (2003): *La poética romántica de los géneros literarios: el poema en prosa y el fragmento. Teoría europea y su especificación en España*, Tesis doctoral, Universidad de Alicante, Alicante. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10045/10558> [Consulta: 27/01/2026].
- ÁLAMO FELICES, F. (2011): *Los subgéneros novelescos (Teoría y modalidades narrativas)*, Almería, EUA.
- ALBORNOZ FARIÑA, I. (2020): «Moradas, viajes, lecciones: cronotopo e intensidad en el “novísimo” cine chileno», *Aisthesis*, Chile, N.º 68, pp. 209-232. Disponible en: <https://doi.org/10.7764/68.11> [27/01/2026].
- ARISTÓTELES (1999): *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos.
- BAJTÍN, M. M. (1982): *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, FCE.
- ____ (1989): *Teoría y estética de la novela*, trads. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus.
- ____ (2019): *La novela como género literario*, trad. Carlos Giménez Orta, Costa Rica-Zaragoza, EUN-PUZ.
- BALÁZS, B. (2013): *El hombre visible*, trad. Ariel Magnus, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- BAQUERO GOYANES, M. (2006): *Variaciones sobre un mismo tema (Artículos en prensa)*, Murcia, UM.
- BAZIN, A. (1990): *¿Qué es el cine?*, trad. José Luis López Muñoz, Madrid, Ediciones Rialp.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. (2017): *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*, Barcelona, Calambur.
- ____ (2021): *Estética de la novela*, Madrid, Cátedra.
- ____ (2025): *Estética de la Modernidad*, Madrid, Cátedra.
- BERG, W. B. (2002): «Literatura y cine. Nuevos enfoques del concepto de intermedialidad», *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, Berlin, Vol. 2, N.º 6, pp. 127-141. Disponible en: <https://doi.org/10.18441/ibam.2.2002.6.127-141> [27/01/2026].
- BLANCHOT, M. (1969): *El libro que vendrá*, trad. Pierre de Place, Caracas, Monte Ávila Editores.
- BOLTER, J. D. Y GRUSIN, R. (2000): *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press.
- BORDWELL, D. Y THOMPSON, K. (1995): *El arte cinematográfico*, trad. Yolanda Fontal

Rueda, Barcelona: Paidós.

BRUHN, J. Y SCHIRRMACHER, B. (eds.) (2021): *Intermedial Studies. An Introduction to Meaning Across Media*, London, Routledge.

BUENO, G. (2009a): «Poemas y teoremas», *El Catoblepas. Revista crítica del presente*, Oviedo, N.º 88, p. 2. Disponible en: <https://www.nodulo.org/ec/2009/no88po2.htm> [27/01/2026].

BUENO, G. (2009b): «Poesía y verdad», *El Catoblepas. Revista crítica del presente*, Oviedo, N.º 89, p. 2. Disponible en: <https://www.nodulo.org/ec/2009/no89po2.htm> [27/01/2026].

CANAL, J. (2024): *Contar España. Una historia contemporánea en doce novelas*, Madrid, Ladera Norte.

CIORAN, E. (2004): *La tentation d'exister*, Paris, Gallimard.

CONNELLY, C. (2023): «Milan Kundera and the genius of a perpetual outsider», *The New World*, 19 de julio. Disponible en: <https://www.thenewworld.co.uk/milan-kundera-and-the-genius-of-a-perpetual-outsider/> [Consulta: 27/01/2026].

COOKE, D. (1959): *The Language of Music*, London, Oxford University Press.

COSTA, J. (1977): *El lenguaje fotográfico*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones.

CROCE, B. (1967): *Breviario de Estética*, trad. José Sánchez Rojas, Madrid, Espasa-Calpe.

EAGLETON, T. (2009): *La novela inglesa. Una introducción*, trad. Antonio Benítez Burraco, Madrid, Akal.

EDGAR-HUNT, R., MARLAND, J. Y RAWLE, S. (2010): *The language of film*, Laussane, AVA.

EISENSTEIN, S. (1995): *La forma del cine*, trad. María Luisa Puga, México, Siglo XXI.

ELLIOTT, K. (2020): «Theorizing Adaptation», en D. Cartmell (ed.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Hoboken, Wiley-Blackwell, pp. 19-36.

FELSKI, R. (2005): «The Role of Aesthetics in Cultural Studies», en M. Bérubé (ed.), *The Aesthetics of Cultural Studies*, Malden-Oxford-Carlton, Wiley-Blackwell, pp. 28-43.

FERGUSON, F. (2015): «Now It's Personal: D. A. Miller and Too-Close Reading», *Critical Inquiry*, Chicago, Vol. 41, N.º 3, pp. 521-540. Disponible en: <https://doi.org/10.1086/680084> [27/01/2026].

FLANAGAN, M. (2009): *Bakhtin and the Movies. New Ways of Understanding Hollywood Film*, London, Palgrave Macmillan.

FRONTIER ECONOMICS (2018): «'The book was better!' - How literary adaptations contribute to the wider creative industries. Publishing's contribution to the wider creative industries», *Frontier Economics*, 10 de julio. <https://www.frontier-economics.com/uk/en/news-and-insights/news/news-article/?nodeId=2145> [Consulta: 27/01/2026].

GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (1996): *La comunicación literaria. El lenguaje literario*, Madrid, Arco/Libros.

GARRIDO GALLARDO, M. A. (dir.) (2009): *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, Madrid, Síntesis.

GAUDREAU, A. Y MARION, P. (2000): *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin.

GIL GONZÁLEZ, A. J. (2012): «+Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, comic y videojuego en el ámbito hispánico», Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.

GONZÁLEZ AKTORIES, S. et al. (eds.) (2021): *Vocabulario crítico para los estudios intermediales*.

- Hacia el estudio de las literaturas extendidas*, México, UNAM.
- GUBERN, R. (1972): *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Península.
- HOLM, N. Y DUNCAN, P. (2018): «Introduction: Cultural Studies, Marxism and the Exile of Aesthetics», *Open Cultural Studies*, Vol. 2, N.º 1, pp. 746-757. Disponible en: <https://doi.org/10.1515/culture-2018-0067> [27/01/2026].
- HUTCHEON, L. (2006): *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.
- JENCKS, C. (1977): *The Language of Post-Modern Architecture*, New York, Rizzoli.
- JIMÉNEZ ARRIBAS, C. (2005): *El poema en prosa en los años setenta en España*, Madrid, UNED.
- JOST, F. (1987): *L'œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- KEPES, G. (1944): *Language of vision*, Chicago, Paul Theobald.
- KEUNEN, B. (2010): «The Chronotopic Imagination in Literature and Film», en N. Bemong et al. (eds.), *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Gent, Academia Press, pp. 35-55.
- LEITCH, T. (2003): «Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory», *Criticism*, Detroit, Vol. 45, N.º. 2, pp. 149-171. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/23126342> [27/01/2026].
- LÓPEZ, A. (2025): «El efecto pantalla», *El Confidencial*, 27 de agosto. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/cultura/2025-08-27/venta-libros-aumenta-efecto-pantalla_4193568/ [Consulta: 27/01/2026].
- LUBAC, H. (1961): *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture. Tome II. 2^e Partie*, Paris, Aubier.
- LUKÁCS, G. (1976): *La novela histórica. Obras Completas. Vol. 9*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo.
- ____ (2010): *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, trad. Micaela Ortelli, Buenos Aires, Ediciones Godot.
- MCFARLANE, B. (1996): *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press.
- MCLUHAN, M. (1996): *Comprender los medios de comunicación*, trad. Patrick Ducher, Barcelona, Paidós.
- METZ, C. (1971): *Langage et cinéma*, Paris, Larousse.
- MOIX, A. M. (1972): *24x24*, Barcelona, Península.
- MONACO, J. (2000): *How to Read a Film. The World of Movies, Media, and Multimedia. Language, History, Theory*, New York-Oxford, Oxford University Press.
- MONTGOMERY, M. V. (1993): *Carnivals and commonplaces. Bakhtin's chronotope, cultural studies, and film*, New York, Peter Lang.
- MÜLLER, J. (1996): *Intermedialität: Formen moderner kulturellen Kommunikation*, Münster, Nodus.
- NAVAL LÓPEZ, M. A. (2010): «Historia e historia literaria en la poesía del realismo posmoderno», en M. A. Naval López (coord.), *Poesía española posmoderna*, Madrid, Visor, pp. 119-142.
- OLAIZOLA, A. (2024): «*El mal de la taiga*, de Cristina Rivera Garza: una novela como

parte de un bosque intermedial», *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, N.º 238, pp. 61-78. Disponible en: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi238.11512> [Consulta: 25/11/2025].

OÑORO OTERO, C. (2022): «Literatura en un campo expandido: incursiones en la obra última de Enrique Vila-Matas (2014-2019)», *Revista de Literatura*, Vol. 84, N.º 168, pp. 569-597. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2022.02.022> [Consulta: 25/11/2025].

PAECH, J. Y SCHRÖTER, J. (eds.) (2008): *Intermedialität analog/digital. Theorien-Methoden-Analysen*, Múnich, Fink.

PAVEL, T. (2005): *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, trad. David Roas Deus, Barcelona, Crítica.

PAVIS, P. (1998): *Diccionario del teatro*, trad. Jaume Melendres, Barcelona, Paidós.

POLISENA, A. N. (2020): «Manifestaciones de la expresión dialógica en la poesía de Juan Gelman», *Eikasía revista de filosofía*, Oviedo, N.º 91, pp. 175-190. Disponible en: <https://doi.org/10.57027/eikasía.91.547> [27/01/2026].

POZUELO YVANCOS, J. M. (1985): «Teoría de los géneros y poética normativa», en M. A. Garrido Gallardo (coord.), *Teoría Semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Volumen I. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, Madrid, 20-25 junio de 1983*, Madrid, CSIC, pp. 393-403. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/teoria-de-los-generos-y-poetica-normativa-1260081/> [Consulta: 27/01/2026].

___ (1988): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.

RAY, R. B. (2000): The Field of “Literature and Film”, en J. Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press, pp. 44-53.

RAJEWSKY, I. O. (2005): «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Montréal, N.º 6, pp. 43-64. Disponible en: <https://doi.org/10.7202/1005505ar> [27/01/2026].

ROBERT, M. (1980): *The Origins of the Novel*, Brighton, Harvester Press.

ROHMER, E. (1984): *Le goût de la beauté*, Paris, Editions de l’Etoile.

ROMAGUERA I RAMIÓ, J. (1991): *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*, Madrid, Ediciones de la Torre.

RUIZ DE VERGARA, EKAITZ (Fundación Gustavo Bueno) (2023): *Crítica literaria y filosofía* [vídeo online]. Disponible en: <https://youtu.be/mWy8bHbtBqY?si=PeL5RqmfQY6g7xBw> [Consulta: 27/01/2026].

RYAN, J. (2012): *The Novel After Theory*, New York, Columbia University Press.

SANTO TOMÁS DE AQUINO (2001): *Suma de Teología*, trad. José Martorell Capó, Madrid, Biblioteca autores cristianos.

SAUSSURE, F. (1986): *Curso de lingüística general*, trad. Amado Alonso, Buenos Aires, Losada.

SCHILLER, F. (2000): *Escritos sobre estética*, trads. Manuel García Morente, María José Callejo Hernanz y Jesús González Fisac, Madrid, Tecnos.

SIMON, J. (1987): *The Prose Poem as Genre in Nineteenth-Century European Literature*, New York & London, Garland.

- STAM, R. (2004): *Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation*, Blackwell, Malden.
- SUMMERSON, J. (1963): *The Classical Language of Architecture*, London, Thames and Hudson.
- SWAIN, J. P. (1997): *Musical Languages*, New York, W. W. Norton.
- Swinehart, K. (2019): «The Road As A National Chronotope In Bolivian Cinema», *Wide Screen*, Vol. 7, N.º 1. Disponible en: <https://widescreenjournal.org/wp-content/uploads/2021/06/the-road-as-a-national-chronotope-in-bolivian-cinema.pdf> [27/01/2026].
- TERUEL BENAVENTE, J. (2009): «Dialogismo e identidad en la poesía de Jaime Gil de Biedma», *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, N.º 23, pp. 671-685. Disponible en: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol23/iss23/48/> [27/01/2026].
- TRILLING, L. (1951): *The Liberal Imagination. Essays On Literature And Society*, London, Secker and Warburg.
- TODOROV, T. (1973): *Qu'est-ce que le structuralisme ? Tome 2. La poétique*, Paris, Seuil.
- VADE, Y. (1996): *Le poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin.
- VALLÍN, P. (2019): *Me cago en Godard*, Barcelona, Arpa Editores.
- VIÑUALES SÁNCHEZ, A. (2025): *Novela y cine. Los géneros cinematográficos como herencia de la novela*, Zaragoza, IFC. Disponible en: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/4111> [27/01/2026].
- WELLEK, R. Y WARREN, A. (1949): *Theory of Literature*, San Diego, Harcourt, Brace and Company.
- YUCRA-QUISPE, L.-M., ESPINOZA-MONTOYA, C., NÚÑEZ-PACHECO, R., & AGUADED, I. (2022): «De consumidores a prosumidores: la narrativa transmedia en dos juegos móviles para adolescentes y jóvenes», *Revista de Comunicación*, Vol. 21, N.º 1, pp. 433-450. Disponible en: <https://doi.org/10.26441/RC21.1-2022-A22>

Las palabras como
luz: el cine literato de
David Gatten en *The
Great Art of Knowing*

Tania Hernández González
Universidad Carlos III de Madrid

Este artículo analiza la obra del cineasta experimental David Gatten desde una perspectiva centrada en sus vínculos con la literatura experimental, especialmente con la poeta Susan Howe. Alejándose de las lecturas que lo sitúan exclusivamente en el ámbito del videoarte, se propone una relectura de su cine como forma

Resumen

de pensamiento material sobre la escritura, la imagen y la historia. A través del

Palabras clave
David Gatten
Cine literario
Cine experimental
Cine artesanal
Susan Howe
Poesía experimental
Lenguaje como forma

análisis del ciclo *Secret History of the Dividing Line* —y particularmente de la película *The Great Art of Knowing*— se examinan las técnicas artesanales de Gatten, como la transferencia de tinta mediante cinta adhesiva, y su interés por los aspectos visuales, tipográficos y marginales del texto. El artículo sostiene que su cine activa una poética de lo ilegible, lo residual y lo fragmentario, donde leer es también ver, y ver es un acto arqueológico. Así, Gatten propone una «escritura cinematográfica» que reinscribe críticamente las relaciones entre palabra, imagen y archivo.

This article analyzes the work of experimental filmmaker David Gatten from a perspective focused on his connections with experimental literature, especially with the poet Susan Howe. Moving away from readings that place him exclusively in the realm of video art, this article proposes a reinterpretation of his cinema as a form of material reflection on writing, image, and history. Through an analysis of the *Secret History of the Dividing Line* series—and particularly the film *The Great Art of Knowing*—it examines Gatten's craft techniques, such as ink transfer using adhesive tape, and his interest in the visual, typographic, and marginal aspects of text. The article argues that his cinema activates a poetics of the illegible, the residual, and the fragmentary, where reading is also seeing, and seeing is an archaeological act. Thus, Gatten proposes a «cinematic writing» that critically reinscribes the relationships between word, image, and archive.

Keywords

David Gatten
Literary cinema
Experimental cinema
Artisanal cinema
Susan Howe
Experimental poetry
Language as form

Abstract

La figura de David Gatten (Michigan, 1971), cineasta de vanguardia contemporáneo, suele presentarse y analizarse estrictamente a la luz de los ámbitos del videoarte y de las artes performativas, quedando otras exégesis —entre ellas, aquellas que enfatizan el entrecruzamiento entre literatura y cine de vanguardia— relegadas a la sombra y el olvido. El propósito de este texto es, entonces, profundizar en esta segunda tradición interpretativa, incidiendo en los parentescos de facto ya existentes entre ciertas estrategias del ámbito literario más experimental y un cine matérico y literario. La reflexión que aquí se desplegará sobre la relación entre las prácticas audiovisuales de Gatten, como representante de este último cine, y ciertas estrategias literarias experimentales se articulará a través de la figura de Susan Howe, autora destacada de la poesía contemporánea y, como se verá, referente fundamental del cineasta.

I. ENTRE EL CINE Y LOS TEXTOS, UNA RELACIÓN HISTÓRICA

Los textos han formado parte de la historia del cine desde sus inicios, primero empleados para indicar títulos y directores, y luego en forma de intertítulos, que permitieron sustentar narrativas cada vez más complejas. Incluso cuando la llegada del sonido en las películas permitió a los directores eliminar la mayor parte de este material intertextual, otras formas de texto se mantuvieron y se desarrollaron: los subtítulos, esencialmente, y, en décadas más recientes, los títulos de crédito, cada vez más elaborados y sugerentes, asumidos como parte de la obra. Sea como sea, es cierto que las películas de acción real tienden a usar los textos de forma principalmente funcional, habiendo quedado situados los cineastas de animación como aquellos dispuestos a trabajar más imaginativamente con el material textual [McDonald, 1986: 9].

No obstante, tan pronto como surge un cine alternativo de vanguardia a finales de los años 20, los cineastas se lanzan a explorar las posibilidades de los textos visuales. Ejemplos destacados del uso complejo y pionero del texto son este par de obras francesas vanguardistas: *Anemic Cinema* (1926) de Marcel Duchamp y *L'Étoile de mer* (1928) de Man Ray [McDonald, 1986: 9]. Esta tradición de emparentamiento texto-imagen va a

heredarse a través de las diversas genealogías de cine de vanguardia, pudiendo identificarse algunos momentos de especial fulgor en esta historiografía. Uno de ellos se sucede durante las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, con la explosión del cine experimental en Estados Unidos. A principios de la década de 1970, los cineastas experimentales y de vanguardia norteamericanos comenzaron a desarrollar su interés en la interfaz entre textos impresos y otras formas de imágenes fotográficas en obras de considerable longitud y complejidad [McDonald, 1986: 9]. Algunos de los ejemplos más destacados son Hollis Frampton con su *Poetic Justice* (1972), en la que explora la creación de imágenes privadas ligadas al gesto de la lectura, y Michael Snow con *So Is This* (1982), que frustra la tendencia del lector/espectador de extraer significado de las palabras y encontrar un contenido narrativo en ellas [McDonald, 1986: 10, 16]. Este será precisamente el contexto que precede y nutre inmediatamente a David Gatten.

2. DAVID GATTEN Y LA POSIBILIDAD DE UN CINE LITERATO

La adscripción recurrente de David Gatten al ámbito del videoarte y de las prácticas performativas responde a una tradición bien establecida del cine experimental estadounidense que, desde los años sesenta, ha enfatizado la dimensión procesual, corporal y temporal de la imagen en movimiento. Cineastas como Stan Brakhage, Carolee Schneemann o Hollis Frampton desplazaron el interés desde la representación hacia el gesto, el dispositivo y la experiencia del espectador, generando un campo híbrido entre cine, performance y arte conceptual. En este contexto, la obra de Gatten ha sido leída principalmente en clave de práctica expandida, atendiendo a sus métodos artesanales, a la performatividad del trabajo manual sobre el celuloide y a la centralidad del proceso frente al resultado. Sin embargo, esta genealogía, aun siendo pertinente, resulta insuficiente para dar cuenta del peso estructural que adquiere en su cine la tradición literaria experimental y la reflexión sobre los soportes de la escritura, lo que hace necesario complejizar dicha inscripción histórica sin negarla.

La de Gatten es una obra fundamentalmente centrada en las palabras y las cosas, en el lenguaje y el significado, en el conocimiento y el ser. Sus películas son expediciones reveladoras de los límites del cine como medio, y fusionan los actos normalmente diferenciados de leer y ver, siendo las suyas unas obras leídas por el espectador y vistas por el lector [Willis, 2013: 49]. Una de las preguntas que engendra el cine de Gatten es la de cómo podría darse un cuerpo cinematográfico a eventos pre cinematográficos. Para resolver esta incógnita, el norteamericano optará por un enfoque oblicuo, y en lugar de intentar traducir, es decir, sustituir textos antiguos por imágenes, seguirá los rastros y reliquias materiales de los actos de impresión, escritura y dibujo, al tiempo que se interesará por imitar los dispositivos de reproducción y transmisión de dichos medios [Jutz, 2024: 115]. De este modo, ninguna traducción sería necesaria, ya que los propios materiales textuales que se heredan de un pasado remoto son entendidos y asumidos como imágenes en sí mismas.

La obra de Gatten se inscribirá de esta forma en la tradición de un cine artesanal de vanguardia, afirmando que el medio fílmico se adecua a esta tarea al tratarse de un medio mecánico que, sin embargo, no es un circuito cerrado y autosuficiente, sino que depende en gran medida de las habilidades manuales de quien lo ponga en funcionamiento [Jutz, 2024: 124]. Lo fílmico, entonces, permite con facilidad los desvíos, pues la mano que interviene en múltiples partes del proceso goza de la libertad suficiente como para no emplear las herramientas del aparato analógico de la manera esperada. Una divergencia en el uso preceptivo del dispositivo será de hecho el punto de origen de gran parte de la obra de Gatten: a través de experimentaciones lúdicas con la cinta de la empalmadora, el cineasta concluye que esta herramienta puede ser empleada no solo para editar —su uso regular es el de separar o empalmar fragmentos de celuloide—, sino también para crear. Al llegar a esta conclusión, el cineasta comienza a hacer pruebas durante su ritual de lectura semanal con el periódico dominical, adhiriendo cinta de empalmadora al mismo y luego trasladando a celuloide la información material del papel que había quedado fijada la cinta [Willis, 2013: 50]. A través de estos métodos puede perderse, y se perderá, la posibilidad de *leer* un texto, entendido este como palabras de las que extraer la significación codificada de sus caracteres, pero la aproximación a la naturaleza material de la fuente primaria será de gran precisión en los procesos de Gatten, y para el cineasta estos rastros matéricos serán ya tomados como significantes por sí mismos.

La ilegibilidad será en consecuencia uno de los principales procedimientos poéticos de Gatten, trazando un paralelo entre, por un lado, la transición de un cine analógico a un cine digital que desea proporcionar una imagen limpia, realista y sin aberraciones, y, por otro lado, la transición de prácticas de escritura y reproducción de textos más artesanales a otras mecanizadas y a gran escala. Mezclando estos dos procesos, Gatten regulariza una técnica cinematográfica única que emplea en todas las películas mencionadas a lo largo del presente texto, y que parte de aquellos experimentos dominicales mencionados: a saber, un proceso de transferencia con cinta adhesiva, por el que se coloca el adhesivo sobre la página, hierve el papel para que el pegamento de la cinta absorba la tinta y luego imprime por contacto esta información en una película de celuloide de alto contraste, con lo que crea un negativo que luego positiva y monta [MacDonald, 2009: 325].

Los detalles y lo marginal ocupan el centro de la obra y del deseo de Gatten. Los dibujos emplazados literalmente a los márgenes de antiguos manuscritos, los apuntes rápidos, las tipografías escogidas en cada ocasión: todo esto está lejos de ser un detalle insignificante, ya que transmite historias y connotaciones culturales. A menudo se considera la tipografía como un aspecto marginal a la hora de extraer información de un documento, pero esta no es superflua, pues codifica el texto y traslada un mensaje. Gatten entrega cada vez al espectador una clave en forma de las respectivas tipografías que elige usar en sus películas, empleándolas como códigos en sí mismas. Generalmente tiende a seleccionar tipografías apropiadas para la ambientación histórica de su película: por ejemplo, emplea la tipografía Calson para tratar el siglo XVIII, y en menor medida la Baskerville,

lo que, explica, permite «slight differentiation within the nested stories [...] giving the work a peculiar linking/overlapping of stories and characters»¹ [Jutz, 2024: 122-123].

Esta recategorización del cine de Gatten como una forma de cine literario y material puede reforzarse desde marcos teóricos que han problematizado históricamente la oposición entre texto e imagen. W. J. T. Mitchell ha señalado que toda imagen está atravesada por regímenes de lectura y que todo texto posee una dimensión visual irreducible, proponiendo pensar ambos como «imagentextos» en tensión constante más que como categorías estancas. Desde esta perspectiva, las películas de Gatten no constituyen una mera traducción audiovisual de lo literario, sino una práctica situada en ese espacio intermedio donde leer y ver se confunden como operaciones cognitivas y materiales. A su vez, la noción de «materialidad de los medios» desarrollada por Katherine Hayles permite comprender estas obras como intervenciones críticas sobre los soportes de inscripción del conocimiento, en las que el significado no se localiza exclusivamente en el contenido semántico, sino en las condiciones técnicas, gráficas y físicas que lo hacen posible. El cine de Gatten puede entenderse así como una práctica que no representa textos, sino que los reinscribe como procesos visibles, reforzando la pertinencia de su desplazamiento fuera de los marcos del videoarte hacia una tradición de pensamiento material sobre la escritura.

Para ilustrar la relación sostenida entre palabra e imagen en el cine de Gatten, a continuación, se tomará como objeto de análisis el ciclo de nueve películas llamado *Secret History*, una serie estrictamente vinculada con la poeta Susan Howe a través de referencias directas, pero que también establecerá vínculos estilísticos y estratégicos con la autora, los cuales se irán desvelando e insinuando al despiezar una de las películas que forma parte de este ciclo.

3. LA HISTORIA SECRETA ENTRE SUSAN HOWE Y DAVID GATTEN

Cuando comienza a preparar lo que luego evolucionó en el proyecto *Secret History*, Gatten no tiene unadirección clara, y desde luego no piensa que aquello vaya a acabar por transformarse en un ciclo de películas. Durante la semana que se traslada a la playa para preparar la primera sección de su pieza *What the Water Said*, lee un libro de Susan Howe, *Frame Structures*. Esta obra contiene reimpresiones de algunos de los primeros trabajos de la poeta, y su sección final lleva por nombre «*Secret History of the Dividing Line*». Gatten, fascinado por la misma frase y por el libro en su totalidad, revisa los agradecimientos del volumen, donde Howe revela que la fuente de aquel enigmático título son dos textos de William Byrd II de la Virginia colonial: *The History of the Dividing Line* y *The Secret History of the Dividing Line*. Gatten decide leer ambos volúmenes, y así es como comienza el proyecto [MacDonald, 2009: 308].

Este ciclo fílmico, que nace siguiendo la estela de Howe, llevará la impronta de la escritora hasta el final. Para empezar a entender qué tipo de influencia ejerció la poeta sobre

¹ «Ligera diferenciación dentro de las historias anidadas [...] dando a la obra una peculiar vinculación/superposición de historias y personajes» [N.T]

el cineasta, es de utilidad evocar una cita ilustrativa de la autora: «¿Con qué frecuencia consideran los críticos la poesía como un acto físico? ¿Se fijan en la letra impresa, en la forma de las palabras, en la superficie, en el espacio del papel mismo?». Tras plantear estas preguntas, Howe responde con tono acusador: «Muy rara vez» [Dworkin, 2003: 31]. Howe, y después Gatten, despliegan un programa literario (y cinematográfico) que se pregunta por la información contenida en los tipos de letra, el trazo, el medio de la escritura. Las obras mecanografiadas arrastran las connotaciones del uso de la máquina, y el uso de distintas tipografías, incluso antes de que se distingan las palabras, puede cambiar un poema, al transmitirse una información cultural concreta. Como la poeta misma declara: «I am drawn to the sudden breaks and shifts and the dream logic of archival evidence, where time collapses and language veers into vision»² [Howe, 1993: 24]. En esa atracción por lo roto, por los archivos y por un lenguaje que se torna visión, se cifra también el programa estético de Gatten.

Howe, que se refiere temáticamente a violencias históricas y míticas, como Pearl Harbor o la colonización de América e Irlanda, explora este orden violento del mundo con un «subgénero iconoclasta del folio» [Dworkin, 2003: 36]. Sus poemas vincularán estos temas con la violencia visual de la ruptura con la escritura hegemónica y legible. Otra de las estrategias lingüístico-visuales de Howe son las páginas espejo y las repeticiones de bloques de texto invertidos, que pretenden invocar los abusos y peligros históricos del lenguaje: unas mismas palabras siempre pueden ser invertidas o forzadas a decir lo contrario, las voces de otros —como la tipografía en la página— pueden ser manipuladas y tergiversadas [Dworkin, 2003: 38]. Además, la poeta concibe la poesía como un acto arqueológico y físico, una excavación del pasado para recuperar voces y rastros borrados [Howe, 1985: 12]. Esta visión del poema como rescate y reencuentro con lo silenciado resuena profundamente en el trabajo del cineasta, que aborda el archivo desde una perspectiva semejante.

Otra marca fundamental de su obra es el interés de Howe por los orígenes materiales de las propias páginas, esa pulpa de madera que es ingrediente común en la fabricación de papel desde finales del siglo XIX. Estas investigaciones de la poeta se circunscriben dentro de un interés mayor por la «naturaleza salvaje» y por un acercamiento crítico a un cierto paisaje histórico y colonial estadounidense, elementos culturalmente marginados en tanto que temas de estudio como la misma pulpa de madera [Dworkin, 2003: 42]. Howe fusiona entonces el pasaje con el paisaje al construir una lógica general que asocia las huellas de los conejos con los garabatos, los senderos forestales con las líneas y los arroyos con la tinta: no es posible olvidar que el material de la escritura proviene de un paisaje.

La serie de Gatten, que retoma esta herencia formal y temática, es bautizada como *Secret History of the Dividing Line, a True Account in Nine Parts* y comienza en el año 1999, encontrándose aún hoy inacabada. Como se mencionó anteriormente, el punto de partida fundamental del proyecto fueron los volúmenes escritos por Byrd II y referenciados

² «Me atraen las rupturas y los cambios repentinos y la lógica onírica de la evidencia de archivo, donde el tiempo colapsa y el lenguaje se transforma en visión» [N.T.]

más tarde por Susan Howe. La serie se nutre por lo tanto de los acontecimientos de las vidas de William Byrd II (1674-1744), descendiente de la élite de la Virginia colonial, dueño de esclavos, hombre de letras, amante de los jardines y dedicado observador de aves, y su hija Evelyn (1707-1737). En 1728 Byrd lideró una expedición para establecer la frontera entre Virginia y Carolina del Norte, un evento que posteriormente recordaría en su *History of the Dividing Line* (1728-1736); mucho más tarde, en 1929, se publicó *The Secret History of the Dividing*, que revela una mirada entre bastidores de la expedición. Byrd también poseía una de las bibliotecas privadas más grandes de las colonias. Por su parte, Evelyn vivió una trágica aventura amorosa con un caballero británico católico, Charles Mordaunt, a la que su padre puso fin debido a sus diferencias religiosas y políticas. Tras la muerte de su amante en un naufragio, Evelyn, desconsolada, se desvaneció, solo para reaparecer ocasionalmente como un fantasma, según relatan los textos [Jutz, 2024: 108-109].

Los títulos de la serie ya filmados a día de hoy son cuatro: *Moxon's Mechanick Exercises, or the Doctrine of Handy-works Applied to the Art of Printing* (1999), *The Enjoyment of Reading, Lost and Found* (2001), *Secret History of the Dividing Line* (2002) y *The Great Art of Knowing* (2002), la cual se examinará más pormenorizadamente hacia el final del texto. Todas las películas del ciclo combinan y toman como elementos estructuradores un libro de la biblioteca de Byrd y un texto que no tuviese copias en la susodicha, pero con el cual el cineasta considerase que se podía establecer una relación. Los textos «externos» serán, en el caso de *Moxon's Mechanick Exercises*, la Biblia de Gutenberg; en *The Enjoyment of Reading*, el panfleto de 1925 del mismo nombre; y en *The Great Art of Knowing*, Gatten usa el *Codex on the Flight of Birds* de Leonardo da Vinci [MacDonald, 2009: 323]. Como Howe señala en *Frame Structures*, «The poem is an act of becoming, a frame for history, a structure to hold the fragments of memory and evidence»³ [Howe, 1996: 20]. Esta idea de marco o estructura que contiene fragmentos resuena en la manera en que Gatten aborda sus materiales fílmicos, reconstruyendo historias desde fragmentos dispersos y desarticulados.

La primera película de la serie se centra en la producción de la Biblia Gutenberg, asumiéndola como un momento importante para la cultura mundial. A este texto llega el cineasta después de interesarse por la cultura impresa y el coleccionismo de libros, lo que le pone en la pista de la imprenta de Gutenberg y los tipos móviles, herramienta que consigue fijar la palabra de una manera particular [Willis, 2013: 50]. Para preparar *Moxon's Mechanick* Gatten selecciona fragmentos de texto de las páginas o impresiones de varias Biblias y transfiere minuciosamente los textos al celuloide, volviendo a fijar la celulosa, y simultáneamente imprime las tiras de película con una copiadora óptica, un proceso que recuerda a la práctica espiritual de copiar a mano la Biblia, ejercicio que la imprenta de Gutenberg dejó obsoleta. La Biblia de Gutenberg representa ese momento en el que la palabra y la Palabra se fijan culturalmente de una manera nueva, fijándose

3 «El poema es un acto de convertirse, un marco para la historia, una estructura para contener los fragmentos de memoria y evidencia.» [N.T]

allí el punto de transición entre la reproducción por copistas y la reproducción mecánica [MacDonald, 2009: 323].

Esta investigación a propósito de la transición de la reproducción por copistas a la reproducción mecánica que acaeció en la cultura impresa permite a Gatten trazar un paralelo entre dicho proceso y la transición que estaba sucediendo en los años 90 en la cultura de la imagen en movimiento desde los medios analógicos hacia los medios digitales [Willis, 2013: 50]. Por ello, no es baladí la decisión de filmar y distribuir todas las películas del ciclo *Dividing Line* en formato 16 mm silente: cada herramienta trae consigo una cierta y determinada materialidad emparejada y esta última puede y será empleada por sí misma como elemento comunicador, como defensa de unos ciertos principios estéticos, éticos y ecológicos [Jutz, 2024: 109].

3.1 The Great Art of Knowing

Una de las últimas películas del ciclo hasta el momento, y la que será analizada lo que resta artículo, se construye, como de costumbre, sobre las fuentes de los textos de Byrd y los libros de su biblioteca, siendo la otra fuente primordial una edición del *Códice sobre el vuelo de los pájaros de Leonardo da Vinci* (c. 1505). Este pequeño panfleto, redactado en la famosa escritura invertida («espejo») de Leonardo, constituía el intento del autor por comprender el acto del vuelo para diseñar una máquina voladora [Jutz, 2024: 110]. Gatten había visitado la exposición de dibujos de Leonardo en el Museo Metropolitano de Nueva York en febrero de 2003 y quedó realmente fascinado con la caligrafía del genio renacentista, en especial con la mencionada técnica de escritura especular. Además, notó que siempre que Leonardo estudiaba alguna cuestión, escribía y dibujaba en los márgenes de sus papeles: la línea entre la escritura y el dibujo se volvía difusa en estas anotaciones. Gatten quiso extraer el texto de las páginas, explorar las líneas de las palabras y los dibujos como formas que evocan lenguaje sin revelar significados codificados a priori: la cuestión residía en reflexionar sobre la idea de que, para comprender un texto escrito, es necesario considerar tanto el lenguaje verbal codificado como la imagen [McDonald, 2009: 322].

A continuación, se propone un análisis de las distintas partes en las que se divide esta pieza, para que a través de una suerte de enlistado de técnicas, estrategias, argumentos e intereses se pueda vislumbrar cómo se relaciona esta obra con la de Susan Howe y los otros tantos poetas que piensan en la palabra desde la materia.

The Great Art of Knowing comienza con nueve enigmáticas tomas de formas aparentemente aleatorias de un blanco y negro amorfo. Gatten explica que se trata de figuras superpuestas de luz danzante, que aparecen y desaparecen. Estas figuras evocan un experimento de comunicación a distancia realizado por el erudito jesuita del siglo XVII Athanasius Kircher y descrito en *The Great Art of Light and Shadow* (1646). El dispositivo inventado por este, que recibió el nombre de «linterna mágica», consistía en una caja que en su interior contenía una vela o lámpara, así como un sistema de lentes y espejos que permitía proyectar imágenes en una superficie lejana. Gatten se propuso reproducir

el experimento de Kircher en la pared de su estudio: pegó palabras en un espejo y, al entrar la luz por una ventana, las palabras rebotaron en el espejo, reflejándose en la pared. Después, se dispuso a filmar tanto el espejo como el reflejo en la pared, obteniendo las fantasmagóricas imágenes. Varios nodos de significado se condensan en estas «palabras danzantes», aunque sean indescifrables para el espectador en tanto que palabras. La reespecificación que Gatten realiza del experimento de Kircher enfatiza pues la importancia del lenguaje escrito —y las diversas maneras que este encuentra para comunicar— cuando la palabra hablada falla debido a la separación espacial o temporal [Jutz, 2024: 109].

Tras esto se abre la primera sección del filme, «1-9. Items from the Valuable Library (Respective Principles)». Se muestran primeros planos de un volumen, una historia de Virginia, cuyo propietario se identifica como «William Byrd, de Westover, Virginia» [Jutz, 2024: 110]. Mientras el texto se prolonga, el fondo cambia a tres tomas de plantas, una de ellas tomada en el jardín de Byrd. A continuación, se presentan extractos tipográficos del diario «secreto» de Byrd, los registros de las rutinas diarias del dueño de la plantación escritos en taquigrafía.

A quien lee, el pensamiento se le carga inmediatamente de imágenes, de ideas, de contenidos. La escritura hace rápidamente *telepatía*, lo que significa que deja escuchar (*ver*, decía Bolaño) incluso aquello que no dice, aquello de lo que todavía no se ha hablado [Brea, 2007: 40]. En el cine, uno de los precursores en la genealogía fílmica de David Gatten, a saber, Hollis Frampton, también se interesó por esta capacidad telepática de las palabras. En su ya mencionada *Poetic Justice* (1972) se propone al espectador observar, durante 31 minutos y medio, una sencilla serie de hojas de papel que simulan ser páginas de un guion seccionado en cuatro partes. Cada página aparece en pantalla durante cinco segundos y es inmediatamente reemplazada por la siguiente [MacDonald, 1986: 10]. El público ve entonces cómo se despliega su psique: por un lado, inevitablemente crea imágenes mentales que se corresponden, en la medida de lo posible, con las indicaciones de Frampton. Pero, por otro lado, es claro que cada espectador genera imágenes algo distintas. Mediante esta prueba, Frampton querría demostrar algo que sucedería todas y cada una de las veces que alguien se sienta en una sala de proyección: en un sentido muy real cada persona filma y proyecta la película mientras las ve [MacDonald, 1986: 10].

En esta porción de su película Gatten estaría asumiendo precisamente este proceso interno del espectador y devolviéndoselo, actuando así como una suerte de espejo. Adelantándose a lo que sucedería si exclusivamente mostrase los textos escritos por Byrd, Gatten propone unas imágenes, y podría asumirse que se trata de una reproducción de aquellas que surgieron en la cabeza del cineasta cuando leyó por primera vez los textos.

La sección central del filme, «10.-18. Codex on the Flight of Birds (Essential Principles)», está dedicada por completo al cuaderno de notas de da Vinci. En marcado contraste con la primera sección, repleta de palabras, la segunda es casi completamente abstracta. Aquí, Gatten utiliza su propio proceso de impresión, el método de tinta y cinta adhesiva, con una copia de una reproducción del Códice de da Vinci. Tom Gunning, historiador de cine, de forma significativa señala que el método de Gatten es una suerte de antiimpresión, donde se invierte el proceso de impresión al levantar la tinta del papel

en lugar de imprimirla [Jutz, 2024: 112]. El proceso húmedo de Gatten para hacer copias también recuerda a antiguas técnicas de duplicación, ahora obsoletas, como el mimeógrafo —cuyo fluido duplicador era una emulsión de aceite en agua— o la duplicadora al alcohol. Las impresiones en la cinta, obtenidas mediante la técnica de tinta y cinta, se transfieren a una película de celuloide transparente, se imprimen por contacto en película de alto contraste y se amplían con una impresora óptica [Jutz, 2024: 112]. Gatten llega hasta aquí tras dejarse asombrar por el lazo que une dibujo y palabra en los apuntes de da Vinci. Estos trazos, que no conocen de categorías cerradas en la escritura, llevan a Gatten a dar una importancia primordial a la reproducción de las líneas, no solo de la palabra, pues la técnica o estilo empleado en cada momento para transcribir el mensaje transmite algo sobre el escritor o escritora.

La sección final lleva por nombre «19.–27. Causes & Effects (Universal Subjects)». En la parte más extensa de esta sección, se yuxtaponen tres líneas de texto en forma de proposiciones, que aparecen y desaparecen a intervalos irregulares. Podría formularse la pregunta de por qué poner palabras en una pantalla, palabras en una imagen, y qué diferencia a esta imagen del texto del propio libro. La cuestión es ciertamente la inversa: Gatten asume en estos fragmentos que las palabras son imágenes, y las posiciona como tales en sus películas. Estas líneas provienen de diversas fuentes, como da Vinci, Susan Howe, el cronofotógrafo Étienne-Jules Marey, Gilles Deleuze y, sobre todo, Ludwig Wittgenstein, cuya famosa frase del *Tractatus Logico-Philosophicus* abre el primer texto de tres líneas. En letras blancas sobre fondo negro, se lee: «The world is all that is the case»⁴ [Gatten, 2004]. Más abajo aparecerá Howe: «All words run along the margins of their secrets»⁵ [Gatten, 2004].

El verso de Howe funcionará no solo a nivel conceptual (reconociendo que las palabras «se van de las manos», son algo, una escritura, que dice mucho más que el significado que los humanos depositan en ellas una y otra vez), sino también como un reconocimiento por parte de Gatten de su profundo aprecio por la obra de la poeta y la influencia que esta ejerció en los actos de ilegibilidad del cineasta [Jutz, 2024: 114].

4. CONCLUSIÓN

El presente trabajo se inscribe dentro de una línea de investigación que complejiza las aproximaciones tradicionales al cine de David Gatten, desplazando el foco desde su habitual adscripción al campo del videoarte y las artes performativas hacia un análisis centrado en los vínculos estructurales, formales y conceptuales entre su obra y ciertas estrategias de la literatura experimental. A partir del estudio del ciclo *Secret History of the Dividing Line* y, en particular, de la película *The Great Art of Knowing*, se ha argumentado que el cine de Gatten opera como una forma de pensamiento material sobre la escritura y la imagen, en el que lo textual y lo visual se entrelazan no solo como signos, sino como soportes, residuos y huellas de prácticas históricas de producción del saber.

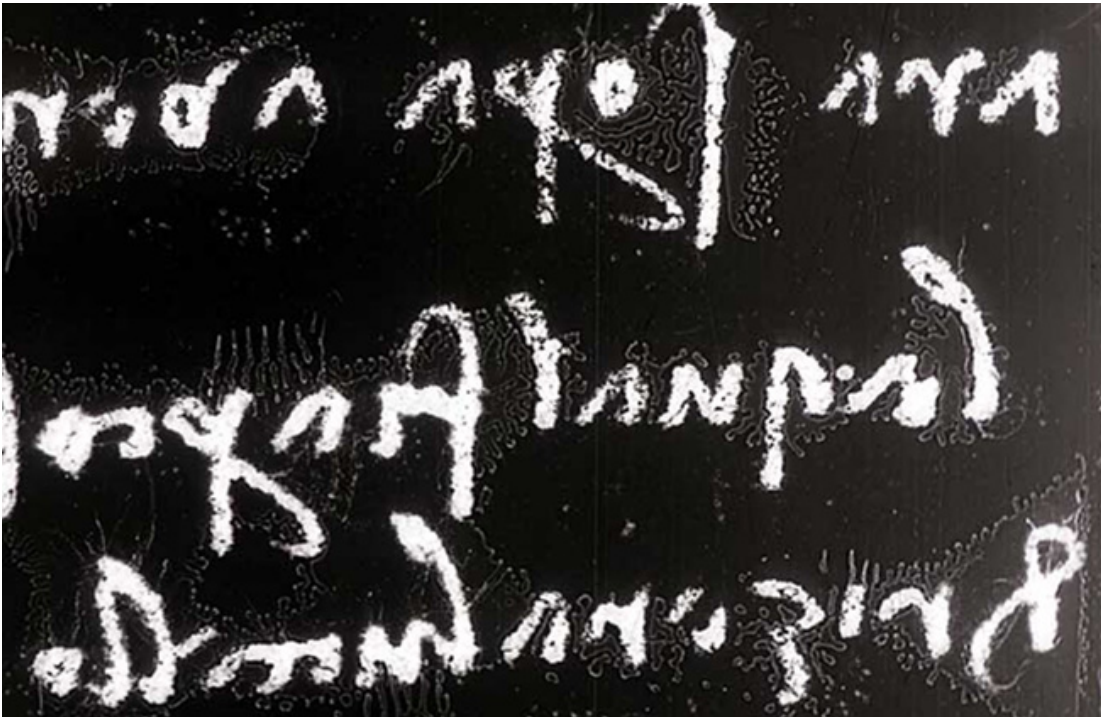
4 «El mundo es todo lo que es» [N.T.].

5 «Todas las palabras discurren por los márgenes de sus secretos» [N.T.].

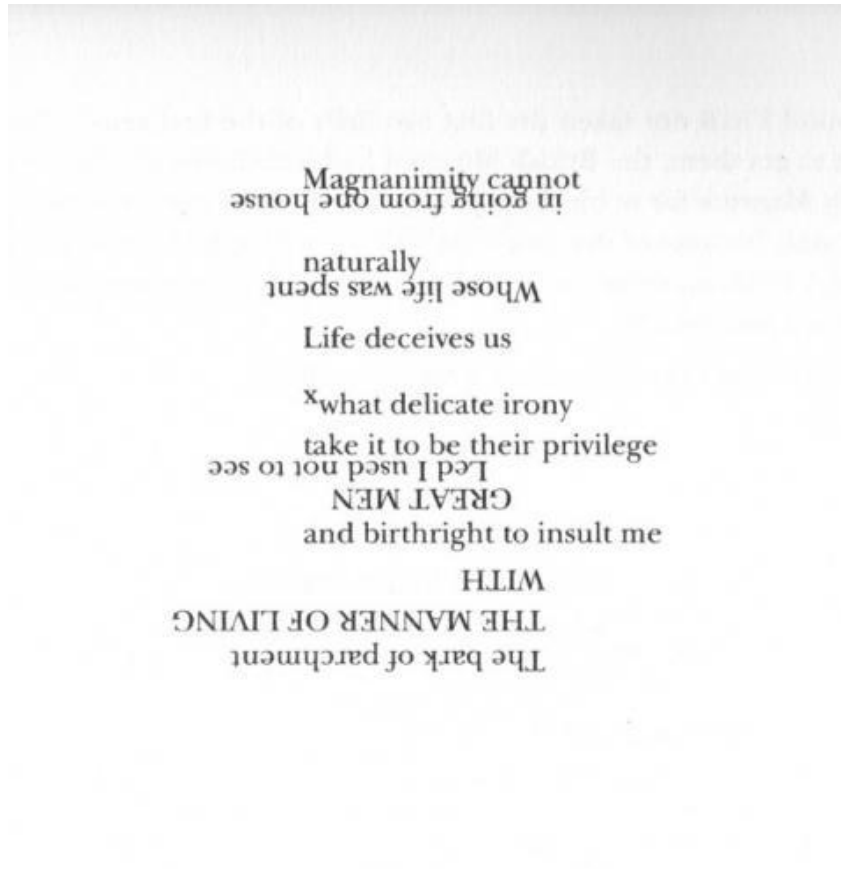
El diálogo sostenido con la obra de Susan Howe permite contextualizar este proyecto en una genealogía crítica que problematiza los regímenes de legibilidad y visibilidad dominantes, activando una poética de lo marginal, lo ilegible y lo fragmentario. En este sentido, el trabajo de Gatten no se limita a representar textos ni a ilustrar contenidos literarios, sino que explora la posibilidad de una «escritura cinematográfica» que piensa la letra como imagen y el cine como acto de inscripción. Su recurso sistemático a técnicas artesanales —como la transferencia mediante cinta adhesiva o la impresión directa sobre celuloide— permite concebir su práctica como un gesto de resistencia frente a la desmaterialización de los medios contemporáneos, así como una relectura crítica de los dispositivos históricos de reproducción textual y visual.

En suma, Gatten propone un cine que no solo recupera formas obsoletas de producción y percepción, sino que reinscribe el acto de leer como experiencia sensorial, espacial y temporal. Su obra se presenta así como un laboratorio en el que se tensionan y reformulan las relaciones entre texto, imagen, archivo y memoria, situando al espectador ante una interpelación no narrativa, sino epistemológica y política: ¿cómo mirar una palabra? ¿Qué restos materiales deja la historia en los márgenes del lenguaje? ¿Y de qué modo el cine puede, todavía, pensar esos restos?

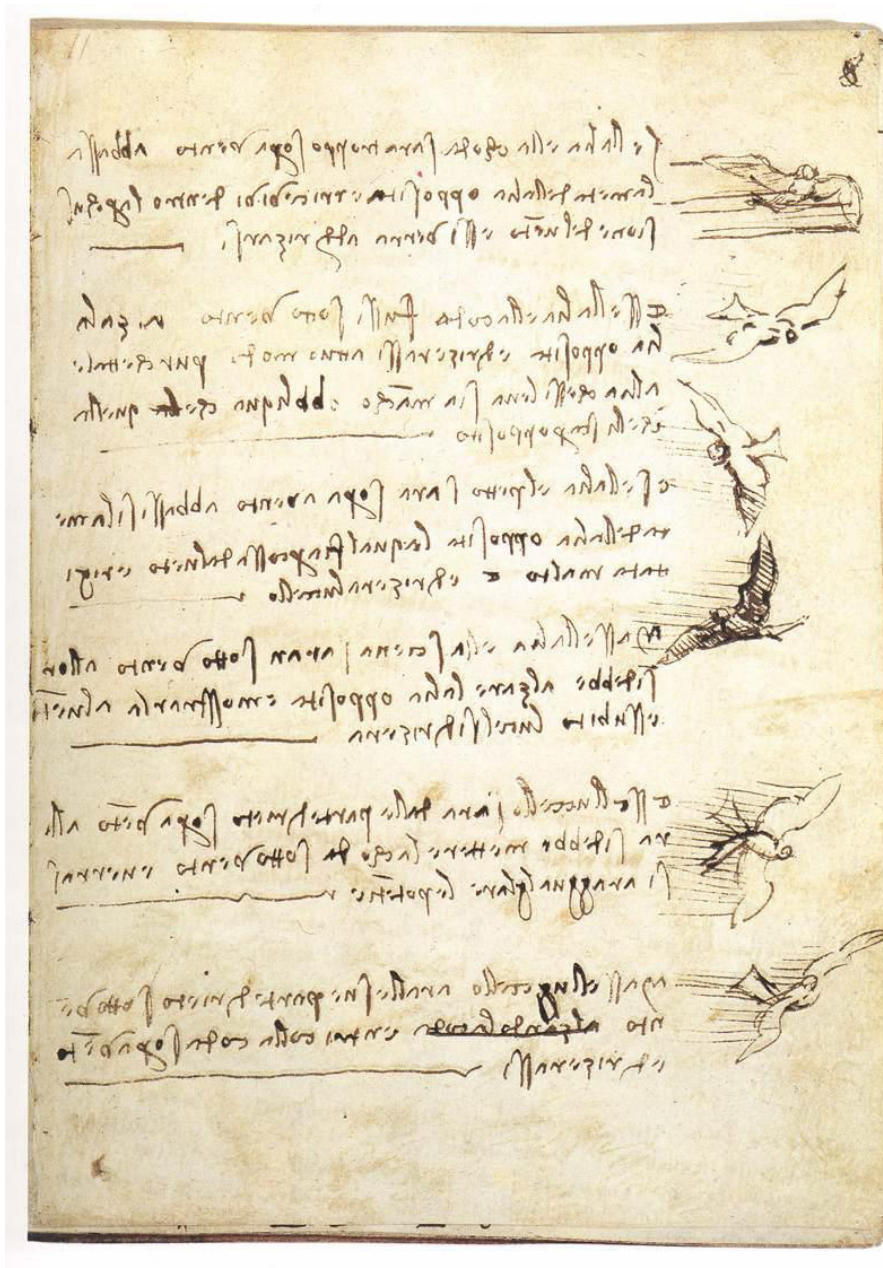
6. ANEXO



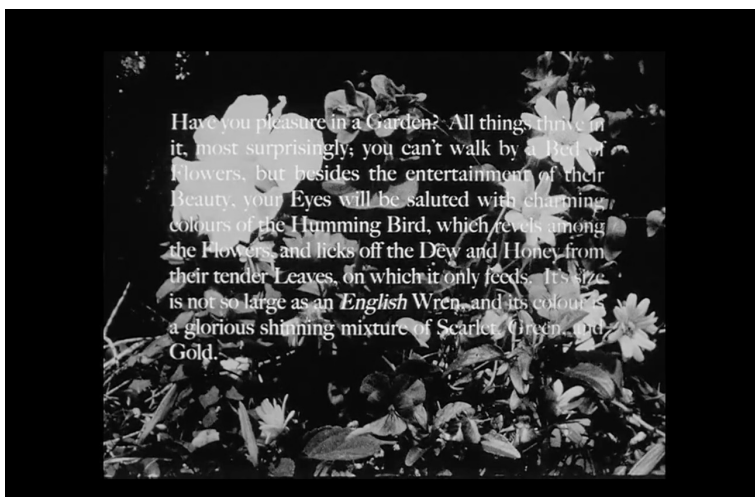
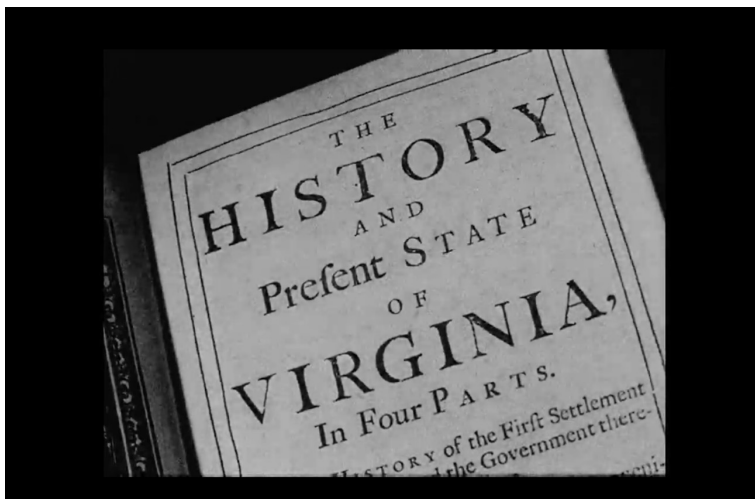
GATTEN, D. (1999): *Moxon's Mechanick Exercises or the Doctrine of Handy-Works Applied to the Art of Printing*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Disponible en: <https://www.cccb.org/es/actividades/ficha/david-gatten-secret-history-of-the-dividing-line/219000> [Consulta 14/08/2025].



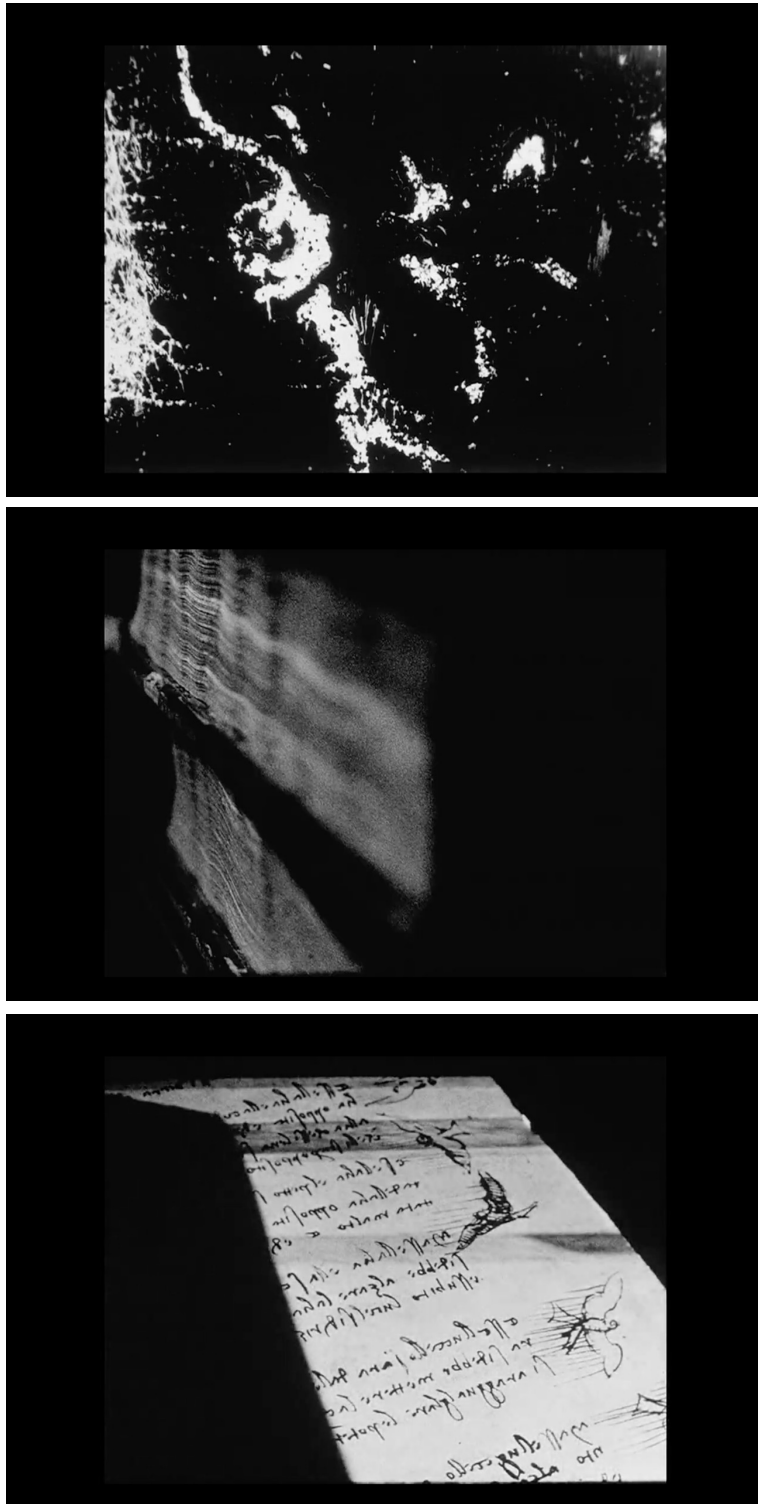
HOWE, S. (1993): «Melville's Marginalia», *The nonconformist's memorial*, p. 96.



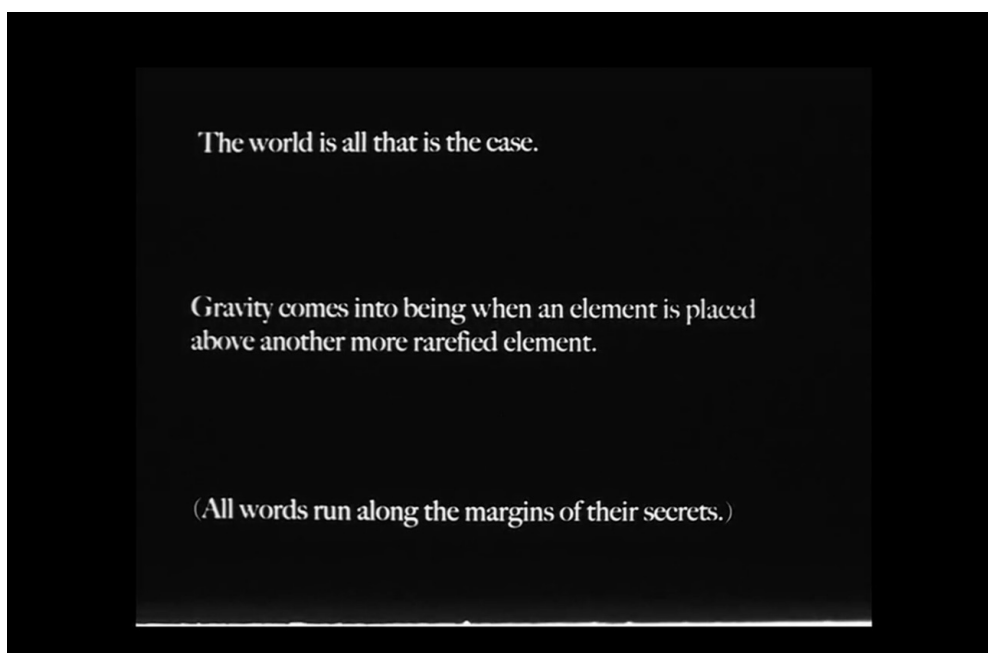
DA VINCI, L. (c.1505): *Códice sobre el vuelo de los pájaros*, Wikimedia Commons. Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_vinci,_Codex_on_the_flight_of_birds.jpg [Consulta 14/08/2025]



GATTEN, D. (2004): «I-9. Items from the Valuable Library (Respective Principles)», *The Great Art of Knowing*, archivo digital.



GATTEN, D. (2004): «10.-18. Codex on the Flight of Birds (Essential Principles)», *The Great Art of Knowing*, archivo digital.



GATTEN, D. (2004): «19.–27. Causes & Effects (Universal Subjects)», *The Great Art of Knowing*, archivo digital.

5. BIBLIOGRAFÍA

- BREA, J.L. (2007): «Telepatía colectiva 2.0 (Teoría de las multitudes interconectadas)», *Inclusiva-net*. Disponible en: https://www.medialab-matadero.es/sites/default/files/import/ftp_medialab/o/589/589_13.pdf [Consulta: 14/08/2025].
- DWORKIN, C. (2003): *Reading the Illegible*, Evanston, Northwestern University Press.
- FRAMPTON, H. (1972): *Poetic Justice (Hapax Legomena II)*, Paris, Light Cone.
- GATTEN, D. (1999): *Moxon's Mechanick Exercises or the Doctrine of Handy-works applied to the Art of Printing*, Nueva York, Film-Makers' Cooperative.
- ____ (2004): *The Great Art of Knowing*, Nueva York, Film-Makers' Cooperative.
- HAYLES, N. K. (2002): *Writing Machines*, Cambridge (MA), MIT Press.
- HOWE, S. (1985): *My Emily Dickinson*, Middletown, Wesleyan University Press.
- ____ (1993): *The Birth-Mark: Unsettling the Wilderness in American Literary History*, Middletown, Wesleyan University Press.
- JUTZ, G. (2024): «Poetic Procedures in David Gatten's *The Great Art of Knowing* and *The Extravagant Shadows*» en K. Knowles y J. Walley (coords.), *The Palgrave Handbook of Experimental Cinema*, Nueva York, Palgrave Macmillan, pp. 107-126.
- MACDONALD, S. (1986): «Text as image in some recent North American avant-garde films», *Afterimage*, N° 13/8, pp. 9-20.
- ____ (2009): *Adventures of perception: Cinema as exploration. Essays / Interviews*, Berkley, University of California Press.
- MITCHELL, W. J. T. (1994): *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press.
- REES, A. L. (1999): *A History of Experimental Film and Video*, Londres, British Film Institute.
- WILLIS, H. (2013): «The pleasure of the text: Avant-garde filmmaker David Gatten transforms writing into cinema, one word at a time», *Film Comment*, 49 (N°2), pp. 48-51.

**La intersubjetividad
en el paradigma de
la (post)autonomía
literaria**

Emilio Pineda Zapata
Universidad de Cambridge

El presente artículo analiza los cruces y las divergencias de la teoría contemporánea que reivindica o niega la autonomía literaria. Sitúo el discurso actual en un contexto del fin del

Resumen

siglo XX, a partir del cual argumento que los trabajos de Antoine Compagnon [2006], Jose-

Palabras clave
Postautonomía literaria
Intersubjetividad
Teoría literaria
Escritura expandida

fina Ludmer [2009] y Grant H. Kester [2024] difieren en su relación con la autonomía del objeto literario, pero se logra encontrar en un punto en común en el valor de la intersubjetividad. Así, las prácticas de escritura expandida y postautónomas encuentran su virtud en ser espacios sensibles para la conjunción del «Yo» y el «Otro».

This article analyses the intersections and divergences within contemporary theory that either asserts or denies literary autonomy. I situate the current discourse in the context of the late 20th century, from which I argue that the work of Antoine Compagnon [2006], Josefina Ludmer [2009], and Grant H. Kester [2024] differs in its relationship to the autonomy of the literary object, yet converges on a shared emphasis on the value of intersubjectivity. Thus, expanded and post-autonomous writing practices find their strength in being sensitive spaces for the conjunction of the Self and the Other.

Keywords

Literary postautonomy
Intersubjectivity
Literary theory
Expanded writing

Abstract

«*Art and life are not one, but they must become united
in myself — in the unit of my answerability.*»
Mikhail Bajtín, *Art and Answerability*

I. INTRODUCCIÓN

El devenir de la literatura como objeto y práctica estética es el nodo central del pensamiento literario occidental. Sin embargo, en el mundo de la crítica literaria, permanece una cierta angustia sobre la supuesta muerte de la literatura y la pérdida de su valor en la sociedad. En esta aparente crisis, la autonomía estética es vertebral para pensar al evento literario, el libro como objeto y a la figura autoral como ejes sobre los que se puede experimentar y considerar la validez que siguen teniendo o no ciertas reglas internas a la literatura. En Antoine Compagnon, Grant H. Kester y Josefina Ludmer, la (post) autonomía¹ se articula a partir de un paradigma político que se concreta en el valor de la intersubjetividad. Además, permanece una noción de la literatura como praxis, donde esta es un objeto que tiene un potencial epistemológico generativo.

Alrededor del cambio de milenio hubo un punto de inflexión: frente al surgimiento de los estudios culturales y los estudios teóricos interdisciplinarios, algunos críticos se empezaron a preocupar por la validez de su propio campo. Además, las prácticas de literatura expandida difuminaron la barrera del objeto literario y pusieron bajo tela de juicio los límites de la autonomía literaria. El debate contemporáneo no se restringe a los tres autores mencionados en el párrafo anterior. Por un lado, William Marx ya marcaba como inevitable la muerte de la literatura dos siglos después del establecimiento de la estética romántica. En su libro, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIIIe-XXe siècles*, el crítico explica que la muerte de la literatura germina en el momento que se concibe su autonomía [Marx, 61: 2005]. Por otro lado, Noël Carroll y Jonathan

¹ En este ensayo, se utiliza «(post)autonomía» para referirse a la ambivalencia de los términos de autonomía y postautonomía en una sola palabra que oscile sobre ambos lados de un mismo objeto.

Loesberg sugieren plantear nuevos esquemas para reconsiderar la autonomía como una matriz para hacer juicios más flexibles [Van Rooden, 2015: 169]. Aunado a esto y en un giro importante, Aukje Van Rooden propone que la disputa teórica sobre la pérdida o revivificación de la autonomía literaria en el siglo XXI proviene de un *impasse* generado por el declive del romanticismo en la era moderna [Van Rooden, 2015: 170]. Esto generó una dualidad de posiciones en pro y en contra de la autonomía durante los últimos dos siglos, que solo podría superarse mediante lo que la autora propone como un paradigma «relacional» de la autonomía [Van Rooden, 2015: 185]. La evolución de la individualidad soberana del sujeto hacia una existencia relacional, como propone Van Rooden, va de la mano con el valor intersubjetivo de la literatura al que se intentará aludir en este ensayo.

La finalidad de este trabajo es analizar los puntos de encuentro sobre la autonomía de la literatura en un estatus político posmoderno. Estudiar las distancias entre las argumentaciones teóricas de Compagnon en *La littérature, pour quoi faire?* (2006), Kester en *Beyond the Sovereign Self* (2024) y Ludmer en «Literaturas postautónomas» (2009), que escriben en un intento de repensar el acontecimiento literario, sobre todo, aludiendo a la (post)autonomía del arte. Estos tres teóricos comprenden la (post)autonomía del arte, de manera directa o indirecta, como un nodo crítico que se posiciona entre el objeto estético y la política. Por tanto, es necesario entender la autonomía como un aparato teórico variado a lo largo de la historia, dependiendo de los cambios en su función social, y como un punto de articulación teórica para expandir las posibilidades de la literatura. Aunado a esto, las novelas de *El invencible verano de Liliana* (2021) de Cristina Rivera Garza, y *Permanente obra negra* (2019) de Vivian Abenshushan, servirán para entender la genealogía de algunos ejercicios de escritura creativa ligados a las propuestas teóricas de la (post)autonomía y la intersubjetividad.

2. ORÍGENES HISTÓRICOS DE LA AUTONOMÍA ESTÉTICA

En términos generales, la autonomía estética se refiere a la lógica interna de la obra de arte por la que se rige por sí misma fuera de cualquier orden moral o social. A partir de una revolución copernicana del sujeto en el siglo XVII, los juicios de valor y estéticos dejaron de estar supeditados a un orden jerárquico regido por la Iglesia y otras instituciones sociales, y pasaron a estar centrados en la subjetividad interna del individuo. Según Grant H. Kester, en *The Sovereign Self*, desde la Reforma protestante hubo un cambio de paradigma en el que el sujeto pasó a concebirse como un ser soberano y autogobernable: «impermeable a cualquier fuerza o compulsión exterior» [Kester, 2023: 20]. Esto no solo influyó en la teoría política, como Hobbes, sino que pasó a influir en las ideas estéticas de Kant, Schiller en el romanticismo.

Como la entendemos hoy, la autonomía estética surge a partir de la tercera *Crítica* de Kant: la *Crítica del Juicio*. Kant, como puente entre la Ilustración y el Romanticismo, establece un orden de juicios estéticos a partir de una sensibilidad subjetiva [Lehman, 2017: 249]. Las distinciones entre naturaleza y arte; lo bello, lo agradable y lo sublime; no están en la naturaleza, sino en nuestro propio espíritu, cuando adquirimos conciencia de

que somos superiores a la naturaleza dentro de nosotros mismos [Kant, 2007: 28]. Para Kant, los juicios que hacemos desde esta sensibilidad son autónomos a cualquier orden moral. Schiller, poeta y crítico alemán contemporáneo de Kant, se dedicaría a traducir las ideas kantianas en *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Aquí, otra vez, la autonomía toma un rol central, no solo en la construcción de un discurso subjetivo, sino como una posición aislada desde la cual el sujeto puede adquirir conciencia estética mediante la admiración de un arte bello y elitista, desde donde evoluciona hacia un hombre más sofisticado [Kester, 2023: 30]. Kant y Schiller consolidan la autonomía estética como un eje fundamental del pensamiento literario a partir del siglo XIX. Tanto la Revolución Industrial como el asentamiento del Estado moderno establecieron las bases para que, a partir de las lecturas de Kant y Schiller, diversos autores europeos extendieran sus ideas de la autonomía de la literatura.

La idea de la literatura como un objeto autónomo fue fundamental para vertebrar el pensamiento romántico inglés. Coleridge interpretaría las ideas kantianas en su propia concepción de la poesía como una unidad armónica que puede ser interpretada y disfrutada tanto en cada una de sus partes como juntas forman un entero [Schweizer, 2013: 233]. Baudelaire, Poe, Mallarmé y Wilde son algunos de los autores que también siguieron estas líneas del pensamiento literario en el mismo siglo y en el posterior. La autonomía estética se mantuvo firme como una base para el pensamiento estético y literario durante los siglos XIX y XX, pasando por la teoría comunista y la estética de vanguardias [Kester, 2023: 49]. Posteriormente, el posmodernismo y el postestructuralismo, como crisis de las grandes narrativas y como un brinco epistemológico en la academia, marcaron un punto de quiebre en el que la literatura como objeto cerrado se desestabiliza [Eagleton, 1983: 83]. La palabra no es un signo fijo y unívoco, ni la literatura un monolito histórico-cultural. Son objetos susceptibles a la deconstrucción y desmaterialización. Aquí, incluso el autor cesa de ser un referente para la interpretación de los textos.

A partir de este momento de crisis cultural, a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI empiezan a concebirse nuevas nociones teóricas de la literatura que evalúan el estatus de su autonomía como algo que pueda anularse o reafirmarse, con el fin de entender su rol en la sociedad. Desde este punto articulan sus posiciones teóricas Antoine Compagnon, Josefina Ludmer y Grant H. Kester. Aunque los tres teóricos no coinciden totalmente en lo que proponen, sus discursos nacen de este momento de quiebre, donde la literatura y el objeto estético cerrado han parecido perder su valor como entes de significado singular en la sociedad.

3. AUTONOMÍA EN OCCIDENTE

En el año 2006, a causa de su recepción como profesor principal de la cátedra de «Literatura francesa moderna y contemporánea: Historia, crítica y teoría» en el *Collège de France*, el crítico francés Antoine Compagnon ofreció una lección inaugural que después se publicaría bajo el título *La littérature, pour quoi faire?* Desde un inicio, Compagnon se plantea una pregunta fundamental para todo crítico: en pleno siglo XXI, ¿cuál

es el potencial de la literatura? [Compagnon, 2006: 13]. No solo en la sociedad, sino en nuestras vidas particulares. A partir de esta pregunta, el crítico esboza cuatro puntos fundamentales, correspondientes cada uno a un punto histórico determinado: concepciones clásicas, románticas, modernas y posmodernas de la literatura. En este recorrido cronológico, la literatura pasa de tener poder en su capacidad pedagógica, después en su concepción como remedio y fuente de conocimiento, hasta posicionarse en la «perplejidad» de la actualidad.

Esta crisis de la literatura es a lo que Compagnon denomina el estado posmoderno de la literatura. En el siglo XX, ha habido un «fastuoso suicidio» por el «exceso de existencia» de la literatura [Compagnon, 2018: 30]². Entonces, como última parada del recorrido histórico, y como respuesta a sus preguntas iniciales, Compagnon propone volver a proteger la literatura de su desvalorización en la sociedad contemporánea. La virtud de esta reside, entonces, en su capacidad para permitirnos «acceder a una experiencia sensible y a un conocimiento moral que sería difícil, incluso imposible, adquirir en los tratados de los filósofos» [Ibidem, 31]³. En la literatura existe, por lo tanto, una capacidad ética para relacionarnos como personas. La justificación para conservar la literatura como objeto autónomo es porque «ofrece un medio (...) de preservar y transmitir la experiencia de los otros» [Ibidem, 32]⁴. Así, Compagnon defiende un modelo autónomo de la literatura que debe ser salvado de su suicidio, un eufemismo para plantear la crisis posmoderna que arrasó con todas las grandes narrativas de occidente a finales del siglo XX.

La autonomía estética como un concepto teórico que está intrínsecamente ligado con la política y la sociedad es estudiado por Grant H. Kester en *The Sovereign Self y Beyond the Sovereign Self*. El *socially engaged art* es un tipo de manifestación artística que comienza a desarrollarse a finales del siglo XX y se caracteriza por ser producido de manera comunitaria con un fin político [Kester, 2023: 172]. Para hablar sobre ello, el teórico realiza primero un amplio análisis histórico sobre el desarrollo del concepto de autonomía estética, desde Schiller y Kant hasta Adorno y Rancière. Analizar estos objetos estéticos a partir de las herramientas filosóficas tradicionales en la teoría occidental supone un problema, porque muchas veces los conceptos básicos de la estética son insuficientes para determinar hasta qué punto estas producciones contemporáneas tienen «valor estético» o no [Ibidem, 9]. El concepto de autonomía es el punto central para el trabajo de Kester, ya que le permite identificar de qué manera la teoría estética se encuentra y evoluciona con ciertas tendencias políticas a través de diferentes contextos sociales. Y, por otro lado, cómo el *socially engaged art* puede resignificar la autonomía al ir más allá de ella mediante una movilización política.

En la tercera parte de su segundo libro, Kester recoge la teoría dialógica de Mijaíl Bajtín para formular su propio modelo estético del *socially engaged art*, que facilita una

2 En el original: «La littérature du XXe siècle a mis en scène sa fin dans un long suicide fastueux, car si l'on désirait s'abolir, c'était que l'on existait toujours trop.» Las traducciones en el resto del artículo son del autor.

3 «Elle permet d'accéder à une expérience sensible et à une connaissance morale qu'il serait difficile, voire impossible, s'acquérir dans les traités des philosophes.»

4 «offre un moyen (...) de préserver et de transmettre l'expérience des autres,»

comprensión teórica en donde tiene naturaleza de transformación política [Kester, 2023: 172]. El proceso de creación artística en esta manifestación estética no está restringida al genio de un sujeto, sino «en el potencial transformador de la interacción social entre dos o más sujetos concretos» [Ibidem, 173]. Mientras que, a inicios del siglo XX, en Rusia, Shlovksy y los demás formalistas ganaban terreno intelectual por sus teorías sobre la literariedad y la poesía como una forma lingüísticamente purificada, Bajtín criticaba su concepción autónoma y cerrada de la literatura [Ibidem, 176]. Kester encuentra en Bajtín una base teórica para fundamentar su nueva propuesta estética que responde al *socially engaged art*: un modelo que es liberado de la autonomía estética tradicional y que se formula a partir del dialogismo y la *answerability*⁵, es decir, el encuentro del «Yo» y el «Otro» en un solo momento creativo.

4. AQUÍ, EN AMÉRICA LATINA

«Literaturas postautónomas», el artículo de Josefina Ludmer que comenzó a circular en Internet a partir del 2007, es uno de los textos críticos que, a pesar de haber sido escrito hace casi dos décadas, sigue teniendo una fuerte influencia en la manera de tratar el hecho literario hoy. En él, la crítica argentina argumenta que a partir del cambio de siglo han surgido nuevos tipos de escrituras que no pueden ser catalogadas ni analizadas dentro de los parámetros clásicos de la autonomía del campo literario [Ludmer, 2009: 41]. A este tipo de textos, que surgen específicamente en espacios urbanos y voces latinoamericanas, ella las denomina «escrituras o literaturas postautónomas» [Ibidem, 42]. Así, Ludmer apunta hacia un nuevo esquema estético en el cual los aparatos discursivos tradicionales de la estética se quedan cortos para explicar las nuevas formas que surgen dentro de contextos geográficos-políticos específicos.

En este movimiento planteado por Ludmer, las estructuras teóricas de la autonomía estética que surgieron durante la modernidad se quiebran y resultan insuficientes para entender críticamente las nuevas producciones literarias. Estas literaturas postautónomas atraviesan la frontera de la ficción para entrar «en la fábrica del presente que es la imaginación pública para contar algunas vidas cotidianas en alguna isla urbana latinoamericana» [Ludmer, 2009: 45]. A partir de un posicionamiento político evidente y un lugar de enunciación propiamente latinoamericano, Ludmer abre el discurso teórico para poder cuestionar ciertas producciones estéticas de la literatura en la posmodernidad.

En el paradigma postautónomo, no solo se desbordan los límites de la ficción, sino que se tienen que volver a reconsiderar los mismos límites del libro. Ya no hay un adentro ni un afuera; un «Yo» y un «Otro»; el documento, el cuaderno, el archivo, hacen que la ficción se resquebraje y se crea un nuevo dispositivo postliterario que nos permite hacer con otras voces, con otros cuerpos. El objeto abierto permite un acercamiento intersubjetivo hacia el Otro que también tiene una capacidad de crear.

5 *Answerability*, en el contexto de Bajtín, se refiere a la responsabilidad ética y estética del sujeto para responder por cada acción o palabra, precisamente porque están encarnadas y relacionadas con otras.

5. LO NUEVO

Compagnon, Kester y Ludmer articulan sus discursos de lo estético (ya sea la literatura o el *socially engaged art*) desde un punto en común: la caída en el abismo de su fatalidad. Hablan de una perplejidad, un vaciamiento y una insuficiencia, desde donde se debe rearticular o reivindicar estos objetos estéticos a partir de nuevos parámetros. El modelo posmoderno —la pérdida de las grandes narrativas y estructuras discursivas— pone en tela de juicio la capacidad autorreferencial de la literatura frente a una creciente híper conexión de los medios, una incesante globalización y una mercantilización de todas nuestras relaciones sociales. Desde este punto, los tres autores articulan sus propuestas e invitan a repensar el hecho literario y la teoría que estructura su discurso crítico.

Sin embargo, aunque los tres teóricos parten del mismo punto, no terminan por llegar a las mismas conclusiones. Mientras que Compagnon aboga por mantener un grado de autonomía de la literatura, con tal de interrumpir su desvanecimiento, Kester y Ludmer alcanzan otros niveles de articulación de lo postautónomo. Por un lado, el crítico francés le otorga a la literatura mayor valor frente a la imagen y el documento, un mérito especial gracias a la especificidad del lenguaje [Compagnon, 2006: 33]. Por otro lado, los teóricos americanos se resisten a encerrar la literatura (o lo estético, en general) en categorías definidas y autónomas. La literatura postautónoma se convierte en un objeto inclasificable, permeable a otros tipos de registro estético [Ludmer, 2009: 44]. ¿Dónde se ubica, pues, el punto de encuentro entre los tres? En el valor incuestionable de la intersubjetividad del objeto (post)autónomo.

El valor de la intersubjetividad es el puente que une las propuestas de los tres teóricos. Es, fundamentalmente, un movimiento en el que se relacionan dos sujetos o más desde dentro y fuera del objeto. Desde dentro, porque la literatura como un objeto hermético permite al lector encontrarse con el Otro solo a partir de la lectura y su sensibilidad, según Compagnon. Desde fuera, debido a la imposibilidad de clasificar la literatura por los múltiples cruces entre campos y por la naturaleza dialógica de la creación comunitaria del mismo objeto, según Ludmer y Kester. Aun así, en todos permanece la voluntad del sujeto de acercarse al Otro y la posibilidad de encontrarlo en el evento estético literario. Más allá del valor relacional de la literatura que Van Rooden propone, la intersubjetividad implica un reconocimiento voluntario de sí mismo y de los otros, en una movilización concreta de intercambio creativo. La intersubjetividad también conlleva una identificación del «Otro» en mí mismo, desdoblar las fronteras de mi soberanía subjetiva y salir al encuentro de aquel que no soy «Yo».

En su discurso, Compagnon parte desde la inseguridad del futuro de la cultura literaria. No solo de la lectura como una actividad que permite acercarnos a un saber (*lecture savante*), sino de la enseñanza de la literatura (*lettres*) a nivel profesional, frente a una creciente demanda de mano de obra rentable en el mundo laboral [Compagnon, 2018: 29]. Esta angustia es muy contemporánea: dentro de un sistema económico neoliberal con estrategias necropolíticas, donde nuestros cuerpos están constantemente sojuzgados en la producción imparable de capital, parece casi imposible intentar sostener la literatura

como una práctica profesional que necesita de la sensibilidad y la reflexión. Aunado a esto, desde finales del siglo XX, Compagnon explica que la soberanía de la literatura se convirtió en la ausencia de esencia de sí misma [*Ibidem*, 57]. A partir de esto, el crítico propone una defensa de la autonomía de la literatura que reivindique su valor intersubjetivo.

Frente a otros medios de representación que compiten con la literatura (p. ej. el cine), esta mantiene su poder prioritario al ofrecer un punto de encuentro entre dos o más sujetos: «El texto literario me habla de mí mismo y de los demás»⁶, menciona Compagnon [2006: 33]. Hay algo específico en el lenguaje y en lo literario que apela directamente a la sensibilidad del lector, incluso de forma más fuerte que la filosofía, la sociología o la psicología [*Ibidem*, 35]. Está presente un sentido muy aristotélico y formalista ruso en esta afirmación de Compagnon, donde la literatura se sostiene como un saber específico, principalmente por el uso del lenguaje literario, que es evidentemente diferente del lenguaje prosaico en diferentes textos. Al hacer referencia a estas líneas teóricas, Compagnon se convence del valor intersubjetivo de la literatura como un objeto autónomo.

Kester y Ludmer, a diferencia de Compagnon, defienden la idea de que hoy la autonomía ya no ofrece las herramientas teóricas suficientes como para analizar ciertas obras literarias que se salen de las líneas tradicionales. Kester parte de la noción de que el *socially engaged art*, como práctica artística comunitaria, no puede ser valorado ni analizado desde los perímetros más comunes de la teoría y la autonomía, por eso se tiende a hacerla desaparecer desde el discurso más hegemónico [2023: 46]. Para esto, Kester recurre a la idea de dialogismo propuesta por Bajtín y a la hibridez de Bhabha [*Ibidem*, 208]. En estos autores, Kester intenta movilizar la teoría de la autonomía hacia un punto en el que el objeto estético pueda ser un lugar de encuentro entre diferentes sujetos. Aquí, la intersubjetividad es un valor creativo, no solo contemplativo y sensorial. Es una experiencia estética que está fundamentada en la interacción y producción social. Uno crea porque está imbuido en el Otro, dentro de un contexto social específico.

Ludmer, en un movimiento similar al de Kester, defiende la disolución de la autonomía de la literatura, ya que hay obras literarias que demandan otras maneras de entender la literatura. Más allá de las categorías específicas y del sistema autorreferencial de la autonomía literaria, la postautonomía que defiende Ludmer abre la posibilidad para fusionar la realidad con la ficción, moviendo el hecho (post)literario hacia un terreno común de la imaginación pública [2009: 45]. En *Aquí América latina. Una especulación* (2021), Ludmer expande el concepto de la imaginación pública a «un trabajo social, anónimo y colectivo de construcción de realidad» [*Ibidem*, 11]. Frente a la pérdida de clasificaciones, autorreferencialidad y esferas de pensamiento privado, la imaginación pública y la fábrica de presente son alternativas en las que el valor intersubjetivo se articula en el centro: donde no hay fronteras entre géneros, tampoco hay fronteras entre sujetos.

6 En el original: «le texte littéraire me parle de moi et des autres.»

6. POSTLITERATURAS

Hoy ciertas obras de literatura (si es que se pueden seguir clasificando así) funcionan como nodo entre varios sujetos, desde el interior y el exterior del texto. En el interior, pueden existir dos o más sujetos que se apelen entre sí mediante un ir y venir de archivos que construyan el texto. Ludmer caracteriza a las literaturas postautónomas como aquellas que toman forma de «testimonio, autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo y hasta la etnografía» [Ludmer, 2009: 42]. Desde fuera, el autor moviliza al texto para atender una problemática política específica, que a su vez interpela al lector como un fragmento de la realidad, no de la ficción. En este paradigma posmoderno, el texto se configura en el espacio entre autor y lector, sujeto e historia.

En este sentido, Cristina River Garza y Vivian Abenshushan, entre otras escritoras, nos invitan a pensar en el sentido colectivo de la escritura que nunca llega a consolidarse como un objeto cerrado. Desde América Latina, los sistemas de violencia necropolíticos de un capitalismo tardío, en un narcoestado, explotan el cuerpo y la ficción como un aparato literario autónomo insuficiente para mediar la realidad desgarradora. Al hacerlo, estas literaturas postautónomas son escrituras del presente donde la imaginación pública nos convoca a todas las subjetividades. Rivera Garza y Abenshushan tienen en común el uso del fragmento, el montaje, el archivo y la desapropiación como técnicas postliterarias que escriben el presente desde América Latina.

Permanente obra negra (2019) de Abenshushan reformula las categorías preconcebidas del libro como obra cerrada y autónoma, utilizando la transmedialidad y la escritura fragmentaria para criticar los sistemas editoriales que históricamente han explotado a las subjetividades en América Latina. Esta obra consta de seis series de textos, diferenciadas por tipografías alternantes, que se pueden leer como las notas de la autora que escribe la obra, apuntes sobre los sistemas de escritura, archivos de voces sobre la labor literaria, epígrafes diversos, fichas del trabajo creativo de artistas y diagramas de sistemas de escritura. Sobre esta obra, Oscar del Castillo menciona que «El fragmento es una forma de resistir las lógicas de lo completo y por lo tanto de la obra terminada, así como de la autoría autónoma. [...] Un pensador del fragmento es aquel que escribe con otros y construye la obra para ser habitada mediante la lectura» [Castillo, 2024: 23]. Esta obra de Abenshushan también existe en su multiplicidad, pues hay cuatro variaciones del mismo ejercicio: un libro de montajes publicado por Sexto Piso, un libro suajado, un fichero y un algoritmo en una página web.

Al crear un objeto estético que difícilmente puede categorizarse como un libro, pues existe entre los intersticios de varios soportes, la práctica de escritura expandida de la autora genera un dispositivo que elimina la referencia de la autora como figura literaria central para la interpretación. Al acreditarse el trabajo como «Vivian Abenshushan et al.», la obra niega la posibilidad de convertirse en un objeto cerrado: es múltiple. Asimismo, su constitución por diversas series de textos pone en tela de juicio el origen de los mismos, así como su lectura deja de ser aquella lineal delimitada por el estatus de los géneros literarios como puntos de referencia. La obra resiste la autonomía del sentido

porque siempre está en un proceso constante de escritura, pues entre sus diversos medios como el libro suajado y el algoritmo digital, el texto puede construirse múltiples veces a través de la reconfiguración de sus fragmentos. Esta resistencia abre el objeto para que el «Yo» y el «Otro» se encuentren.

Asimismo, *El invencible verano de Liliana* (2021) explota todas las categorías tradicionales de un texto y, haciéndolo, se establece como un nodo específico para la intersubjetividad como valor concreto de la literatura postautónoma. La obra reformula la categoría de «realidad» porque en ningún momento se trata de una novela realista, sino de una escritura constante del presente. El archivo en forma de diario, crónica, registro policiaco y entrevistas dan evidencia de la realidad política y material de los feminicidios en México. Así, el texto interpela a Cristina y Liliana Rivera Garza; a ellas y los lectores; a los lectores y a la vida cotidiana de la urbe mexicana, en un sistema complejo de reconocimiento del «Otro» que no es el «Yo», pero con el que se comparte un lenguaje que es el texto que nos congrega. Esta integración de documentos no es solo una cualidad formal del texto, sino una movilización de la autonomía literaria a partir de un Estado necropolítico. Ludmer argumenta que estas literaturas postautónomas surgen a partir de estados de violencia que modifican la manera en la que se codifican las macrohistorias en los medios, donde estas formas de literatura postautónoma sirven como pruebas de presente hacia lo sucedido [Ludmer, 2009: 41]. En este sentido, el texto de las hermanas Rivera Garza invita a pensar a la literatura postautónoma como un dispositivo que va más allá del acto mimético de la gran narrativa histórica, y se centra en dar pruebas de la realidad local.

El texto de Rivera Garza es un sitio de encuentro sensible con el «Otro». La incorporación de la voz y letra de su hermana y las huellas de su feminicidio dan pie para entender los niveles creativos en los que la autora se aproxima a una resistencia política desde un acto estético. Kester argumenta que el *socially engaged art* es un evento estético que surge desde la presión política y que, en un acto de identidad colectiva, también da espacio para la reflexión autocrítica individual [Kester, 2023: 219]. Para Rivera Garza, la escritura también es un acto colectivo canalizado por las diez víctimas diarias de feminicidio en México [Rivera Garza, 2013: 16]. Es aprender a vivir el duelo como un proceso comunitario que le permite encontrarse con su hermana: «Vivir en duelo es esto: nunca estar sola (...) Siempre están allá y siempre están aquí, con y adentro de nosotros, y afuera» [Ibidem, 118]. Sentir y escribir la realidad del «Otro» es el afecto literario principal de la propuesta de Compagnon, que se moviliza en Rivera Garza al implicar un desbaratamiento de las categorías de la autonomía como Ludmer argumenta. Al desarticular las categorías tradicionales de la autonomía, Rivera Garza nos congrega en el centro del texto.

7. CONCLUSIÓN

De esta manera, la intersubjetividad es un valor esencial en algunas propuestas literarias posmodernas. Compagnon, Kester y Ludmer parten desde el aparente suicidio de la literatura durante el cambio de milenio para generar discursos que abogan por la

revivificación y la muerte de la autonomía literaria. El punto de encuentro entre los tres teóricos es la idea de lo (post)literario como un sitio sensible donde el «Yo» pueda crear y entenderse con el Otro. *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza, y *Permanente obra negra*, de Vivian Abenshushan, resultan ser textos esenciales para entender cómo se desplaza la autonomía de la literatura a partir de la resistencia política a ciertas violencias. Cómo, además, desborda las categorías formales de la literatura para insertarse en otras dinámicas.

¿Será ya demasiado tarde para preguntarnos sobre la muerte de la literatura? Esto se cuestiona Compagnon al inicio y al final de su discurso en el *Collège de France*. Yo no ofrezco una respuesta categórica a esta pregunta, pues implicaría volver a encerrar las posibilidades discursivas del acontecimiento en un «sí» o un «no». Lo que resta es analizar cómo la literatura se desplaza frente a los regímenes de poder necropolíticos, los medios de entretenimiento que mercantilizan nuestras relaciones sociales, la hegemonía global de la información e incluso el advenimiento de estados políticos autoritarios que toman el control ideológico sobre las instituciones académicas. Así, algunos textos de la literatura latinoamericana contemporánea permiten hallar las huellas del «Otro» en el campo baldío de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- LABENSHUSHAN, V. (2019): *Permanente obra negra*, Ciudad de México, México, Editorial Sexto Piso
- BAJTÍN, M. (1990): «Art and Answerability», en M. Holquist (ed.), *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*, Austin, Texas, University of Texas Press, pp. 1-3.
- COMPAGNON, A. (2006): *Littérature, pour quoi faire ?* Paris, Collège de France.
- DEL CASTILLO, O. (2024): «Ficheros desapropiados en Permanente obra negra. La novela inexperta [título provisional], de Vivian Abenshushan et al.», *Humanística. Revista De Estudios Críticos Y Literarios*, (5), pp. 17-36.
- EAGLETON, T. (1983): *Literary Theory: An Introduction*. Oxford, Blackwell.
- KANT, I. (2007): *The Critique of Judgement*. Oxford, Oxford University Press.
- KESTER, G. (2023): *The Sovereign Self: Aesthetic Autonomy from the Enlightenment to the Avant-garde*, Durham, New Carolina, Duke University Press.
- ____ (2024): *Beyond the Sovereign Self: Aesthetic Autonomy from the Avant-Garde to Socially Engaged Art*. Durham, New Carolina, Duke University Press.
- MARX, W. (2005): *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIIIe-XXe siècles*. Paris, Éditions Minuit.
- LEHMAN, R. (2017): «Formalism, Mere Form, and Judgement», *New Literary History*, Vol. 48, No. 2, pp. 245-63.
- LUDMER, J. (2009): «Literaturas postautónomas 2.0», *Propuesta educativa*, no. 32, vol. 2, pp. 41-5.
- RIVERA GARZA, C. (2021): *El invencible verano de Liliana*, Ciudad de México, México, Penguin Random House, 2021.

SCHWEIZER, H. (2013): «Literary Autonomy: The Growth of a Modern Concept», en M. Habib (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 6: The Nineteenth Century, c. 1830-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 231-50.

VAN ROODEN, A. (2019): *Literature, Autonomy and Commitment*. New York, Bloomsbury Academic.

Los ruidos y el sujeto
femenino amnésico
en *Persianas
metálicas bajan de
golpe*, de Marta Sanz

Zixuan Wang
Universidad Carlos III de Madrid

Este trabajo analiza la novela *Persianas metálicas bajan de golpe* [2008], de Marta Sanz, con el fin de explorar la fragilidad y la resistencia de la subjetividad femenina en una sociedad digitalizada y de posverdad. La nove-

Resumen

la describe la manipulación de la memoria en entornos tecnológicos y sociales, revelando la alienación emocional de las

Palabras clave

Marta Sanz
Sujeto femenino
Ruido
Memoria

mujeres y la disolución del sujeto bajo un doble control. La escritura y los fragmentos narrativos se convierten en medios cruciales para reconstruir la memoria personal y colectiva y recuperar la autonomía. Al mismo tiempo, el entrelazamiento del lenguaje, el cuerpo y la tecnología dan forma a nuevas identidades femeninas. El enfoque estilístico de la novela simboliza la fragmentación social al tiempo que desafía las convenciones literarias, demostrando el potencial de la literatura para resistir las narrativas dominantes.

This work analyzes Marta Sanz's novel *Persianas metálicas bajan de golpe* [2008] in order to explore the fragility and resilience of female subjectivity in a digitized, post-truth society. The novel describes the manipulation of memory within technological and social environments, exposing the emotional alienation of women and the dissolution of the subject under double control. Writing and narrative fragments become crucial means of reconstructing personal and collective memory and regaining autonomy. At the same time, the intertwining of language, body, and technology shapes new female identities. The novel's stylistic approach symbolizes social fragmentation while challenging literary conventions, demonstrating literature's potential to resist dominant narratives.

Keywords

Marta Sanz
Female subject
Noise
Memory

Abstract

I. INTRODUCCIÓN

Dentro del panorama literario español contemporáneo, Marta Sanz se ha consolidado como una figura clave de la narrativa española actual, cuya obra destaca por su compromiso crítico y la exploración de las políticas de género. La escritura de Sanz enfatiza de forma constante la inseparabilidad del contenido y la forma. Como señala la autora, «las formas literarias son formas ideológicas y, en este sentido, todos los discursos que no se apartan de una manera absolutamente consciente del discurso del poder lo están reproduciendo» [Sanz, 2014: 18]. Dentro de la trayectoria más amplia de sus obras, David Becerra Mayor identifica la escritura de Sanz desde *La lección de anatomía* (2008) como la tercera fase de su carrera literaria, caracterizada por la experimentación formal que subvierte los géneros literarios para poner al descubierto las contradicciones sociales y la opresión [2015: 107-108]. *Persianas metálicas bajan de golpe* (2023) amplía esta intención literaria, logrando una doble radicalización en el contenido y la forma. La novela presenta un mundo distópico dominado por la corporación *Land in Blue*, donde la vigilancia tecnológica y la saturación informativa han erosionado la memoria de sus habitantes. En este contexto, el ruido no es solo una interferencia sonora, sino un mecanismo de control que fragmenta la identidad de las protagonistas. En esta novela, la autora combina escenarios distópicos, narrativas fragmentadas y un retrato de la sociedad tecnológica para construir un espacio narrativo que cuestiona la erosión del poder tecnológico y la desaparición de la conciencia colectiva [Martín Pérez, 2024: 197].

Este trabajo examina el ruido a través de tres dimensiones: en primer lugar, como una forma sonora futurista que refleja la lógica social del avance científico y tecnológico; en segundo lugar, como una herramienta de dominación que subvierte las estructuras de poder al remodelar la memoria individual y la percepción colectiva de la realidad; en tercer lugar, como un mecanismo de transgresión lingüística que construye espacios críticos al evocar inquietud a través del lenguaje fragmentado. Partiendo de estas dimensiones, este artículo explora las siguientes preguntas: ¿Cómo construye el ruido las estructuras de poder de la sociedad futura de la novela? ¿Cómo manifiestan las mujeres amnésicas

la desintegración y la resistencia bajo las fuerzas duales del control tecnológico y social? ¿Cómo conforman colectivamente el lenguaje, el cuerpo y la tecnología la nueva identidad del sujeto femenino dentro del texto?

Para abordar estas preguntas, se adopta un enfoque multidisciplinar que integra estudios sobre el sonido, teoría feminista y análisis lingüístico para interpretar el texto. Se analiza cómo la autora emplea distintas técnicas literarias para revelar las dinámicas de poder dentro de una sociedad posverdad, al tiempo que traza posibles vías para la reconstitución de la subjetividad femenina. Los personajes amnésicos de la novela pierden progresivamente el control sobre sus propias historias en medio del ruido omnipresente, la interferencia de la información y la pérdida de memoria, pero se esfuerzan por reconstruir su subjetividad a través de actos de escritura y recuerdo. A través de representaciones del ruido, narrativas fragmentadas y la intersección de la memoria y la tecnología, el texto presenta un mundo futuro dominado por la vigilancia con drones y el ruido informativo, en el que los sujetos se enfrentan a una disolución continua. En este espacio, donde se entrelazan la tecnología, el ruido y el género, Sanz presenta una crítica radical de la sociedad contemporánea y ofrece un modelo literario para explorar el sonido, la memoria y la subjetividad femenina.

2. EL RUIDO COMO TÉCNICA DE CONTROL: EL PAISAJE ACÚSTICO DEL PODER

2.1 *El concepto de ruido y sus características acústicas*

El ruido que se plantea en este estudio se clasifica, en primer lugar, según sus propiedades acústicas. El compositor Raymond Murray Schafer define el ruido como «sonido innecesario —N. T.—» [1977: 183], lo que hace hincapié en su efecto perturbador sobre la percepción y el entorno. Esto proporciona una base para analizar los paisajes sonoros impulsados por la tecnología. El ruido se considera superfluo por desviarse de las expectativas perceptivas o estéticas establecidas, lo que impone cargas cognitivas, emocionales y espaciales adicionales al sujeto. Esta definición sugiere que el ruido no es solo un fenómeno acústico, sino que también tiene un significado social y psicológico. La naturaleza subjetiva del ruido se manifiesta en las diferentes experiencias y reacciones que tienen distintos individuos ante un mismo sonido [Chion, 1999: 212-213; Thompson, 2002: 132]. En términos generales, el ruido se percibe como un sonido discordante y desagradable, acompañado de experiencias dolorosas. Además, existe en relación dialéctica con el silencio: el ruido no solo define los límites del silencio, sino que también influye en el ritmo psicológico y la percepción del tiempo del sujeto [Bataille, 1971: 23]. En las sociedades capitalistas, la clase dominante explota la subjetividad del ruido y, mediante la regulación de los espacios acústicos, define qué sonidos son necesarios y aceptables. Esto sirve para suprimir las voces disidentes y mantener el silencio en la esfera pública [Attali, 1995: 12-14]. Por lo tanto, el ruido no solo perturba la percepción individual, sino que también configura las relaciones de poder y los contornos estructurales a nivel social.

En *Persianas metálicas bajan de golpe*, el ruido no solo funciona como un elemento ambiental, sino que también tiene un significado perceptivo y psicológico complejo. La novela describe un mundo urbano hipertecnologizado y vigilado —*Land in Blue*— cuyos espacios están saturados de ruido mecánico, estruendo mediático y el zumbido de vehículos aéreos no tripulados. En este reino, el sonido y la información se entrelazan en un flujo continuo de ruido, lo que altera la continuidad del tiempo y la memoria, remodelando así la percepción individual, la experiencia y las estructuras de identidad. Una mujer adulta amnésica parece vulnerable en este entorno sonoro: su memoria existe en un estado fragmentado, mientras que sus estructuras emocionales y familiares se reconfiguran por la fuerza. Sus hijas, Selva Sebastián y Tina/Cajita, soportan cargas psicológicas dentro de una compleja dinámica madre-hija. Tres drones —Flor Azul, Cucú y Obsolescencia— funcionan tanto como compañeros como herramientas de vigilancia, lo que refuerza la interacción entre el ruido y el desorden psicológico. La voz oficialmente designada como Bibi, difundida a través de drones, se convierte en una extensión de la ideología urbana, invadiendo aún más la vida privada. La novela presenta una sucesión de descripciones ambientales y operaciones técnicas para revelar las múltiples funciones de este espacio sonoro:

Parte meteorológico: «Hoy no llueve y mañana tampoco lloverá».

El dron hace la vista gorda del águila. [...] Emite un *pi, pi, pi* que será inmediatamente decodificado en una terminal instalada en el corazón de una academia de lenguas extranjeras. «Viejos» y «contaminantes» son palabras para informar sobre un dato objetivo que, en su estructura profunda, implican una valoración [...] pudiese parecer que sería factible conversar con el dron como con los micrófonos instalados en casa «Yupi, Yori, mídeme el índice de masa corporal», «Yupi, Yori, recomiéndame una serie», «Yupi, Yori, ¿dónde está la mercería más próxima?». Pero no podemos conversar con el dron: el milagro se produce porque existe una regleta graduada, umbrales sucesivos, para separar lo viejo de lo maduro, y lo maduro de lo joven. [...] *Contaminado/No contaminado*. Rojo. Verde. Uno. Cero. [...] En *Land in Blue* (Rapsodia), se oye por todas partes el ruido de las persianas de los comercios al bajarse de golpe. El futuro suena así. Percusión y puro metal [Sanz, 2023: 24-25].

En este texto, el ruido no solo construye las características acústicas del entorno físico, sino que también interviene en la experiencia perceptiva y cognitiva del sujeto. El sonido emitido por el dron, que funciona como medio de transmisión de información, se decodifica en tiempo real y se integra en el sistema tecnológico. Esto permite comprender la doble naturaleza del ruido: es a la vez una señal acústica objetiva y un portador de juicios sociales y de valor, como «viejos» y «contaminantes», «contaminado» y «no contaminado», «uno» y «cero». En definitiva, al percibir el entorno, el sujeto se ve obligado a participar en un proceso de categorización y evaluación mediado por la tecnología. Sin embargo, el propio texto afirma con rotundidad que el sujeto no puede entablar un diálogo genuino con el dron. Esta ausencia de comunicación revela la intervención unilateral de la tecnología en la percepción del sujeto: la transmisión de información por parte

del dron no le brinda al sujeto oportunidades de interacción o comprensión, sino que le impone sistemas de evaluación y clasificación ambientales y sociales. En consecuencia, el sujeto se ve obligado a someterse a una adaptación psicológica y una reestructuración cognitiva en medio de un aluvión de ruido y flujo de información.

El ruido mecánico, el estruendo de las persianas metálicas y la repetitiva frase meteorológica forman un ritmo acústico persistente que moldea la sensación del tiempo y la cadencia psicológica a través de mecanismos externos [Bataille, 1971: 23]. El sonido de las persianas metálicas al bajar impregna toda la novela con frecuencia marcando el final de los capítulos y de manera más explícita en el título de la obra. Esta repetición no solo amplifica la cadencia mecánica del paisaje sonoro, sino que también funciona como un marcador estructural narrativo, dando forma textual a la atmósfera opresiva de la ciudad del futuro y a su ineludible pulsación temporal. La repercusión de las persianas metálicas al cerrarse no solo intensifica la percepción del espacio urbano a través de sus ritmos mecanizados, sino que también delimita una frontera que trasciende el significado físico, formando el núcleo de un ecosistema de vigilancia que altera la continuidad temporal. Esta atmósfera saturada, llena de ruido tecnológico e interferencias informativas, refleja con precisión las características distópicas de la era de la posverdad que se describe en la novela: el ruido mecánico se transforma aquí en un aparato de control invisible. A través de la fragmentación de la percepción, atrapa al sujeto femenino amnésico en un estado de pasividad y mutismo perpetuos. En este mundo, las relaciones interpersonales y sociales se asemejan a redes de consumo que funcionan haciendo hincapié en la información y la elección instantáneas, pero carecen de continuidad y profundidad [Bauman, 2007: 67; Illouz, 2020: 38]. La naturaleza fragmentada del ruido y la información repetitiva refuerza la discontinuidad de este entorno, lo que provoca que la cognición y la percepción del sujeto femenino amnésico se vean interrumpidas de forma persistente. Las experiencias psicológicas se fragmentan y dependen en gran medida de mecanismos externos.

2.2. El ruido y el ejercicio del poder

En la teoría social contemporánea, el ruido no es solo un fenómeno acústico del entorno, sino que también se considera un instrumento de poder y control. Jacques Attali observa que el ruido cumple funciones reguladoras y administrativas dentro de las operaciones sociales, reflejando no solo las formas de presencia del poder, sino también configurando el orden social a través de la organización, la supresión o la censura del sonido [Attali, 1995: 12-14]. Esta perspectiva teórica hace hincapié en que la distribución y la intensidad del ruido no son accidentales, sino que están vinculadas de modo intrínseco a la gobernanza tecnocrática y a las estructuras sociales. En *Persianas metálicas bajan de golpe*, este mecanismo se manifiesta como una vigilancia panorámica con drones que define el paisaje sonoro urbano a través de límites auditivos. Dentro del sistema de gobernanza acústica de *Land in Blue*, la voz de Bibi —emitida por drones y que actúa como portavoz oficial unificado— constituye un aparato acústico de poder integral:

Se oye una voz en off femenina, posiblemente de Bibi, casi idéntica a la que proporciona información acústica en las cintas teletransportadoras: «Manténgase pegado a la derecha», «No toque la cinta si no lleva guantes», «No escuche conversaciones de los demás, aunque los demás se empeñen en que usted lo haga: sea fuerte, sea sorda», «Use sus *in ears* y sus auriculares de cuero», «Vigile sus pertenencias en todo momento...» [Sanz, 2023: 150].

Numerosas directivas intervienen en la vida cotidiana a través de una serie de declaraciones imperativas, como los anuncios públicos. Estas voces se transmiten de forma concisa, directa e incuestionable, ejerciendo una fuerza disciplinaria persistente sobre los cuerpos y el comportamiento. En este caso, el sonido no solo funciona como portador de información, sino como un medio auditivo de poder coercitivo. Su funcionamiento se basa en la saturación y la impregnación del espacio por ondas sonoras, lo que hace que los sujetos sean incapaces de evadir o aislarse de esta disciplina. Este modo de control centrado en el sonido transforma la audición en una condición de cumplimiento, reconfigurando el espacio público en un campo sonoro gestionado donde el ritmo, los movimientos y la atención de los individuos se regulan meticulosamente. Como voz oficial, Bibi está imbuida de una legitimidad omnipresente. De modo que su timbre vocal se naturaliza como una presencia estandarizada, sometiendo a los individuos a la constante llamada de la autoridad en la vida cotidiana. Más allá de la disciplina conductual, la voz de Bibi también sirve para fabricar miedo social, ya que recita incesantemente historias de abandono, abuso, violencia y muerte:

Como voz en off de la serie, Bibi usa un tono más conmovedor: «Viejos abandonados en gasolineras, ancianas emparedadas en sus casas para prolongar el cobro de la pensión [...] nonagenarias maltratadas, desprestigio de auxiliares y profesionales del gremio, y, a la inversa, abuelas que vuelven locas a las hijas que las amparan en sus hogares, tiranías, el reverso oscuro de los cuidados...» [Sanz, 2023: 150].

Estas narraciones no son meras transmisiones de información, sino estrategias acústicas para moldear la psicología colectiva. Al enfatizar incesantemente el peligro y el desorden, construyen una atmósfera urbana en perpetua amenaza. Dentro de esta arquitectura sonora, el miedo se institucionaliza, se difunde y se replica a través de la voz de Bibi, exponiendo a los ciudadanos a señales auditivas que evocan escenas de inquietud, violencia e inestabilidad. A medida que esta narrativa negativa se repite en bucle, el miedo se va integrando gradualmente en la experiencia cotidiana de la ciudad. Los sujetos, sometidos a una presión psicológica persistente, desarrollan una dependencia de la autoridad, lo que refuerza su sumisión. En esencia, la voz de Bibi hace más que transmitir significado: a través de la intensidad acústica, la selección narrativa y las estrategias repetitivas, constituye una forma de gobierno psicológico. Esto transforma el miedo en un recurso político para mantener el orden social. La novela enfatiza repetidamente la perspectiva narrativa en tercera persona del dron, reflejando la ambigüedad y la multiplicidad de su identidad temática:

Emite en tercera persona. Pero su tercera persona a veces es él mismo y a veces otro que, sin ser él mismo, lo es. Su adiestrador, su amo, su jefe, su ventrílocuo y su ventrículo. En cualquier caso, es un varón y no una amorfa masa machihembrada, hermafrodita o semoviente. [...] alguien lo protege, lo guía y vela por él. El ingeniero. El ingeniero jefe. [...] El dron vigila. [...] El dron c'est moi y no c'est moi [Sanz, 2023: 14-15].

Esta ambigüedad no es casual, sino el resultado de una operación técnica orquestada por las estructuras de poder: los drones sirven tanto como extensiones de los ingenieros u operadores como de ejecutores dentro de los sistemas de vigilancia urbana. Al mismo tiempo, encarnan las características de la «mirada tecnológica —N. T.—», concepto que describe la transformación intrínseca del sujeto humano derivada de las relaciones tecnológicas que influyen en su percepción del mundo. Reconocer estos cambios permite al sujeto recuperar cierta capacidad de acción al enfrentarse a la tecnología [Lewis, 2020: 132]. Una de las tres protagonistas, Selva Sebastián, mantiene una relación compleja con los drones, marcada tanto por el afecto como por el resentimiento.

Selva sabe que es vigilada. Perseguida. Tiene una relación contradictoria con los drones: los ama y los odia. No la vigilan para nada bueno, pero ella no podría vivir sin esa vigilancia. Como sospecha que no la vigilan para nada bueno, hace de la necesidad virtud y los usa como escolta, rottweiler, objeto suntuario personal, elemento disuasor de proximidades indeseadas, marca de clase [Sanz, 2023: 60].

La mirada tecnológica funciona de manera similar a la vigilancia panóptica, diseñada como una «una trampa de la visibilidad» [cita] que mantiene a los vigilados en un estado permanente de visibilidad potencial. Incluso cuando la vigilancia es intermitente, los vigilados se autodisciplinan y mantienen el cumplimiento constante del orden [Lyon, 1995: 98; Jiménez, 2017: 166]. Selva Sebastián es consciente de que está siendo vigilada, pero confía en esta vigilancia para salvaguardar su seguridad personal y su posición social. Este escenario se asemeja al doble control psicológico y físico que sufre la protagonista Lala bajo la vigilancia panóptica en otra obra de Sanz, *Amor fou* (2018). La vigilancia tecnológica no consiste únicamente en la observación física, sino que también es un mecanismo de coacción cognitiva y estandarización del comportamiento. En la narrativa de Sanz, este fenómeno trasciende la supervisión visual para consolidarse como un dispositivo que disciplina la subjetividad femenina y fragmenta su percepción interna.

Esta experiencia ambivalente revela la doble naturaleza de la vigilancia: mientras constriñe la autonomía y el espacio psíquico del sujeto, paradójicamente es asimilada por este como una forma de autoprotección y un referente de identidad, evidenciando la internalización del control en la configuración de su propia subjetividad. Así, el paisaje sonoro del dron se entrelaza con la vigilancia visual para construir un mecanismo de poder compuesto. El sonido y la observación forman una red de vigilancia audible y visible, que hace que el sujeto sea perpetuamente consciente de estar siendo codificado, decodificado y evaluado.

Más allá de los mecanismos de vigilancia auditiva y visual construidos por los drones, la novela revela además una vía de gobernanza encubierta: la aculturación de las emociones, la atención y las estructuras cognitivas de los sujetos a través de los contenidos mediáticos:

Land in Blue (Rapsodia) se paraliza cuando comienza la serie del momento. [...] La serie coloniza todas las frecuencias de cada dispositivo móvil e inmóvil, teléfonos inteligentes y lámparas de pie [...] Los medios de comunicación interpretan lo empírico a través de entornos digitales construidos, convirtiéndose en un nuevo modo de narración. Porque el mundo de la televisión no es el mundo real, sino una extensión de imágenes estandarizadas inculcadas [Gerbner y Gross, 1976: 179].

Estas imágenes funcionan como paradigmas estables, moldeando patrones de comportamiento socialmente aceptados. La influencia omnipresente de los medios audiovisuales se extiende no solo a la difusión de contenidos, sino también a su dominio tecnológico sobre todos los canales de intercambio informativo. Esto pone de relieve una estructura discursiva omnipresente, ineludible y posesiva. La novela revela una experiencia visual colectiva ritualizada: todos consumen de forma sincronizada contenidos idénticos, formando una colectividad emocional sincrónica, construida por los medios de comunicación. Esta agrupación no se basa en vínculos sociales genuinos, sino en los ritmos de las imágenes visuales y el consumo. La interconectividad digital intensifica la fragmentación del sujeto [Han, 2024: 29], fomenta la soledad y obstaculiza el desarrollo del pensamiento crítico, una facultad que debería desafiar los órdenes establecidos [Martin Pérez, 2024: 193-213].

La industria cultural bombardea sin cesar a los sujetos con ruido, moldeando gradualmente las percepciones del público a través de patrones de presentación persistentes. Esto hace que los sujetos se vuelvan inconscientemente receptivos a sus estructuras de deseo, ritmos emocionales y patrones de comportamiento. Las mujeres de la novela se convierten así en receptoras pasivas de esta influencia perjudicial: «la mujer madura se ha distraído de sus preocupaciones mientras veía la serie del momento [...] Se siente conectada a sus hijas al pensar que estarán viendo lo mismo que ella. [...] También se pone un poco nostálgica ante el recuerdo» [Sanz, 2023: 28]. Este pasaje destaca la influencia cultural de las series de televisión en las estructuras emocionales y las relaciones sociales. La serie ofrece una forma de analgésico psicológico a través de la regulación emocional, ilustrando cómo los medios de comunicación a menudo estabilizan las estructuras sociales regulando los sentimientos, un proceso que embota la sensibilidad de los sujetos ante las dificultades del mundo real. Más aún, esto evoca asociaciones con sus hijas, evidentemente envueltas en la falsa intimidad fabricada por los medios de comunicación. Esta conexión no proviene de una interacción genuina, sino de la sincronía de consumir colectivamente las mismas imágenes.

La nostalgia posterior de la mujer madura ilustra aún más cómo el contenido de los medios de comunicación remodela los recuerdos emocionales de los sujetos, alineando

las experiencias vitales de los individuos con los marcos narrativos de los medios. A continuación, la novela prosigue: «la mujer joven no ha notado la invasión del territorio de su subjetividad. Si lo hubiese notado, fingiría enfurecimiento, pero en lo más profundo de su ser estaría encantada [...] pero ahora se obnubila contemplando la serie del momento» [Sanz, 2023: 34]. El impacto de este ruido cultural no se exterioriza a través de la violencia, sino que opera a través de medios placenteros, distractores, que dominan los sentidos. El sujeto encuentra satisfacción en la mirada y la atención imaginarias, renunciando así voluntariamente a la vigilancia sin dejar espacio residual para la reflexión o el posicionamiento personal. Este segmento simboliza cómo los medios de comunicación se apoderan del espacio interior del sujeto a través de las imágenes, el ritmo y la estructura narrativa: moldean progresivamente la cognición de la audiencia mediante patrones de presentación persistentes, lo que hace que el sujeto adopte inconscientemente sus estructuras de deseo, ritmos emocionales y plantillas de comportamiento.

2.3. *Ruido, memoria y la fragilidad del sujeto femenino*

En un entorno social de posverdad y digitalizado, la subjetividad individual muestra una trayectoria cada vez más fragmentada: la sobrecarga de información y la comunicación digital no solo exacerbaban la desconexión cognitiva y emocional [Bauman, 2001: 33; Han, 2024: 29], sino que también erosionan la capacidad del sujeto para reflexionar sobre los órdenes sociales y las estructuras de poder establecidos. Bajo este contexto, la memoria deja de ser una mera acumulación de experiencias personales y se convierte en un instrumento de poder: su ausencia, confusión o manipulación pueden emplearse a través de mecanismos tecnológicos y sociales para ejercer control sobre las personas [Han, 2014: 86].

Desde la perspectiva de los estudios de género, la formación de la identidad de las mujeres y sus experiencias corporales sufren una profunda transformación en la sociedad posmoderna debido a las nuevas tecnologías y a los cambios en las estructuras sociales [Deleuze, 1988: 127; Braidotti, 2000: 138]. La tendencia al antropomorfismo tecnológico hereda las funciones corporales humanas tradicionales, mientras que la politización del cuerpo femenino lo sitúa en el centro del poder y el control del conocimiento, influyendo al mismo tiempo en la formación del concepto de sujeto [Foucault, 2002: 36]. Las mujeres, aisladas por la saturación tecnológica, se encuentran obligadas a una posición de indefensión. Esto las priva de sus derechos políticos debido a la falta de experiencias compartidas, memoria emocional, alienación colectiva y reconocimiento insuficiente en los espacios públicos [Rich, 1983: 521-540]. Este (¿quién?) sugiere que el ruido, la memoria fragmentada y los entornos digitales no solo configuran la psicología y las emociones de las mujeres en la sociedad contemporánea, sino que también proporcionan un punto de partida analítico para comprender la vulnerabilidad y las estrategias de resistencia de los personajes femeninos dentro de las estructuras tecnológicas y sociopolíticas de la novela.

La novela retrata a una mujer madura y sus relaciones familiares para mostrar la desmemoria producida en un escenario tecnológico:

A la mujer madura a veces le da miedo no acordarse de que alguien se murió. [...] La mujer lo había olvidado, pero de repente los recuerdos le acalambran la lengua que no ha podido refrenar. [...] No se acuerda de los nombres ni de los contenidos de sus lecturas. Debería haberlo apuntado todo. No lo hizo. O acaso lo olvidó porque nada de lo leído merecía consumir su memoria. Su memoria es una sábana desgastada, que se transparenta y se deshila-cha por los bordes [...] la mujer deja escapar una lágrima ante la imagen, ya borrosa, de su hija Tina. Tiene doce años. Vive. Pero es como si se hubiese muerto [...] A la mujer casi no le quedan fuerzas para recordar a su otra hija. Se llama Selva. Se repite el nombre porque a menudo se le olvida y ese olvido parece una mancha rabiosa [...] En realidad, lo que ocurre es que hace mucho que no ve a sus hijas [...] La mujer teme que olvidar sea matar y que sus hijas ya la hayan matado. Igual que ella, imperceptiblemente, las va matando segundo a segundo [Sanz, 2023: 15-17].

El texto describe en repetidas ocasiones a mujeres maduras sumidas en una confusión emocional debido a la pérdida de memoria. Esta amnesia progresiva de la mujer madura ya se ha desvanecido, lo que refleja la fragilidad del recuerdo y alude a la vulnerabilidad del sujeto femenino en los entornos sociales y tecnológicos. Al mismo tiempo, el ruido y la repetición se presentan como un mecanismo de control socializado: «con el ruido de fondo de los generadores [...] Olvidar y repetir son acciones básicas para la supervivencia y el eterno cumplimiento de los ciclos previstos por el ingeniero jefe» [Sanz, 2023: 96]. Este ruido de fondo simboliza tanto las distracciones de la sociedad moderna como el desvanecimiento de la memoria, lo que refuerza la pérdida de control de la protagonista femenina en el escenario tanto tecnológico como social. Dicha facultad y el comportamiento individual quedan subsumidos en los ciclos tecnológicos y sociales, lo que encarna la representación literaria de la pérdida de memoria como mecanismo de poder. La mujer madura, aislada por la amnesia, se ve obligada a convertirse en receptora pasiva de este ruido discordante; permanece en silencio en medio del torrente de palabras e información digital de los demás, una postura que nace tanto de la defensa como de la impotencia.

En este ruidoso contexto acústico, los drones que aparecen a lo largo de la novela no solo registran y gestionan recuerdos, sino que también intervienen de forma activa en las emociones y la cognición: «Flor azul está a punto de intervenir rebobinando las ideas autodestructivas... Para conservar un pequeño margen de triste autonomía» [Sanz, 2023: 88-889]. Los drones poseen una memoria operativa completa, mientras que los seres humanos pierden continuamente sus recuerdos debido al envejecimiento y la amnesia. Este contraste pone de relieve la paradoja de la fragilidad y la dependencia de la subjetividad en la sociedad tecnológica, al tiempo que revela la manipulación de las emociones y la cognición de las mujeres en la era digital. La memoria funciona como un componente de la psicología individual y como un recurso para el control político y social. En la novela, esta dinámica se plasma a través de la organización archivística del dron Flor azul: «ni la escritora fantasma ni sus actividades son relevantes, pese a que el dron ha establecido conexiones entre las memorias extraordinarias y los extraordinarios

rencores; entre las inmensas amnesias y la imposibilidad de venganzas» [Sanz, 2023: 46]. La memoria subjetiva no es solo una acumulación de experiencias personales, sino que también guarda un vínculo intrínseco con la historia colectiva y la transmisión del patrimonio social y cultural.

Por otro lado, la novela describe la aplicación de la tecnología *deepfake*, empleada para despertar recuerdos olvidados, al tiempo que satiriza la manipulación de las imágenes y los recuerdos por parte de la sociedad moderna. Esto destaca, asimismo, la vulnerabilidad y pasividad que experimentan las mujeres frente a la tecnología: «la plana carnalidad del *deepfake* se consigue a fuerza de amontonar imágenes difuntas [...] El límite coincidente de nuestra credulidad» [Sanz, 2023:175]. En la novela, el cuerpo y las emociones femeninas se tecnifican y mecanizan, y se enfrentan a la doble amenaza de la pérdida de memoria y la subjetividad fragmentada. Tanto las afectividades como el cuerpo de la mujer madura son manipulados, controlados y registrados, lo que encarna la fragilidad del sujeto femenino. El olvido parece convertirse en la única estrategia de autoprotección: «Prefería olvidarla y que el olvido fuese crisálida protectora» [Sanz, 2023: 215]. Dicha subjetividad se fractura y entra en una espiral fuera de control en medio del clamor creciente del mundo tecnológico. La intervención del dron en las narrativas y la manipulación de la memoria revelan aún más la alienación y la reconfiguración de esta identidad dentro del entorno tecnológico. Esto coincide con el análisis de Michel Foucault sobre la politización del cuerpo femenino [Foucault, 2002: 36] y la discusión de Adrienne Rich sobre el distanciamiento entre la memoria emocional y los asuntos colectivos [Rich, 1983: 521-540]. Pues en una sociedad tecnificada e impulsada por la información, las mujeres no solo soportan presiones psicológicas y emocionales, sino que también pierden poder y control debido a las limitaciones estructurales.

Para los personajes femeninos de la novela, la pérdida de memoria sirve tanto como mecanismo para controlarlos como desafío a su autonomía. Ante el desvanecimiento de las subjetividades, solo enfrentándose a los recuerdos puede uno adquirir la capacidad de desafiar el orden establecido. Esto queda ejemplificado cuando la mujer madura amnésica recibe una carta escrita a mano de su difunto marido:

Lo terrible son las circunstancias: sobre todo, la tuya, que ahora eres una desmemoriada mujer que huye de sus recuerdos para no sufrir e ignora que solo sus recuerdos pueden devolverle la capacidad de movimiento y acción. [...] Pero preferimos cerrar los ojos y ahora siento aportar tanta información que pueda herirte, pero, ya sabes, lo que no escuece no cura [Sanz, 2023: 198].

La carta le advierte que solo los recuerdos podrían devolverle su autonomía, convirtiéndose en un arma contra la opresión y revelando el poder subversivo del lenguaje. Esto está en contraste radical con el lenguaje fragmentado, superficial y vacío de la era de la posverdad, y se encuadra en la filosofía literaria del autor, según la cual escribir constituye un acto político capaz de remodelar la realidad.

3. LENGUAJE, FORMA Y PODER: LA DISIDENCIA LITERARIA DE MARTA SANZ

El siguiente análisis tiene como objetivo explorar la naturaleza subversiva del ruido textual dentro de esta novela y revelar cómo la innovación literaria de Sanz surge de la necesidad de responder a nuevas realidades. Las posibilidades del texto se expanden, así, hacia un estilo literario en el que el lenguaje deja de ser un mero medio. En su lugar, la escritura, que puede «fijar la realidad» [Potok, 2021: 67], se convierte en un arma de transformación y resistencia contra la opresión [Barthes, 2003: 24], en marcado contraste con el lenguaje fragmentado y superficial que domina la era de la posverdad. Las múltiples técnicas lingüísticas empleadas en la novela confieren a la narración un carácter ruidoso. La autora logra una reconfiguración semántica a través de la neología, el renombramiento y la onomatopeya. Esta transgresión no solo implica la invención de términos, sino que supone una subversión del canon lingüístico que busca una reconstrucción del significado a través del proceso de renombramiento [Showalter, 2001: 103-109].

La naturaleza experimental del lenguaje en *Persianas metálicas baja de golpe* se manifiesta de forma visible a través de la creación de neologismos y la reestructuración semántica. El texto presenta numerosos vocabularios y expresiones no estandarizados que mezclan significados, como «aluniceros», «drones anortografílicos» y «skimming» [Sanz, 2023: 29; 108; 42]. Estos términos suelen fusionar elementos lingüísticos de diversas fuentes, jerga técnica, componentes onomatopéyicos o partes innovadoras del discurso, construyendo así un espacio lingüístico que es a la vez desconocido y funcionalmente coherente. Por ejemplo, el neologismo «aluniceros» se refiere semánticamente a un comportamiento humano ambiguo, al tiempo que encarna la lógica perceptiva y los métodos computacionales de los drones. También refleja los patrones cognitivos únicos a través de los cuales los sujetos de inteligencia artificial procesan la información del mundo real.

La novela deconstruye, reconfigura y altera con frecuencia la semántica del vocabulario existente. Los términos médicos «esclerosis múltiple» y «esclerosis lateral amiotrófica» se tratan, por ejemplo, mediante modificaciones semánticas y yuxtaposiciones emocionales: «La esclerosis múltiple difiere de la esclerosis lateral amiotrófica. La memoria clínica de los drones no se basa en la excelencia neurológica, sino en el amor y el herpes genital» [Sanz, 2023: 29]. En este pasaje se altera la semántica fija de la terminología médica al yuxtaponer de forma forzada el lenguaje técnico con la experiencia emocional personal, creando una inestabilidad semántica: la memoria del dron se entrelaza con la experiencia humana.

La transgresión del lenguaje mencionado proviene, en su mayoría, de los drones, cuya función principal es la vigilancia. Sin embargo, el texto sugiere repetidamente que, al adquirir un grado de conciencia autónoma, sus capacidades lingüísticas y patrones cognitivos trascienden sus parámetros programados, generando así un ruido disidente. En consecuencia, el resultado de la vigilancia/observación por parte de los drones deja de ser una mera documentación objetiva y se convierte en una reinterpretación de la realidad y del discurso autoritario. Este ruido emitido por dichos drones manifiesta tanto la autoconciencia tecnológica como una interferencia simbólica que perturba la armonía

social. Alterar la linealidad y la autoridad de la información hace que los mecanismos tradicionales de observación, registro y control resulten ineficaces, por lo que se obliga a los sujetos humanos vigilados a sufrir tensión y malestar psicológico y cognitivo. Esta estrategia de creación de neologismos y reestructuración semántica encarna un desafío transgresor de las normas del discurso. Mediante la subversión filológica, el texto rompe las convenciones de la sintaxis y el léxico tradicional, redefiniendo los límites funcionales del vocabulario para generar un efecto de extrañamiento en el lector.

La mezcla de múltiples idiomas, la densidad del uso onomatopéyico y las técnicas narrativas fragmentadas de la novela también constituyen, en conjunto, la transgresión literaria sonora construida por Sanz. En este caso, el ruido ya no es un apéndice de la trama, sino el principio organizador de la estructura del texto. Está vinculado de forma intrínseca a la sobrecarga de información de la sociedad de la vigilancia, la efímera naturaleza del discurso de la posverdad y la alienación del sujeto a través del lenguaje de los drones.

El vocabulario inglés, la terminología técnica, los elementos interculturales y los fragmentos del lenguaje coloquial español se repiten a lo largo de varios párrafos, creando múltiples refracciones dentro del campo semántico. Por ejemplo, en el pasaje que describe a los escritores fantasma, el sistema automático interviene en la narración: «*ghost writer*, señala el traductor automático» [Sanz, 2023: 42-43]. El mismo pasaje también incorpora «*Shut up*» [Sanz, 2023: 43] junto con numerosas anotaciones en inglés, que tienen la intención de interrumpir momentáneamente la coherencia del escenario narrativo y la trama, creando así un espacio híbrido de símbolos interlingüísticos. Además, en la escena en la que la protagonista conversa con la voz virtual Bibi a través de un dron, exclama en inglés: «oh, Cielos, ¡he telefoneado a un *wrong number!*» [Sanz, 2023: 32]. Donde se incrusta directamente el fragmento erróneo en inglés dentro de las estructuras gramaticales españolas, ilustrando la hibridación y la erosión de los sistemas lingüísticos.

Además, Sanz emplea una amplia gama de técnicas en el nivel léxico, como la onomatopeya, la disección de raíces léxicas y la repetición rítmica, para generar ruido textual. En el entrenamiento vocal de Bibi, los sonidos «Cormorán. Cormorán. Cor-mo-rán» «Eunuco. Eu-nu-co» [Sanz, 2023: 20] fragmentan las sílabas para generar un ritmo auditivo, dirigiendo el lenguaje hacia una estructura sonora no semántica. En ocasiones, los errores ortográficos, los neologismos y las desviaciones lingüísticas se entremezclan. Como ocurre con las instrucciones del ingeniero programador que dan órdenes al dron en la novela: «de *buelta* al *angar*, mis queridos *moskitos tronpeteros. Mios*» [Sanz, 2023: 108]. Aquí los errores ortográficos y la imitación fonética construyen capas de ruido lingüístico. Estas desviaciones imitan el lenguaje grosero de las figuras de autoridad con bajo nivel de alfabetización, generando distorsiones textuales internas que amplifican la sensación de desarticulación verbal.

Otro ejemplo de subversión lingüística en la novela reside en la alteración y reconstrucción de las estructuras sintácticas que se convierten en ruido a la espera de ser interpretadas. Así, el lenguaje evoluciona desde un vehículo para transmitir significado hasta convertirse en una fuerza que altera las estructuras semánticas:

Quizá solo se puede confiar en Conchita Wurst. [...] la melodía del ukelele se ha invertido y su dulce hija está cantando la letra al revés «... ad euq ol ebicer seupsed». *Pavoso*. No, no *pavoso*. Pavoroso. Las palabras contra la luna de un espejito, contra la mampara del diorama que la aísla de su madre, conforman una simetría siniestra: «... ad euq ol ebicer seupsed después recibe lo que da...» [Sanz, 2023: 143].

La reproducción inversa de la melodía del ukelele se hace eco de la recitación inversa del poema por parte de la hija, presentando a la vez su forma invertida junto con su ortografía estándar. Esto crea un efecto literario de múltiples capas dentro del texto. Desde el punto de vista semántico, el doble sentido dificulta, en cierto modo, la comprensión inmediata de la frase. Este mecanismo de comprensión retardada interrumpe el flujo lineal de la lectura e infunde al lenguaje cualidades de fricción y ruido. Solo mediante su correcto desciframiento se puede restaurar el significado central. Bajo el efecto espejo de este juego de palabras, la frase, sencilla en un principio, adquiere una dimensión temporal adicional y una tensión psicológica, lo que induce a la cognición a oscilar entre dos versiones y genera una experiencia de incertidumbre informativa. La posterior pronunciación errónea y autocorrección, «*Pavoso*. No, no *pavoso*. Pavoroso.», amplifica aún más el proceso de imitar el ruido. Así, los deslizamientos aparentemente inocuos y las repeticiones juguetonas, en el instante de la reparación semántica, exponen una estructura subyacente de terror.

De este modo, el texto pone de relieve la inestabilidad del lenguaje y su potencial para la deconstrucción: el sonido se libera por completo de las restricciones normativas, mientras que el significado falla temporalmente debido al retraso, la inversión y la corrección. Romper con la tradición de la narrativa lineal en el nivel textual produce una sensación de fragmentación [Bajtín, 1986: 96; Wolf, 1999: 21]. A través de estas operaciones acústicas y semánticas, la novela sumerge a los lectores directamente en un lenguaje perturbado por la tecnología, la emoción y los mecanismos de control. Además, transforma el ruido en una estrategia formal que subvierte la sintaxis canónica y revela las dinámicas de poder latentes.

El multilingüismo y la narración fragmentada forjan una experiencia de lectura similar al ruido, en la que los lectores se encuentran con la inestabilidad del significado y el desequilibrio perceptivo en medio de entradas lingüísticas en constante cambio. Este ruido textual tiene una importante función simbólica: simula la perturbación cognitiva provocada por el aluvión de información de la era digital, al tiempo que emplea el caos lingüístico, la fragmentación y la transgresión como resistencia formal contra las estructuras de poder y los cánones literarios. En el sentido simbólico más amplio de la literatura, representa una voz disidente, fuera del canon literario [Alcántara, 2022: 41]. Sin embargo, la eficacia de este experimento lingüístico no es totalmente libre. Como se insinúa en el manuscrito introductorio de la novela, el texto sigue estando regulado, a lo largo de su transformación de borrador a lengua local, por los espacios editoriales, las instituciones de traducción y la hegemonía cultural:

Este manuscrito, titulado originalmente *Pájaro, detective, electrodoméstico*, es una traducción al español de un original en inglés –*Bird, Detective, Appliance*–, [...] Esto nos lleva a pensar que todo el manuscrito fue redactado por gentes que pensaban en inglés [...] También nos lleva a pensar que se tenía en mente un espacio de recepción/público-meta mayoritariamente anglosajón. Desde la Central de descodificaciones, peritas caligráficas y traductores de la escuela de Toledo se revisó el manuscrito y se tomó una decisión ortodoxa desde un punto de vista filológico [...] se optó por la corrección lingüística. No desautorizaremos a la Central de descodificaciones. Queremos seguir ocupando, como traductores, médiums, exegetas, analistas e intérpretes, un pequeño territorio en este amputado mapamundi [Sanz, 2023: 11-12].

Al igual que todos los personajes de la novela intercambian información controlada, este pasaje sugiere que el propio libro ha sido traducido y adaptado por organismos autoritarios. Así, la autora equipara la ficción con la realidad para criticar las estructuras de poder que dan forma a las narrativas culturales y a las realidades de la sociedad actual española. En el nivel simbólico más amplio de la literatura, Sanz explora cómo la traducción está limitada por los espacios editoriales y sus condiciones asociadas, lo que significa que la hegemonía cultural no solo controla el contenido, sino que también dicta cómo lo recibe e interioriza el público.

4. CONCLUSIÓN

Persianas metálicas bajan de golpe está ambientada en un reino futurista y lleno de ruido que presenta una sociedad distópica altamente tecnificada y capitalizada. En este mundo, el ruido no es solo una manifestación física del entorno, sino que se convierte en un instrumento crucial de poder: al perturbar la percepción, debilitar la memoria y la coherencia emocional, vuelve pasivos a los individuos, reforzando así el control que ejercen la tecnología y los sistemas sociales sobre la humanidad. Esta estructura de poder construida a partir del ruido revela cómo la pérdida de memoria y los mecanismos de la posverdad se emplean como medios de dominación, sometiendo a los individuos —en particular a las mujeres— a una supresión cognitiva y emocional sistemática.

Bajo la doble gobernanza de la tecnología y la sociedad, el sujeto femenino amnésico retratado en esta novela muestra características posmodernas. Su estructura funciona con precisión mecánica, revelando la alienación del colectivo, la ausencia de memoria emocional y la falta de agencia política. Sin embargo, esta figura no es del todo pasiva: a través de la escritura, los recuerdos y la inversión emocional, recupera parcialmente su capacidad de acción en medio del clamor y la quietud, el olvido y el recuerdo. Esta subversión y resistencia encarnan la capacidad de acción del individuo dentro de una sociedad hipertecnológica, esto es, a través de la reconstrucción de la memoria y el mantenimiento de los vínculos emocionales para buscar el autodomínio y los mecanismos de resistencia.

La novela revela también cómo el lenguaje, el cuerpo y la tecnología configuran de forma conjunta la nueva identidad del sujeto femenino. En el entorno tecnológico, los

cuerpos de las mujeres sufren una mecanización parcial, y sus sentidos, acciones y emociones están sujetos a la intervención digital y tecnológica. El lenguaje y la escritura sirven de mediadores para restaurar la conciencia y recomponer la subjetividad, lo que les permite mantener la continuidad entre la experiencia personal y la memoria colectiva dentro de narrativas fragmentadas. El entrelazamiento de la tecnología y el cuerpo no solo expone la vulnerabilidad de las mujeres en la sociedad moderna, sino que también ofrece posibles vías para reivindicar la autonomía y resistir la dominación.

Además, la novela emplea una estructura narrativa ruidosa y fragmentada. Se trata de un estilo literario que simboliza tanto el impacto de la fragmentación social como la hegemonía tecnológica en el orden social, al tiempo que subvierte la estructura y el estilo del lenguaje en sí, desafiando los textos canónicos y las convenciones narrativas del mercado literario. Dentro de la dialéctica del ruido y el silencio reprimido, Marta Sanz propone una alternativa subversiva destinada a recuperar la memoria personal, colectiva y cultural. La fragmentación de la narrativa simboliza la dislocación social y, al mismo tiempo, subvierte la estructura y el estilo inherentes al lenguaje, desafiando los paradigmas literarios impulsados por el mercado. En última instancia, *Persianas metálicas bajan de golpe* invita a reflexionar sobre la interacción entre el poder, la memoria y el lenguaje, abogando por el pensamiento crítico y destacando el poder transformador de la literatura para desafiar las narrativas dominantes.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁNTARA, J. (2022): *Ruido y cultura. Negociaciones sobre el ruido en el siglo de la burguesía*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana.
- ATTALI, J. (1995): *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- BAJTÍN, M. (1986): *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- BARTHES, R. (2003): *El Grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- BATAILLE, G. (1971): *La experiencia interior*, Barcelona, Taurus.
- BAUMAN, Z. (2001): *En busca de la política*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- ____ (2007): *Vida de consumo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- BECERRA MAYOR, D. (2015): *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, Madrid, Tierradenadie Ediciones.
- BRAIDOTTI, R. (2000): *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires, Paidós.
- CHION, M. (1999): *El sonido: Música, cine, literatura...*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- DELEUZE, G. (1988): *Spinoza: Practical Philosophy*, San Francisco, City Lights Books.
- FOUCAULT, M. (2002): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. trad. Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- GERBNER, G. Y GROSS, L. (1976): «Living With Television: The Violence Profile», *Journal of Communication*, N.º 26, pp. 172-194. Disponible en: <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1976.tb01397.x> [Consulta: 27/11/2025].

- HAN, B. (2014): *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, trad. Alfredo Bergés, Barcelona, Herder.
- ____ (2024): *En el enjambre*, trad. Raúl Gabás, Barcelona, Herder.
- ILLOUZ, E. (2020): *El fin del amor. Una sociología de las relaciones negativas*, Argentina, Katz Editores.
- JIMÉNEZ, J. L. L. (2017): «Michel Foucault y su visión del panóptico como modelo de referencia en la obra de Dan Graham», *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, N.º 12, pp. 164-181. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6792824.pdf> [Consulta: 25/11/2025].
- LEWIS, R. S. (2020): «Technological Gaze: Understanding how technologies transform perception», en A. Daly, F Cummins, J. Jardine y D. Moran (Eds.), *Perception and the inhuman gaze: Perspectives from philosophy, phenomenology, and the sciences*, Nueva York, Routledge, pp. 128-142. Disponible en: <https://philpapers.org/archive/LEWTGU.pdf> [Consulta: 26/11/2025].
- LYON, D. (1995): *El ojo electrónico: el auge de la sociedad de la vigilancia*, Madrid, Alianza Editorial.
- MARTÍN PÉREZ, Á. (2024): «Desmemoria y posverdad en Persianas metálicas bajan de golpe, de Marta Sanz», *Diablotexto Digital*, N.º 16, pp. 193-213. Disponible en: <https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29130> [Consulta: 25/11/2025].
- MURRAY SCHAFER, R. (1977): *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Vermont, Destiny Books.
- POTOK, M. (2021): «Zonas de angustia, zonas de ira. Emociones y conciencia política en la narrativa de mujeres frente a la crisis», *Études Romanes de Brno*, N.º 2, pp. 63-78. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8283238.pdf> [Consulta: 27/11/2025].
- RICH, A. (1983): «Blood, Bread and Poetry: The Location of the Poet», *The Massachusetts Review*, N.º 24(3), pp. 521-540. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/25089455> [Consulta: 27/11/2025].
- SANZ, M. (2008): *La lección de anatomía*, Barcelona, Rba Libros.
- ____ (2014): *No tan incendiario*, Cáceres, Periférica.
- ____ (2018): *Amor fou*, Barcelona, Anagrama.
- ____ (2023): *Persianas metálicas bajan de golpe*, Barcelona, Anagrama.
- SHOWALTER, E. (2001): «La crítica feminista en el desierto», en M. Fe (Ed.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, pp. 75-111.
- THOMPSON, E. A. (2002): *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening: America 1900-1933*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.
- WOLF, W. (1999): *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Ámsterdam, Brill-Rodopi.

Miscelánea

**La ampliación
semántica al hilo de
dos musicalizaciones
de *Aceituneros*: el caso
de José Miguel Arranz
y Santiago José Báez
Cervantes**

Antonio Rodríguez Sánchez
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Las musicalizaciones del poema *Aceituneros*, de Miguel Hernández, llevadas a cabo por José Miguel Arranz y Santiago J. Báez Cervantes, suponen un objeto de análisis comparativo ideal al plantear la hipótesis de que el efecto estético y político de cada propuesta difiere radicalmente

Resumen

de la otra, debido a la elección del género musical y el contexto de producción de cada una. Dentro de un marco teórico

Palabras clave

Musicalización
Análisis intersemiótico
Resignificación
Performatividad

que articula la relectura intersemiótica y la expansión semántica, se aplica un estudio de los aspectos sonoros, performativos e ideológicos de ambas obras. Tal análisis confirma cómo la monumentalidad institucional de la versión sinfónica contrasta con la sobriedad crítica de la adaptación flamenca, revelando que la resignificación del texto poético está intrínsecamente ligada a los imaginarios socioculturales que cada lenguaje musical moviliza, oscilando entre el homenaje solemne y la reivindicación popular.

The musical adaptations of Miguel Hernández's poem *Aceituneros*, carried out by José Miguel Arranz and Santiago J. Báez Cervantes, are ideal for comparative analysis, as they raise the hypothesis that the aesthetic and political effect of each proposal differs radically from the other one due to the choice of musical genre and the context of production of each. Within a theoretical framework that articulates intersemiotic rereading and semantic expansion, a study of the sonic, performative, and ideological aspects of both works is applied. This analysis confirms how the institutional monumentality of the symphonic version contrasts with the critical sobriety of the flamenco adaptation, revealing that the reinterpretation of the poetic text is intrinsically linked to the sociocultural imaginaries that each musical language mobilizes, oscillating between solemn homage and popular vindication.

Keywords

Musicalization
Intersemiotic analysis
Resignification
Performativity

Abstract

I. INTRODUCCIÓN

El poema *Aceituneros*, escrito por Miguel Hernández en el contexto de su producción poética comprometida, se erige como una de las composiciones más emblemáticas de la literatura social en lengua española del siglo XX. En este sentido, adquieren particular relevancia las versiones musicales realizadas por José Miguel Arranz y por Santiago José Báez Cervantes —esta última adoptada como himno oficial de la provincia de Jaén—, debido a la notable distancia estética y simbólica que mantienen con respecto a la musicalización de tradición más hegemónica llevada a cabo por Paco Ibáñez¹.

El análisis comparativo que aquí se plantea se articula en torno a la posición que ocupa cada una de estas versiones en relación con el texto poético original debido, principalmente, al carácter íntimo, quedo y melancólico de la versión de Arranz, frente a la grandilocuencia que define la composición sinfónica, a fin de propiciar una aproximación más exhaustiva entre ambas propuestas musicales, dada la profunda distancia expresiva y conceptual que las separa².

Considerando el carácter social —y, en cierta medida, revolucionario— del poema, el cual se halla colmado de apelativos a la unidad, a la identidad colectiva y a la fuerza popular, la elección de dos versiones tan divergentes en cuanto a su tonalidad y tratamiento musical (una convertida en himno institucional y la otra inscrita en un género de carácter más popular, ambas partiendo de un texto concebido para el pueblo) se justifica plenamente como objeto de estudio. En suma, cada una de las versiones presenta un carácter coral, aunque vehiculado a través de procedimientos completamente distintos, lo que constituye un punto de convergencia simbólica y, a la vez, de diferenciación

¹ Desde una perspectiva estadística, la mayoría de las musicalizaciones realizadas a partir del poema *Aceituneros*, de Miguel Hernández, toman como modelo la versión compuesta por este músico [Universidad Nacional de Educación a Distancia, n.p.].

² En función de este contraste, se selecciona como objeto de análisis la versión interpretada por tenor, coro y orquesta, de las múltiples que han llegado a grabarse al hilo de la misma composición realizada por Báez.

estilística y funcional entre ambas piezas, también de gran interés a la hora de analizar ambas composiciones.

Por consiguiente, la cuestión central que orienta la presente investigación consiste en dilucidar de qué modo las versiones musicales seleccionadas transforman y resignifican el poema de Miguel Hernández desde una triple perspectiva: semántica, musical y en su recepción; con lo que se persigue demostrar cómo dos musicalizaciones distintas de un mismo texto poético pueden conferirle connotaciones divergentes, preservando el sentido original, pero reorientándolo en direcciones interpretativas diversas.

Dentro del vasto corpus bibliográfico que se ha desarrollado en torno a la materia musical basada en la poesía y a las múltiples relaciones entre la lírica y la música, resulta imprescindible aludir a aquellos estudios y autores que abordan los procesos de expansión del contenido semántico del poema mediante su musicalización; aproximaciones teóricas que contemplan nociones como la ampliación, la traducción y, en términos más generales, la resignificación del poema en el marco de la obra musical resultante.

El concepto fundamental que sustenta el presente análisis es el de *musicalización*, el cual, siguiendo la definición de carácter pragmático propuesta por Clara I. Martínez, se concibe como «el ejercicio de poner música a textos que fueron concebidos sin música (tal vez poemas, o cuentos, por ejemplo)» [Martínez, 2022: 410].

No obstante, el análisis se apoyará en un corpus teórico conformado por las aportaciones de diversos investigadores especializados en este ámbito, como Gabriel Meza en lo relativo al concepto de *expansión*; Guillermo Laín Corona, como referente en el estudio de la musicalización de poemas pertenecientes a la Edad de Plata; María Clara Lucifora y María Inés Lucifora, cuyas reflexiones permiten precisar el sentido de la musicalización como «relectura intersemiótica»; así como las propuestas de Marta Covisa, fundamentales tanto para abordar la dimensión semiótica en el estudio de las musicalizaciones como, de manera más específica, para el análisis de la relación entre la obra de Miguel Hernández y el flamenco. A estas se suman las contribuciones de Rossana Dalmonte y Clara Isabel Martínez Cantón, esenciales para la comprensión de ciertos conceptos operativos en el marco de la comparación interartística entre poesía y música, junto con otros especialistas del ámbito de la literatura comparada y los estudios comparativos.

Para dar inicio al proceso comparativo entre ambas musicalizaciones y el texto fuente, será preciso llevar a cabo un análisis centrado en los elementos musicales y compositivos que contribuyen a ampliar o reconfigurar el sentido del poema de Hernández. Por tanto, se atenderá a las particularidades de cada pieza en lo referente al tratamiento musical del texto, dado que el componente textual permanece prácticamente inalterado, manteniendo una fidelidad absoluta al poema original que ambas versiones toman como base. En esta línea, será de sumo interés la información que brinda la naturaleza específica de cada obra, el género musical en el que se inscribe y el público al que se dirige, factores que inciden de manera determinante en el resultado de ambas musicalizaciones.

Dentro de este proceso, resulta especialmente pertinente la comparación de estrategias de carácter más universal, así como de los sentidos que estas entrañan, en la medida en que dichos sentidos emergen a partir de la confluencia de unidades y términos

diversos, que se encuentran en constante actualización, dado que operan dentro de sistemas semióticos diferenciados: el correspondiente al texto poético y aquel propio de la composición musical [Lucifora & Lucifora, 2017: 81].

2. ASPECTOS DEL ANÁLISIS INTERMEDIAL PARA EL CASO DE POESÍA Y MÚSICA

Dentro del proceso de musicalización, teóricos como Gabriel Meza señalan la existencia de una dinámica creativa de observación que se relaciona con la reflexión sistemática en torno al texto fuente, la cual opera sobre diversos niveles de análisis, a saber, el fonológico —vinculado con la musicalidad y el ritmo de la composición resultante— y el semántico —relacionado con el significado del poema original en lo concerniente a su contenido temático— [2018: 32], los cuales constituirán el cimiento inicial sobre el que se asentará el presente análisis, centrado preferentemente en la segunda dimensión, sin por ello desatender la primera. Esta reflexión encuentra sustento, a su vez, en las palabras del investigador Guillermo Laín Corona, quien afirma que «para ponerle música a un texto hay que interpretarlo primero» [Laín, 2022: 435], respaldando así su argumentación con las ideas expresadas por Meza. Así, según señala Marta Covisa Andarias,

Si entendemos la musicalización como producto “nuevo y autónomo”, podemos entonces estudiarla desde una perspectiva comparatista respecto del texto que retoma, y con el que mantiene una relación de hipertextualidad. Esta relación, no obstante, es recomendable tomarla en su virtualidad como hipótesis de trabajo, dado que entraña diferencias significativas. Hay que tener en cuenta que en todo momento tratamos con distintos subcódigos semióticamente no homogéneos, desde sistemas lingüísticos a nociones culturales, y todos ellos operan, en distinto grado y simultáneamente, en la reinterpretación de un fenómeno cultural [2024: 203].

Y, dentro de esta perspectiva comparatista, resulta pertinente considerar la dimensión musical —y, en particular, elementos como el tono, el tempo, la estructura o la tonalidad—, con el propósito de establecer una comparación con el plano estrictamente textual, en lo que constituye «un enfoque similar al de la literatura comparada», dado que implica una «traducción a otro sistema semiótico» [Martínez, 2022: 417-418]; en consecuencia, dichos elementos serán tomados en consideración con el fin de reforzar ciertos aspectos interpretativos.

3. LA MUSICALIZACIÓN DE «ACEITUNEROS»: EL CASO DE BÁEZ CERVANTES Y ARRANZ

Son particularmente relevantes las palabras de Dalmonde cuando afirma que «La poesía adquiere, a través del sonido, una expresividad particular, no conceptual, aumentando la capacidad de expresión peculiar del lenguaje» [2002: 97]. De este modo, el primer aspecto digno de mención al abordar ambas musicalizaciones se sitúa en el plano textual del poema, y es que ninguna de ellas modifica la letra del texto poético que toman como

referencia, salvo por la repetición de ciertas estrofas con el propósito de convertirlas en estribillos en ambas piezas. No obstante, la diferencia fundamental entre ambas interpretaciones musicales reside en la aplicación de procedimientos diversos orientados a la creación de un producto semiótico inédito, una expansión de las líneas fundamentales del poema, en términos de Dalmonte [*Ibidem*, 104], que permite amplificar su dimensión gramatical. En este sentido, puede afirmarse que la versión compuesta por Báez Cervantes amplifica de manera recurrente estas estructuras gramaticales presentes en el texto de Hernández —como se aprecia, por ejemplo, en el uso de *crescendos* en la partitura de la voz principal con el fin de acentuar el valor del apelativo «Andaluces» a lo largo de toda la pieza [Báez, 2012: 1]—, en tanto que Arranz revaloriza el poema sin recurrir a dicha expansión, optando en su lugar por transformarlas.

Es conveniente reproducir las palabras de las investigadoras María Clara y María Inés Lucifora para entender la naturaleza de la composición musical:

[L]a canción es un texto intersemiótico y, por tanto, el análisis integral de los distintos sistemas de significación que intervienen en ella nos permite ampliar nuestra interpretación, descubrir los sentidos globales que produce y explorar los postulados estéticos que sustentan las producciones de un artista que apuesta por esta práctica híbrida [2017: 97].

Por otro lado, debido a que «el componente musical suele presentarse subordinado al texto» [Covisa, 2024: 204], se produce una ampliación del significado inherente a la composición de Miguel Hernández, en tanto que, como ya se ha señalado, ambas musicalizaciones conservan íntegramente la letra del poema. Del mismo modo, pese a que las dos reorienten los contenidos semánticos del texto —la versión de Báez hacia la grandilocuencia y la exaltación identitaria del pueblo jiennense y la de Arranz hacia una suerte de resignación digna frente a la opresión—, tales elementos están ya presentes en la obra fuente, por lo que la dimensión interpretativa aportada por la música no introduce significados exógenos, sino que acentúa y resignifica aspectos latentes en la letra original.

Como ejemplo de esta interpretación, cabe señalar que en el poema de Miguel Hernández se encuentran versos que sugieren un cierto carácter de resignación ante la desigualdad y la opresión³, los cuales sirven de base a Arranz para elaborar una musicalización de índole contenida y reflexiva: «Andaluces de Jaén, / aceituneros altivos, / decidme en el alma: ¿quién / amamantó los olivos? / Vuestra sangre, vuestra vida, / no la del explotador / que se enriqueció en la herida / generosa del sudor» [Hernández, 1937: 8]. Asimismo, se encuentran también los versos que respaldan el tono de unidad y exaltación colectiva presente en el *Himno de Jaén*: «Andaluces de Jaén, / aceituneros altivos, / pregunta mi alma: ¿de quién, / de quién son estos olivos? / Jaén, levántate brava / sobre tus piedras lunares, / no vayas a ser esclava / con todos tus olivares» [*Ibidem* 1937: 8].

3 Tal carácter de resignación es únicamente legible en estos versos, no en el conjunto de la composición lírica. La versión de Arranz es la que posibilita, en una relación de lectura bidireccional, la interpretación de estas líneas mediante la mencionada perspectiva, como se comentará más adelante.

De cada una de estas versiones sobresale, además, el carácter coral presente en ellas, si bien articulado mediante procesos diferenciados, que reflejan una visión interpretativa distinta. Arranz se sirve de la atención minuciosa al fraseo para reforzar el peso semántico de cada verso, que se suma al tratamiento polifónico evidente en la duplicidad de los instrumentos de cuerda —concretamente, la guitarra española— a lo largo de toda la pieza, así como en la presencia de un coro femenino en varias secciones significativas del poema —en lo que se correspondería con los versos «Levántate, olivo cano, / dijeron al pie del viento. / Y el olivo alzó una mano / poderosa de cimiento» del texto original [Ídem, 1937: 8], lo que permite acentuar la multiplicidad de voces en la interpretación y, con ello, consolidar la dimensión coral.

La coralidad en la composición de Báez Cervantes radica, desde un inicio, en la propia naturaleza del género al que pertenece, pues, tal y como se aprecia en la partitura, se trata de una obra concebida para ser interpretada por una banda sinfónica, compuesta por trece grupos de instrumentos distintos, además de la voz solista y un coro. A lo largo de la composición, se produce una alternancia en la intervención de los instrumentos, que cesan en la primera mitad del cuarto compás y que se vuelven a unir a la voz en cuanto esta entra al final del mismo compás y el consecutivo. Además, otros instrumentos, como los dos grupos de trompa y el corno inglés, interrumpen su ejecución en el sexto compás para volver a incorporarse a la voz en el décimo y undécimo, «al-ma, ¿quién, / quién le-van-tó los o-» [Báez, 2012: 1-2]; el resto de los instrumentos de viento retoman su intervención a partir del decimocuarto compás en adelante. Este patrón se repetirá, de forma aproximada, cada tercer verso de cada estrofa del poema, configurando así toda la primera sección de la obra, protagonizada por la voz del tenor.

En consonancia con ello, el final de cada primer verso de cada estrofa pasa a interpretarse —en la mayoría de los instrumentos— en *fortissimo*, con la intención de reforzar el carácter apelativo del mensaje, pues coincide con el cierre del verso «Andaluces de Jaén» [Hernández, 1937:8], lo que se une a la progresiva acumulación de entradas instrumentales, especialmente las de los grupos de cuerda y de viento, las cuales oscilan de manera reiterada entre intensidades en *pianissimo* y *fortissimo* [Báez, 2012: 1-7], generando un efecto de marcado contraste en oposición a la composición de Arranz. En su conjunto, aproximadamente hacia la mitad exacta de la obra, se incorpora el coro de voces mixtas, que retoma desde el inicio todos los versos ya interpretados y continúa en solitario hasta la conclusión de la pieza, momento en que se une nuevamente a la voz del tenor en una culminación absoluta. Todo este desarrollo tiene lugar en un compás de cuatro por cuatro, a un tempo vivo que contrasta de manera significativa con la lentitud característica de la versión de Arranz, lo que contribuye, una vez más, a reforzar la épica que Báez trata de imprimir en su reinterpretación musical de la composición de Miguel Hernández.

4. LA SELECCIÓN DEL GÉNERO DE LAS MUSICALIZACIONES EN SU CONTEXTO DE RECEPCIÓN

La musicalización que compone Báez Cervantes se inscribe dentro de una lógica de institucionalización del poema en tanto que surge como resultado de un encargo oficial para la provincia de Jaén, con el propósito de recontextualizar el texto hernandiano y, en consecuencia, subvertir parcialmente la carga crítica presente en el original; la versión de José Miguel Arranz, en contraste, adopta un enfoque de naturaleza más introspectiva, manteniendo una relativa fidelidad al tono elegíaco y combativo que permea el poema de Miguel Hernández. Ambas versiones coinciden, no obstante, en constituir lecturas activas del texto fuente, una orientada hacia su integración en el marco institucional, y la otra, hacia la preservación del discurso emancipador; prácticas que se enmarcan dentro de lo que Werner Wolf define como «intermedial transposition»⁴, entendida como el proceso mediante el cual un contenido es trasladado de un medio a otro, operación que conlleva una recreación potencialmente transformadora de la interpretación y el impacto del texto original [2002, pp. 18-21]. Tal transposición se plantea a través de una visión eminentemente autoral, que implica, a su vez, una mirada hacia el contexto artístico y social en el que se inserta [Lucifora y Lucifora, 2017: 80].

En ambas adaptaciones, la música actúa como agente semántico autónomo y fundamental que interviene de forma determinante en la construcción de significado y orienta la interpretación del texto, pues se trata —la canción— de un texto heterosemiótico, según indica González Martínez [1994: 14]. La versión de Báez, debido al hecho de estar compuesta para tenor, coro y orquesta, recurre a una instrumentación solemne que otorga al texto una dimensión épica y una monumentalidad sonora, lo que representa una alegoría de identidad colectiva que causa una desactivación parcial de su carga de denuncia que exige considerar la musicalización en su conjunto, reforzando la idea de una transformación semiótica del texto fuente mediante el refuerzo emocional proporcionado por la música; enfoque que cobra aún más relevancia a la luz de las reflexiones de Eckstein:

Based on the vocal and musical embodiment in actual sound, performed by flesh-and-blood persons and situated in concrete historical and spatial contexts (even if recording technology has increasingly emancipated sounds from their production context to travel freely across time and space since the late 19th century), lyrics more readily resist the temptations of formalist dissection and indeed invite readings which take vocal embodiment, institutional framing and processes of social distinction (Bourdieu 1984) as integral to the production of meaning⁵ [2010: 10].

4 N.T. «Transposición intermedial».

5 N. T. «Basándose en la encarnación vocal y musical en el sonido real, interpretada por personas de carne y hueso y situada en contextos históricos y espaciales concretos (aunque la tecnología de grabación haya emancipado cada vez más los sonidos de su contexto de producción para que viajen libremente a través del tiempo y el espacio desde finales del siglo XIX), las letras se resisten más fácilmente a las tentaciones de la disección formalista y, de hecho, invitan a lecturas que consideran la encarnación vocal, el marco institucional y los procesos de distinción social (Bourdieu, 1984) como parte integral de la producción de significado».

Resulta particularmente relevante señalar la oposición entre tradición y modernidad — una temática ampliamente desarrollada, entre otros, por Soufas y respaldada por Laín Corona— como uno de los rasgos fundamentales de la literatura de la Edad de Plata, y, por ende, también entre el ámbito culto y el popular [Laín, 2022: 437]. En este contexto, los géneros en los que se inscriben las adaptaciones resultan sumamente representativos, ya que reflejan una extensión de esa misma tensión, si bien es necesario tener en consideración que la versión orquestada, aunque perteneciente a un género tradicionalmente asociado a lo culto, tiene su horizonte de recepción en un público en masa al estar concebida como un elemento identitario de la región en su máxima expresión, esto es, como un himno oficial.

Sirve de apoyo el testimonio que recoge Marta Covisa Andarias en uno de sus estudios, en el que afirma que «el rescate de las formas folklóricas, [...], está asociado a una serie de reivindicaciones ideológicas» [Covisa, 2024: 200], para justificar plenamente la elección del flamenco con reminiscencias *folk* —género musical que, de por sí, presenta una naturaleza eminentemente folclórica— como marco estilístico en el que se inscribe la versión de Arranz. Esto se relaciona con las palabras que Ángel Corpa —integrante del grupo Jarcha— formulaba en la presentación, décadas antes, de una de sus musicalizaciones de Miguel Hernández: «Andalucía, según nosotros, es una tierra llena de contrastes. En ella se puede ver una clase alta que sigue gobernándolo todo y una clase baja desposeída completamente» [Corpa, 2013, 0h 00' 00"-0h 00' 40"]. En ellas, se percibe la conciencia del cantante de una diferencia de clases que entronca directamente con el género musical en el que se inscribe la banda.

Asimismo, se encuentra en la proxémica una de las bases interpretativas fundamentales de ambas versiones como procesos de redefinición del contenido del poema fuente, tal como señala también Bobes Naves al referirse a la figura del intérprete como «voz del pueblo», dentro de una red de elementos que «se integran progresivamente hasta culminar en el espectáculo total de la representación» [Bobes, 1988: 27] y, en este sentido, «condicionan profundamente la recepción» [*Ibidem*]; de ahí que Arranz adopte un tono quedo, de perfil bajo, con el fin de transmitir una dimensión íntima y crítica que representa al obrero como un sujeto digno en su dolorosa resistencia en contraste absoluto con la figura del héroe institucional, la magnificencia y la épica que caracterizan la composición de Báez.

Sentencian algunos especialistas en la materia hernandiana que el enorme número de musicalizaciones de los poemas del autor «responde a una experiencia cultural colectiva» [Covisa, 2024: 199], que también se puede relacionar con la elección deliberada del flamenco y el *folk* —en el caso de Arranz— en una producción que alude de forma directa a una de las provincias andaluzas; relación que se manifiesta, además, en la selección específica de dicha composición —y no de otra— como base para la creación de un himno de carácter provincial.

5. CONCLUSIONES

De la extensa producción musical entorno a la materia hernandiana, sobresalen las versiones de José Miguel Arranz y Santiago Báez Cervantes, en tanto que constituyen dos propuestas de musicalización innovadoras, desmarcadas de la senda inaugurada por Paco Ibáñez; además de representar dos aproximaciones divergentes de un mismo poema, cuyas respectivas versiones enfatizan distintas dimensiones del texto original. De este modo, a través del respeto absoluto a la composición original —con la única salvedad de algunas repeticiones estróficas— y a partir de una musicalización específica en cada caso, ambas propuestas alcanzan resultados semánticamente diferenciados, tanto en su configuración formal como en el ámbito de recepción de las piezas resultantes.

La propuesta de José Miguel Arranz consigue transmitir un tono contenido que acentúa la dimensión resignada del poema, valiéndose para ello de una interpretación en clave flamenca con reminiscencias de la tradición popular. Esta se articula mediante un ritmo pausado, interpretado a dos guitarras, con una sonoridad austera y sobria, y con la incorporación puntual de una voz femenina que actúa como coro.

Santiago J. Báez Cervantes, por su parte, en virtud de la naturaleza de la pieza como himno provincial, recurre a los medios propios de la orquestación sinfónica, tales como la acumulación instrumental, la alternancia de intensidades tonales y un tempo moderadamente acelerado. A ello se suma la inclusión de un coro mixto al que se le otorga un protagonismo específico dentro de la composición —repetiendo nuevamente todo el poema—, hasta desembocar en un apogeo en el que la voz principal y el coro reiteran los versos de mayor carga apelativa sobre una base instrumental especialmente densa, construyendo así una dimensión épica que exalta y magnifica la identidad provincial ya sugerida en el poema original de Hernández.

La elección de los géneros musicales en los que se inscriben ambas piezas no responde, en modo alguno, a una decisión arbitraria, sino que queda vinculada a un acto de interpretación crítica que determina de forma decisiva el resultado de sus respectivas reinterpretaciones, así como el contexto de su recepción —en consonancia con la tensión previamente señalada entre lo culto y lo popular—. Se logra, de esta manera, una mayor densidad y profundidad semántica en las obras resultantes —frente a la composición lírica original— a través de la ampliación de los significados gramaticales en el plano de la musicalización para la orquesta sinfónica y el de la musicalización para el flamenco.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÁEZ CERVANTES, S. J. (2012): *Himno de la Provincia de Jaén: Para voz y orquesta (versión en sol menor para voces medias)*, Jaén, Archivo de la Diputación Provincial de Jaén.
- BOBES NAVES, M. C. (1988): *Estudios de semiología del teatro*, 1.ª ed., Valladolid, Aceña.
- CORPA, Á. (2013): Jarcha – «Llamo a la juventud» (Miguel Hernández) «Ahora» TVE – Ángel Corpa, [Vídeo online]. Disponible en: <https://youtu.be/UXmFVR2LXeg?si=fJro81nor23itae> [Consulta: 21-01-2025].

- COVISA ANDARIAS, M. (2024): «Recoged esta voz»: Aportaciones de la semiótica para el estudio de las musicalizaciones. El caso de Miguel Hernández en la canción de autor española (1960–1980)». *Itinerarios: Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, N.º. 40, 197–213.
- DALMONTE, R. (2002): «El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía», en *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*, Madrid: Arco Libros, 93–118.
- ECKSTEIN, L. (2010): «Introducción», en L. Eckstein (ed.), *Reading song lyrics*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 9–23.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, J. M. (1994): «El estudio de la obra musical desde la semiótica literaria», en J. Á. Fernández Roca, C. J. Gómez Blanco & J. M. Paz Gago (coords.), *Semiótica y modernidad: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, La Coruña: Universidad de La Coruña, Vol. 2, 491–502.
- HERNÁNDEZ, M. (1937): «Aceituneros», *Frente Sur: órgano del Comité Provincial de Jaén del Partido Comunista de España (S.E. de la I.C.)*, Vol. 1, N.º 1, 8. <https://www.cervantes-virtual.com/obra-visor/aceituneros-1133433/html/> [18/01/2025].
- LAÍN CORONA, G. (2022): «Versiones de canciones de poemas de la Edad de Plata: Musicalización, recepción y consumo en la posmodernidad», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 10, N.º 2, 433–460. <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1546> [04/02/2025].
- LUCIFORA, M. C., & LUCIFORA, M. I. (2017): «Entre la magia y el sentido: Lecturas inter-semióticas de la canción en Jorge Drexler», en M. Romano, M. C. Lucifora, & S. Riva (eds.), *Un antiguo don de fluir: La canción entre la música y la literatura*, Mar del Plata: EUDEM, pp. 79–101.
- MARTÍNEZ CANTÓN, C. I. (2022): «El verso sobre la partitura: Enfoques teóricos sobre la musicalización de poesía», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 10, N.º 2, 409–432.
- MEZA, G. (2018): «La musicalización de textos poéticos como crítica literaria y el desplazamiento entre alta cultura y cultura de masas: Una lectura sobre el disco Caja de música de Pedro Aznar», *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, Vol. 28, N.º 1, 30–40. <https://doi.org/10.15443/rl2803> [09/02/2025].
- UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA. (n.d.): Aceituneros – Miguel Hernández. *UNED PoeMAS*. Disponible en: <https://poemas.uned.es/poema/aceituneros-miguel-hernandez/> [Consulta: 15/01/2025].
- WOLF, W. (2002): «Intermediality revisited: Reflections on word and music relations in the context of a general typology of intermediality», en H. Lund & U. Voigts-Virchow (eds.), *Interfaces between language and literature*, Amsterdam: Rodopi, 13–34.

MUSICALIZACIONES

- ARRANZ, J. M. (2017): *Aceituneros* [Canción], en *Miguel Hernández, sublime* [Álbum]. Autoedición. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=QcEP_zoxrSY&list=OLAK5uy_m_2Bw8W5-e6ciB5QoUc7ciITEDHuiwBLE&index=6 [Consulta: 16/01/2025].

BÁEZ CERVANTES, S. J. (2009): *Himno de Jaén* [Composición musical]. Diputación Provincial de Jaén. Disponible en: <https://www.dipujaen.es/conoce-diputacion/areas-organismos-empresas/areaA/simbolos-institucionales/himno-oficial-provincia-jaen.html> [Consulta: 16/01/2025].

**La desaparición
del aura: literatura
extendida y estética
de la transparencia
digital**

Ariadna Díaz Parga
Universidade de Santiago de Compostela

El artículo analiza la desaparición del aura en el contexto de la literatura digital y expandida, entendiendo esta pérdida como síntoma de una estética contemporánea marcada por la transparencia y la reproducibilidad técnica. A partir de Walter Benjamin y su noción de «aura», se examina cómo

Resumen

las nuevas formas de escritura —hipertextuales, algorítmicas y transmedia— transforman la experiencia estética y la figura del

Palabras clave

Aura
Literatura expandida
Transparencia
Intermedialidad

autor. Autores como N. Katherine Hayles, Lev Manovich y Byung-Chul Han permiten pensar la tensión entre la literatura y la disolución de su singularidad en el entorno digital. La estética de la transparencia, sostenida por la inmediatez tecnológica, sustituye la distancia aurática por una visibilidad total, redefiniendo así las condiciones de creación, lectura y valor simbólico en la era postmedia.

The article analyzes the disappearance of the aura in the context of digital and expanded literature, understanding this loss as a symptom of a contemporary aesthetic marked by transparency and technical reproducibility. Drawing on Walter Benjamin and his notion of the «aura», it examines how new forms of writing —hypertextual, algorithmic, and transmedia— transform aesthetic experience and the figure of the author. Thinkers such as N. Katherine Hayles, Lev Manovich and Byung-Chul Han provide a framework to explore the tension between the expansion of literature and the dissolution of its singularity in the digital environment. The aesthetics of transparency, sustained by technological immediacy, replace auratic distance with total visibility, thereby redefining the conditions of creation, reading and symbolic value in the postmedia era.

Keywords

Aura
Expanded literature
Transparency
Intermediality

Abstract

I. DE LA OBRA AURÁTICA AL ENTORNO DIGITAL: GENEALOGÍA DE UNA PÉRDIDA

La noción de aura propuesta por Walter Benjamin en su célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2017) constituye uno de los conceptos más influyentes para pensar la transformación de la experiencia estética en la modernidad. Benjamin entendía el aura como aquello que confiere a la obra de arte su singularidad irrepetible, su «aquí y ahora» ligado a la presencia material y al contexto ritual en que se produce la contemplación. El aura implica distancia: una tensión entre el objeto y el sujeto que preserva la unicidad de la experiencia. Sin embargo, los medios de reproducción técnica —la fotografía, el cine y la imprenta— disuelven esa distancia, permitiendo que la obra se multiplique, circule y pierda su carácter ritual para convertirse en objeto de consumo masivo.

Esta transformación prefigura la lógica cultural de este tiempo. En la era digital, la repetición alcanza su punto álgido: no solo las imágenes y los textos son reproducidos infinitamente, sino que su circulación se vuelve instantánea y global. El aura, entendida como huella de autenticidad y voluntad, se diluye en una marea de copias indistinguibles, desplazando el valor de la obra desde la *presencia*, entendida como experiencia situada, irrepetible y ligada a un aquí-y-ahora, hacia la *disponibilidad*, concebida como accesibilidad permanente, descontextualizada y técnicamente reproducible. Por tanto, lo que antes se experimentaba como acontecimiento singular, ahora deviene en una corriente continua de datos y pantallas.

La teoría crítica de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer amplían este diagnóstico al analizar la emergencia de la industria cultural, especialmente en su obra *Dialéctica de la ilustración* (2016), donde describen cómo la producción artística se subsume en los métodos de la repetición y estandarización constantes. En este contexto, la obra deja de ser portadora de verdad estética para convertirse en mercancía reproducible, lo que podría desplazar su valor estético crítico. De este modo, la pérdida del aura ya no es solo una consecuencia técnica, sino también social, vinculada a las lógicas de producción, distribución y recepción propias del capitalismo avanzado. Ello no implica la desaparición de

toda experiencia contemplativa o de toda verdad estética, sino una transformación de sus condiciones de posibilidad, cada vez más tensionadas por el predominio del entretenimiento y la sobreexposición mediática.

Con la posmodernidad y la digitalización esta dinámica se radicaliza. Jean Baudrillard en su obra *Cultura y Simulacro* (1978) advierte que el simulacro reemplaza a la realidad, instaurando un régimen de signos que no remiten a ningún original estable y pasan a circular de manera autorreferencial dentro de sistemas de representación autónomos. En este marco, la copia pierde sentido, no porque las obras carezcan de referencia, sino porque el referente se vuelve inestable o mediado por otros signos. La estética de la simulación no destruye el aura; la vacía de su densidad simbólica, sustituyéndola por una ilusión de presencia continua sostenida por la circulación acelerada de imágenes e información en un mundo «muy pobre en cuanto a un plano simbólico capaz de fijar ejes temporales estables» [Han, 2023: 65]. Este diagnóstico converge con el análisis de Fredric Jameson sobre la lógica cultural del capitalismo avanzado, donde la primacía de la imagen y la superficie se asocia a una transformación de la experiencia histórica y simbólica más que a su simple desaparición.

El tránsito del aura a la pantalla implica, por tanto, una reconfiguración del modo en que se produce y se percibe la obra. José Luis Brea, en su libro *Cultura_RAM* (2007) anunció la existencia de una «tercera cultura» que vincula la ciencia y el arte para crear un «nuevo humanismo» donde la estética, antes definida por la excepcionalidad material de la pieza, se ve inscrita en flujos comunicativos que operan en tiempo real. En este contexto, el valor estético ya no se define por la distancia contemplativa ni por la estabilidad original de la obra, sino por su capacidad de activación y actualización dentro de redes de intercambio simbólico. La obra, en lugar de contemplarse, se actualiza ante un espectador que ya no es un sujeto distanciado sino un prosumidor —figura que, como anticipó Alvin Toffler (1984), combina las funciones de productor y consumidor—, cuya experiencia estética se articula a través del uso, la interacción y la participación.

De este modo, la desaparición del aura no debe entenderse únicamente como una pérdida, sino como el síntoma de una mutación histórica en las condiciones estéticas de producción, circulación y recepción de las obras. Lo que se debilita es una concepción del arte vinculada a la estabilidad material del original, a la distancia contemplativa y a la excepcionalidad de la pieza; en su lugar, emerge un régimen estético caracterizado por la movilidad y la reproducibilidad. Este nuevo régimen no anula el precedente, sino que lo reconfigura, desplazando el énfasis desde la permanencia hacia la actualización y desde la singularidad hacia la variabilidad contextual.

En este sentido, Byung-Chul Han señala que la hipercultura, al disolver los límites espaciales y temporales tradicionales, debilita la experiencia histórica entendida como articulación de pasado, presente y futuro, dando lugar a una temporalidad dominada por la simultaneidad y la disponibilidad constante [Han, 2020: 29]. Ello no implica la desaparición de la experiencia contemplativa, sino una transformación de sus condiciones: mientras que los procesos de producción y circulación tienden a la actualización permanente, la recepción —especialmente en el ámbito literario— continúa requiriendo formas

de atención y de lectura que no pueden reducirse por completo al estímulo inmediato. Así, la obra no deja de reclamar la atención del receptor, pero lo hace en un ecosistema saturado de signos, donde dicha atención compite con múltiples demandas perceptivas y temporales.

Esta nueva condición temporal, caracterizada por la aceleración, la simultaneidad y la transparencia, transforma también la relación entre creación y recepción¹. La literatura, el arte y la crítica se ven inmersos en un sistema donde la visibilidad pública y medible sustituye a la práctica como proceso sostenido de mediación y lectura. Así, la desaparición del aura no implica el fin del arte, sino su integración definitiva en un gobierno del presente absoluto: tiempo sin aura, pero pleno de imágenes que se ven amenazadas cuando «todos los objetos del mundo [...] se consideran únicamente desde el punto de vista de su utilidad» [Bauman, 2014: 76].

El arte y la literatura se desarrollan hoy en un entorno en el que lo efímero tiende a adquirir mayor relevancia, y en el que ciertos sectores de la producción cultural se evalúan en función de su potencial de alcance, sin que ello implique necesariamente la desaparición de la expresividad y de la resistencia simbólica ajenas a la lógica estricta del mercado. Estos procesos operan de manera progresiva y desigual, afectando de modo diverso a obras, géneros y campos culturales, y generando tensiones entre capital económico y capital simbólico. En este sentido, la inmediatez tiende a desplazar los tiempos lentos tradicionalmente asociados a la lectura y a la contemplación. Esta mutación responde también a un cambio en la economía de la percepción en el que la mirada, que en determinados regímenes estéticos se concentraba de forma sostenida en la obra, se ve más expuesta a dinámicas de dispersión, al repartirse entre pantallas, notificaciones y estímulos que compiten por el espacio atencional.

En este sentido, el ser humano se halla ante una crisis de la atención, vinculada a la dificultad creciente para sostener procesos cognitivos prolongados en entornos marcados por la estimulación constante, la multitarea y la alternancia rápida de focos perceptivos. Diversos trabajos procedentes de la psicología cognitiva y la divulgación neurocientífica han descrito cómo los entornos digitales favorecen modalidades de atención fragmentada y reactiva, en detrimento de formas de concentración sostenida². Este desplazamiento incide de manera directa en prácticas como la lectura o la contemplación, que requieren de continuidad temporal, control inhibitorio y una gestión estable del foco atencional.

Desde esta perspectiva, la inserción de las obras en ecosistemas digitales transforma tanto sus condiciones de circulación como los marcos cognitivos de su recepción. La

¹ La transparencia se entiende aquí como un régimen cultural y comunicativo caracterizado por la exigencia de visibilidad permanente, accesibilidad inmediata y eliminación de la opacidad en los procesos sociales, simbólicos y estéticos. Por tanto, se asume que las obras y prácticas culturales tienden a valorarse en función de su exposición, circulación y legibilidad instantánea, más que por su densidad temporal, su mediación crítica o su resistencia a la interpretación.

² Véanse obras como *The Shallows. What the Internet is Doing to our Brains* de Nicholas Carr, *Studying the Human Mind in the Age of AI* de Marcel Danesi o *Reader, Come Home* de Maryanne Wolf sobre los efectos de los entornos digitales en la atención sostenida, la lectura profunda y la multitarea mediática. Estos autores abordan estas cuestiones desde la psicología cognitiva y la investigación empírica.

exposición simultánea a un elevado volumen de estímulos visuales y textuales incrementa la carga cognitiva y dificulta la consolidación de la experiencia estética en la memoria a largo plazo. La persistencia simbólica de las obras queda así mediada por dinámicas atencionales competitivas que reducen la diferenciación y la fijación duradera, dando lugar a una paradoja característica de la cultura digital: la coexistencia entre la disponibilidad permanente de contenidos y las limitaciones estructurales de la atención humana para procesarlos de forma profunda y sostenida.

La copia infinita y la actualización sin pausa instauran una armonía del agotamiento, una «sociedad del cansancio» [Han, 2023]. No obstante, reducir esta transformación a una mera pérdida sería simplificar el problema. Si bien la disolución del aura marca el final de una concepción tradicional de la obra y de la experiencia, también abre la posibilidad de repensar la creación en términos de conectividad y co-presencia. El arte digital y la literatura expandida no buscan la singularidad material del objeto, sino la intensidad de la interacción y la experiencia compartida³. Tal vez en esta mutación, técnica y simbólica, se gesten una nueva forma de aura; la del acontecimiento efímero y relacional. Esta formulación remite a una singularidad estética vinculada a la coincidencia temporal, la participación activa y la dimensión relacional de una experiencia situada e irrepetible.

La pregunta no es, entonces, si el aura ha desaparecido, sino dónde reaparece bajo otra óptica. De este modo, el ser humano tiene la tarea de dilucidar si su huella —entendida como la inscripción de una intención, una experiencia o una sensibilidad— persiste en el instante en que una obra digital, en medio de la saturación, logra interrumpir el flujo acelerado de contenidos propios del entorno digital. En esa interrupción, mínima pero significativa, se mantiene viva la posibilidad de una vivencia que, aun atravesada por la tecnología, no queda completamente absorbida por las lógicas de la visibilidad, exposición y transparencia total.

2. LITERATURA EXPANDIDA: NUEVAS MATERIALIDADES Y MODOS DE EXPERIENCIA

Si la desaparición del aura señala el tránsito desde la singularidad hacia la reproducibilidad indefinida, la literatura expandida representa la materialización más compleja de esa metamorfosis. Su emergencia no se limita a la digitalización del texto, sino que implica una transformación radical de los modos de producción, circulación y lectura de lo literario. En este contexto, la obra deja de concebirse como un objeto acabado y autónomo para convertirse en un proceso, una red de relaciones entre medios, lenguajes y sujetos.

Esta concepción encuentra un marco teórico temprano en los planteamientos de George P. Landow, quien, en *Hipertexto 3.0: teoría crítica y nuevos medios en la era de la globalización* (2009), describe la lectura hipertextual como un recorrido no lineal y móvil —un *Aleph viajero*— en el que el sentido se construye a través de la navegación, la elección y la interacción del lector con el texto.

3 La literatura expandida se trata de una innovadora forma de producir, concebir, leer y crear literatura a través de medios trazados por la digitalización. Esta forma de pensar la literatura aúna artes visuales, algoritmos y tecnologías de la información.

La literatura expandida, término que engloba desde la escritura hipermedia hasta la literatura generativa o transmedia, constituye un territorio híbrido donde convergen palabra, imagen, sonido, código y gesto. Katherine Hayles, en *Electronic Literature: New Horizons for the Literary* (2008), subraya que la textualidad digital redefine la materialidad del lenguaje: el texto ya no es un soporte inerte, sino un entorno dinámico que responde a la interacción del lector. En esta nueva configuración, el acto de lectura se convierte en una práctica performativa. De este modo, el lector ya no descifra un sentido preexistente, sino que lo actualiza, lo activa y lo (re)produce.

En relación con lo expuesto, Espen Aarseth propone el concepto de «cibertexto» y «ergodicidad» para describir aquellas obras que exigen del lector una intervención activa en su desarrollo⁴. Leer se torna en una forma de navegación, una experiencia que combina desplazamiento físico, decisión y participación. En este sentido, la literatura expandida desmantela el modelo clásico de comunicación literaria —autor, obra, lector— para instaurar una red de conexiones múltiples y reversibles, donde la figura del autor se descompone en dispares agentes: programadores, diseñadores, algoritmos y comunidades digitales.

El impacto de esta mutación va más allá de lo formal o tecnológico, afecta al núcleo mismo de lo estético. Si la obra impresa sostenía la idea de permanencia y cierre, la expandida se define por la variabilidad y la apertura. Cada lectura puede producir una configuración distinta, un texto nuevo. Lev Manovich en *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación* (2001) describe esta lógica, inserta en una interfaz etérea, que supondría un período de dominación de la conectividad, la convergencia de medios y la interactividad. Esta estetización del software y la mutabilidad permanente también redefinen la noción de autoría.

La figura romántica del autor como genio creador da paso a una autoría distribuida, colectiva o incluso bajo la lupa del algoritmo. Las inteligencias artificiales generativas, los programas de escritura automática o los entornos colaborativos en línea cuestionan la frontera entre lo humano y lo técnico. La literatura se convierte así en una práctica de co-creación en la que el sujeto no domina exclusivamente el lenguaje, sino que negocia con él. Por tanto, la narrativa se expande porque se descentraliza, permitiendo al ciudadano acceder a todo tipo de información oculta en algunos medios.

En el ámbito hispano, esta dispersión ha encontrado expresiones notables. La obra hipermedia de Belén Gache, en proyectos como *WordToys* (2006) desarrolla una escritura que combina ironía, visualidad y programación para poner en crisis las nociones de texto y de sentido. Tina Escaja —también conocida como Alm@ Pérez— en sus diferentes obras; *Código de Barras* (2007) o *13 lunas 13* (2011), entre otras, se aproxima también a la vanguardia tecnológica, poniendo de manifiesto cómo el sistema literario se

4 La literatura ergódica proviene de los términos griegos *ergon* (trabajo) y *hodos* (camino) y se define como un texto que obliga al lector a hacer un trabajo interactivo importante. No se trata el texto como una secuencia lineal sino desde una perspectiva ambigua en la que el usuario ocupa el papel de jugador, tomando decisiones ágiles que hagan más accesibles unas partes de la lectura que otras. Este concepto no se limita a la textualidad electrónica y, fuera de ella, se encuentran ejemplos como el *I Ching* de los caligramas de Guillaume Apollinaire.

está viendo afectado, desde hace no muchas décadas, por la llegada de una perspectiva digital-multimedia. Así, la concepción clásica de la literatura como objeto da paso a su noción contemporánea como evento digital.

Esta condición redefine la experiencia del lector-espectador. Tal como anticipó Toffler en su obra *The third wave* (1984), el sujeto moderno participa en la producción de los contenidos que consume, difuminando los límites entre creación y recepción. La lectura, más que una práctica de recogimiento, se vuelve una práctica de exposición. Esto propone unas innovadoras formas de «habitar el mundo», ligadas al mismo paradigma de la transparencia y la conectividad que determinan la cultura digital. Sin embargo, esta apertura ilimitada también conlleva sus paradojas.

En la medida en que el texto se vuelve fluido y participativo, corre el riesgo de diluir su espesor simbólico en la dinámica del consumo. Este tipo de obra, inmersa en el mismo entorno saturado que produce la desaparición del aura, oscila entre la promesa de una experiencia plural y el peligro de la dispersión. Empero, la literatura expandida — digital o hipertextual — nace de la necesidad creciente de organizar una cantidad abrumadora de información, de afiliar redes de conocimiento y de adaptarse a la percepción de una sociedad de la comunicación.

En el nuevo mundo, el hipertexto pretende erigirse como un hito o reflejo de la contemporaneidad. Su lectura a saltos y su aparente desorden son el implacable ejemplo de un lector que no controla su entorno, cambiante y efímero. En contraposición a una experiencia lenta e individual, que exigía un profundo proceso de reflexión, la innovadora — aunque no nueva — forma de escritura refleja las necesidades del lector, insertado en un flujo bidireccional entre el que crea y el que consume.

El modo de textualidad reticular responde a una sensibilidad configurada por la simultaneidad y la interconexión. El lector se desplaza entre enlaces, pantallas y capas de información sin llegar a detenerse en un punto fijo. El proceso de lectura se convierte así en una experiencia de navegación, un recorrido rizomático en el que cada trayecto es distinto, contingente e inacabado. Esta condición altera también la forma en la que se construye el sentido. Frente al texto tradicional y su discurso unitario, el hipertexto despliega un conjunto de nodos y bifurcaciones que el lector articula de forma provisional como una intensificación de dinámicas ya señaladas por el dialogismo bajtiniano y la intertextualidad formulada por Kristeva, en la medida en que el sentido se produce a través de la relación y reconfiguración continua de los discursos⁵.

Esta libertad aparente no carece de ambigüedad. El lector digital, en su movilidad permanente, puede configurarse como un usuario atrapado en el circuito de la atención.

5 En un hipertexto un nodo es un punto de unidad de información dentro de su estructura. Puede ser una página, un documento, una sección e incluso una lexia (unidad básica del hipertexto). Se originó en el campo de la informática y fue acuñado por Ted Nelson en la década de 1960 mientras desarrollaba el proyecto Xanadú (aunque también tiene una aparición en 1969 en ARPANET). El nodo fue definido como una entidad que contiene información que puede ser enlazada con otros nodos para crear una red interconectada mediante enlaces e hipervínculos. Con intención de diferenciarla de las lexias cabe destacar que el nodo es una unidad más amplia y autónoma que funciona como un destino dentro del hipertexto.

El hipertexto, propuesto inicialmente por algunos de sus defensores como un espacio de ampliación de las capacidades cognitivas y de emancipación frente a la linealidad de la lectura tradicional, tiende a configurarse como un dispositivo de dispersión, una forma de lectura superficial que reproduce la lógica del consumo informacional.

En este marco ya descrito, la promesa de una literatura expandida, abierta, plural y participativa, se enfrenta a límites estructurales derivados de las condiciones contemporáneas de percepción y lectura. La multiplicación de trayectos posibles, lejos de garantizar por sí misma una mayor profundidad interpretativa, puede traducirse en una experiencia fragmentaria en la que el sentido se construye de forma provisional y precaria. Así, el hipertexto pone de manifiesto una tensión constitutiva de la cultura digital: mientras amplía formalmente el campo de la elección y la intervención del lector, simultáneamente los inscribe en dinámicas de automatización, aceleración y competencia atencional que condicionan esa misma libertad.

La autonomía del lector se ve condicionada por un conjunto de infraestructuras invisibles —algoritmos de recomendación, arquitecturas de interfaz y sistemas de jerarquización de contenidos— que determinan qué fragmentos se muestran, qué rutas son más accesibles y qué recorridos de lectura se privilegian. Por tanto, esta literatura se convierte también en una práctica de vigilancia en la que toda navegación deja un rastro y todo gesto se convierte en dato, configurando una forma de observación continua que puede leerse como una actualización del modelo panóptico descrito por Foucault en su obra *Vigilar y castigar* (2023) desplazado ahora del espacio institucional al entorno digital.

Sin embargo, es innegable que dentro de este marco, la creación expandida conserva un potencial crítico. Esto se halla en su poder para entrelazar medios, activar relaciones intertextuales y cuestionar jerarquías discursivas establecidas, en una línea cercana a la concepción de la intertextualidad formulada por Julia Kristeva como práctica de orden subversivo y contracanónico, así como en su disposición a transformar al usuario en un participante activo, consciente y comprometido con los procesos de producción de sentido.

A pesar de sus ambivalencias, la creación expandida se erige como un laboratorio contemporáneo. En él se ensayan nuevas formas de relación entre tecnología, lengua y subjetividad, a la par que maneras de experimentar la escritura y la lectura como prácticas abiertas y procesuales. Frente al consumo pasivo que caracteriza gran parte del entorno digital, esta forma de creación propone la resistencia a la automatización mediante el juego. En este punto, resulta especialmente pertinente la noción de *espacio transicional* desarrollada por Donald Winnicott en *Realidad y juego* (2009), que concibe el juego como un ámbito intermedio entre el sujeto y el mundo, donde se articulan la creatividad, la experiencia y la constitución de la subjetividad. Desde esta perspectiva, el arte expansivo puede interpretarse como una práctica que habilita zonas transicionales de experimentación crítica en el interior de entornos altamente tecnificados.

De algún modo, esta reapropiación implica, a su vez, una recuperación del cuerpo. El lector —ahora usuario— actúa: toca, desliza, selecciona y altera. Así, la lectura se convierte en gesto y la obra en espacio de acción. Esta dimensión táctil rompe con la distancia

entre espectador y obra, creando un aura del contacto, una intensidad que surge del vínculo entre cuerpo, texto y pantalla. Este nuevo sentido se sostiene en la singularidad del instante. Cada interacción genera una configuración, irrepetible en su concreción temporal, aunque reproducible como posibilidad técnica.

Desde esta perspectiva, la creación expandida puede entenderse como territorio de negociación. Su naturaleza híbrida, a la vez textual y visual, algorítmica y poética, la convierte en un espacio de tensión entre el lenguaje humano y el lenguaje maquínico. Cada obra digital, en su despliegue de códigos, encarna el cruce de racionalidad técnica y afectividad que definen la cultura propia de este siglo. En esta zona de confluencia, la materialidad del texto adquiere una nueva relevancia.

Frente a la aparente inmaterialidad del entorno electrónico, este tipo de obras revelan el soporte y exhiben su condición de artificio. Algunas de ellas incorporan deliberadamente el error, la interferencia o el *glitch* como recursos expresivos, poniendo en evidencia los mecanismos técnicos y mediáticos que suelen permanecer invisibilizados. Esta autoconciencia actúa como espacio de resistencia frente a la ilusión de transparencia. En última instancia, además, la literatura expandida puede, o debe, concebirse como un arte de la supervivencia simbólica: una práctica que, en medio del ruido informativo y la saturación de estímulos, busca preservar y reactivar la capacidad del lenguaje para producir significado, generar pensamiento crítico y sostener formas de reflexión que no se reduzcan a la lógica de la circulación y el consumo.

3. LA ESTÉTICA DE LA TRANSPARENCIA: VISIBILIDAD, CONTROL Y RECONFIGURACIÓN

La cultura digital contemporánea se caracteriza por un imperativo de visibilidad. En su interior, el valor de las cosas se mide por su grado de exposición: lo que no se ve, no existe. La transparencia se ha convertido en la nueva utopía estética y moral de este tiempo, una promesa de claridad total que termina por borrar la profundidad, asociada a la estratificación temporal, simbólica e interpretativa de las obras, y la opacidad, entendida como resistencia del sentido a su captación inmediata. Como advierte Byung-Chul Han en su obra *La sociedad de la transparencia* (2013), la transparencia no equivale a la verdad, sino a la exhibición. Lo transparente carece de misterio y, por tanto, de distancia. En esa pérdida de alejamiento se consume el tránsito hacia un régimen de exposición continua, donde el sentido se aplanan en favor de la visibilidad permanente.

Este ideal de transparencia se manifiesta en todos los niveles de la vida cultural y comunicativa. Las redes sociales y las plataformas de publicación digital fomentan una visibilidad en la que el sujeto se convierte simultáneamente en observador y observado. La creación artística no escapa a esta problemática, pues, el artista y el escritor deben estar presentes y disponibles. La obra ya no perdura en el tiempo, sino que es un flujo que circula en el presente perpetuo de la red.

Esta transparencia tiene un reverso, lo que se presenta como apertura y accesibilidad se convierte en un sistema de control y vigilancia. Cada gesto, cada lectura, cada interacción deja una huella cuantificable. Como señala Shoshana Zuboff (2020), se trata

de una práctica denominada «capitalismo de vigilancia» que convierte la experiencia humana en materia prima para la predicción y el lucro. Los testimonios recopilados en la red permiten crear perfiles detallados de los ciudadanos con el propósito de incidir y moldear su opinión pública. De ahí que la exposición permanente se transforme en un modo de sometimiento voluntario en el que el ciudadano se muestra para existir, pero a su vez cede la gestión de su propia visibilidad.

La interfaz, aparentemente neutra, actúa como un filtro que jerarquiza y normaliza los contenidos. Los algoritmos son los que deciden qué se muestra y qué permanece oculto, no el usuario. Estos tejidos neuronales evidencian que, en realidad, la transparencia está regulada y administrada por unas estructuras de poder invisibles. Como se señalaba anteriormente con la propuesta de Zuboff, se podría considerar también que «el capitalismo agudiza el proceso pornográfico de la sociedad en cuanto lo expone todo como mercancía y lo entrega a la hipervisibilidad» [Han, 2022: 51].

Por tanto, la visibilidad se instaura como una forma de dominación dulce. Su noción ligada a la libertad y autenticidad oculta una forma de coacción: la obligación de mostrarse. El sujeto contemporáneo vive bajo el mandato de la autoexposición, en una economía del reconocimiento que asocia la existencia con la aparición constante en el espacio público digital. La intimidad y el secreto —antiguos refugios del pensamiento— se diluyen en una cultura obsesionada más con el *compartir* que con el *contemplar*.

El resultado es una estética del presente absoluto, donde el tiempo se contrae y se resignifica en instantes registrados y consumidos. La obra en lugar de contemplación genera tráfico y exige una reacción. La atención es la nueva moneda simbólica y la creación artística una estrategia de supervivencia del moderno ecosistema. Franco Bifo Berardi ya advirtió que la fatiga perceptiva elimina la sensibilidad y reduce la capacidad de empatía, privando a la mirada de profundidad. El propio autor señala que «esta aceleración de los estímulos es un factor patógeno que alcanza al conjunto de la sociedad» [Bifo Berardi, 2003:18].

La hiperconectividad, presentada como una invitación a la proximidad y a la comunicación, deriva en un aislamiento colectivo enviado del «cerebro social a los cerebros individuales» [Bifo Berardi, 2003: 18]. La fatiga perceptiva, consecuencia directa de la aceleración, confirma la mutación de la experiencia estética que Benjamin anticipó en su diagnóstico sobre la reproducibilidad técnica. Si en el siglo anterior la obra perdía su aura al multiplicarse, en este la refunde al disolverse.

Por esta razón, el exceso de imágenes y de discursos no amplía la conciencia. Se trata de una saturación colectiva y asumida por los usuarios que limita la comprensión y el análisis de los mensajes recibidos. En este régimen mediático la constante exposición constituye una «autoalienación destructiva» [Han, 2022: 63] en un ritmo de renovación acelerado que busca la conexión con el espacio virtual. Es aquí donde el pensamiento se sustituye por el reflejo, y la crítica, por la necesidad de aprobación. La cultura del *click* provoca que lo que no circula, desaparezca, convirtiendo la transparencia en un valor inmoral con una exigencia puramente mercantil.

Byung-Chul Han advierte que esta economía de la visibilidad promueve un tipo de subjetividad narcisista y agotada, atrapada en el espejo de su propia exposición. La auto-explotación del yo invisible sustituye la alienación industrial. Esta idea dialoga con el trabajo formulado por Bob Black en su ensayo *The abolition of work* (2013). Para Black, el trabajo moderno —más allá de lo físico o productivo, sino ligado a lo representacional— constituye la forma más refinada de control. En el marco digital, esta reflexión cobra vigencia desde el sentido que manifiesta que el sujeto contemporáneo trabaja para producir bienes y servicios a la par que para sostener su propia imagen. La elaboración incesante de contenidos funciona como un trabajo voluntario que alimenta la economía de la atención, revelando una extensión del trabajo capitalista bajo formas afectivas.

En línea con lo anterior, lo que Bob Black identificaba como la servidumbre del trabajo obligatorio se traslada al terreno del deseo que el individuo asume porque cree que le otorga reconocimiento y pertenencia. El sujeto interioriza el rendimiento, convirtiendo su tiempo de ocio, su creatividad y su identidad en recursos productivos. En ese sentido, la hiperconectividad no libera al individuo de la alienación. Guy Debord ya anticipó en *La sociedad del espectáculo* (1967) que el capitalismo acabaría por convertir toda relación humana en una relación mediada por imágenes.

La culminación del proyecto espectacular se basa en que el individuo se convierta en productor, producto y consumidor de su propia transparencia. Lazzarato (2013) amplía este diagnóstico al sostener la idea de colonización del tiempo mental en el que la estética de la transparencia es una forma de biopolítica de la percepción, un gobierno que orienta aquello que se ve, que se siente y que se cree. En la actualidad, todo debe estar conectado, sin lugar a la pausa o el intervalo. La desaparición del aura, por tanto, se revela como la consecuencia final de una cultura que ha abolido la sombra, allí donde la exposición constante sustituye al retiro, la visibilidad a la demora y la circulación inmediata a toda forma de experiencia mediada por la distancia.

En este contexto, el arte y la literatura expandida se crean como espacios de reapropiación del tiempo y de la percepción, en la medida en que interrumpen los ritmos acelerados que organizan la experiencia digital cotidiana. Frente a la productividad constante y el rendimiento sin pausa, estas formas de creación introducen el desvío. Son prácticas que, como sugería Black en su crítica, buscan restituir al acto creativo su dimensión lúdica. Esta reivindicación del juego y de la lentitud no es una huida nostálgica del presente, sino una resistencia dentro de él.

En este sentido, la crítica de Black al trabajo y la de Han a la transparencia convergen en un mismo punto: la ascendente necesidad de rehumanizar el tiempo. El trabajo permanente y la exposición continua son dos caras del mismo sistema, una economía que mide la existencia por su grado de actividad. La literatura expandida, por su parte, permite un juego con la técnica y no una sumisión a ella y, así, abre un espacio de desobediencia que reivindica la pausa como gesto político —y poético—.

De ahí que el verdadero desafío del arte digital contemporáneo y, como no, de cualquier creación contemporánea, no sea restaurar el aura perdida, sino inaugurar una nueva sensibilidad que tenga la capacidad de habitar el flujo sin disolverse en su interior. Esta

nueva experiencia no escapa de la visibilidad, no reniega de la tecnología, únicamente trata de convertirla en materia simbólica y perenne. Su potencia reside en infiltrarse dentro del sistema y subvertir sus lógicas.

Conviene subrayar, no obstante, que esta propuesta no implica una idealización del entorno digital ni una confianza acrítica en la tecnología como agente emancipador. Habitar el flujo sin disolverse en él no equivale a adaptarse pasivamente a sus ritmos ni a asumir sin fricción sus lógicas de visibilidad y consumo. Antes bien, se trata de una posición estética situada que reconoce las condiciones materiales y simbólicas del medio y opera en su interior mediante estrategias de desvío y resignificación. Desde esta perspectiva, la subversión no adopta la forma de una exterioridad imposible, sino la de una intervención crítica inmanente que trabaja con y contra las estructuras del sistema.

4. CONCLUSIÓN

La desaparición del aura, tal como la formuló Walter Benjamin en el siglo pasado, no representa un fenómeno clausurado, sino un proceso que se reconfigura con cada cambio técnico y cultural. La pérdida de la unicidad y la distancia propias de la obra aurática no han significado el fin de la experiencia estética, sino su desplazamiento hacia nuevas formas de relación entre arte, tecnología y sujeto. En el tránsito del aura al flujo, de la contemplación al contacto, se ha transformado no solo la obra de arte, sino también la sensibilidad con la que el mundo es percibido.

En este contexto, la literatura expandida encarna la continuidad y la metamorfosis de la experiencia estética en la era digital. Su naturaleza híbrida en tanto que textual, visual e interactiva, cuestiona las jerarquías tradicionales entre autor y lector, entre obra y dispositivo y entre creación y recepción. La lectura deja de ser un acto solitario para convertirse en una práctica compartida, y la obra deja de presentarse como un objeto cerrado para manifestarse como un proceso abierto, al alcance de todos. Esta condición, que podría parecer efímera o superficial, ofrece en realidad una oportunidad de repensar el valor del arte en una cultura de la transparencia.

Sin embargo, la estética de la transparencia digital impone un nuevo tipo de alienación. La visibilidad se convierte en obligación, la atención en moneda simbólica y la conexión en forma de control. Bajo esta lógica, la obra y el sujeto asumen el riesgo de disolverse en la exposición perpetua. La hiperconectividad, presentada como sinónimo de libertad, produce una fatiga perceptiva que empobrece la sensibilidad y reduce la capacidad contemplativa. Frente a este escenario, el arte digital y la literatura expandida actúan como lugares de reapropiación donde aún es posible ralentizar la mirada, devolver densidad al instante y reintroducir el misterio en la superficie iluminada de la red.

La convergencia entre las críticas de Walter Benjamin, Byung-Chul Han, Bob Black y otros pensadores contemporáneos mencionados en este artículo, señalan la misma urgencia: la rehumanización del tiempo. En contra de la productividad, el arte recupera su función crítica cuando interrumpe el flujo. Por ende, en ese gesto mínimo puede vislumbrarse una innovadora forma de aura, anclada a la autenticidad de la experiencia.

Por tanto, el desafío del arte contemporáneo no consiste en restaurar el prestigio perdido, sino en crear una sensibilidad capaz de sucumbir a su transparencia. Allí donde la obra logra transformar la conexión en encuentro, la visibilidad en presencia y la velocidad en atención, se abre un espacio para lo poético y, a su vez, para lo humano. Se trata de un modo de experiencia que, aún condicionado por la transparencia y la reproducibilidad, conserva la posibilidad de producir memoria y afecto. En esta formulación, el aura no desaparece del todo; se redefine como una categoría relacional que sobrevive en la intersección entre tecnología, sensibilidad y pensamiento.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. W Y HORKHEIMER, M. (2016): *Dialéctica de la ilustración*, 10ª edición, Frankfurt, Trotta, S. A.
- AARSETH, E. J. (1997): *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, UK. ed., Johns Hopkins University Press.
- BAJTÍN, M. (2012): *Estética de la creación verbal*, 2ª edición, México, Siglo XXI.
- BAUDRILLARD, J. (1978): *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós S.A. **Falta lugar de impresión**
- BAUMAN, Z. (2014): *Arte, ¿líquido?*, Editorial Sequitur. **Falta lugar de impresión**
- BENJAMIN, W. (2017): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, La Marca. **Falta lugar de impresión**
- BIFO BERARDI, F. (2003): *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*, Madrid, Traficantes de sueños.
- BLACK, B. (2013): *La abolición del trabajo*, Logroño, Pepitas de Calabaza.
- BREA, J. (2007): *Cultura_Ram*, 1ª edición, Barcelona, Editorial Gedisa.
- CARR, N. (2011): *The Shallows. What the Internet is Doing to Our Brains*, **Falta lugar de impresión** W W Norton & Co Inc.
- DANESI, M. (2025): *Studying the Human Mind in the Age of AI: An Overview of Contemporary Cognitive Science*, 1ª edición, LINCOM Studies. **Falta lugar de impresión**
- DEBORD, G. (2005): *La sociedad del espectáculo*, 2ª edición, Valencia, Editorial Pre-Textos.
- ESCAJA, T. (N.D.): *Proyecto W3*, disponible en: <https://proyecto.w3.uvm.edu/> [Consultado: 23/10/2025]
- GACHE, B. (2021): *Wordtoys*, disponible en: <https://belengache.net/wordtoys/> [consulta: 23/10/2025]
- FARRÁN, R. (2018): «El hombre endeudado o ¿cómo operar sobre la servidumbre de sí?», *Bordes*, 10, 57- 62. Disponible en: <https://publicaciones.unpaz.edu.ar/OJS/index.php/bordes/article/view/245/218> [20/10/2025]
- FOUCAULT, M. (2023). *Vigilar y Castigar*, Tres Cantos, Siglo XXI.
- HAN, B. (2013): *La sociedad de la transparencia*, 1ª edición, 13ª impresión, Barcelona, Herder.
- HAN, B. (2022): *La sociedad del cansancio*, 3ª edición, Barcelona, Herder.
- HAYLES, K. (2008): *Electronic literature: new horizons for the literary*, 1ª edición, Notre Dame, University of Notre Dame Press.
- JAMESON, F. (1991): *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*. **Falta lugar de**

impresión Ediciones Paidós Ibérica S.A.

KRISTEVA, J. (2002): *Semiótica I*, 4ª edición, Madrid, Espiral.

LANDOW, G. (2009): *Hipertexto 3.0: teoría crítica y nuevos medios en la era de la globalización*, 1ª edición, Barcelona, Paidós.

LAZZARATO, M. (2013): *La fábrica del hombre endeudado: ensayo sobre la condición neoliberal*, Buenos Aires, Amorrortu editores España SL.

MANOVICH, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós.

TOFFLER, A. (1984): *The third wave*, United States, Bantam.

WINNICOTT, D. (2009): *Realidad y juego*, 2ª edición, Barcelona, Gedisa.

WOLF, M. (2018): *Reader, Come Home. The Reading Brain in a Digital World*, 1ª Edición, Nueva York, Harper

ZUBOFF, S. (2020): *La era del capitalismo de la vigilancia: la lucha por un futuro humano frente a las nuevas fronteras del poder*, 1ª edición, Barcelona, Paidós.

**Entre memoria
individual y colectiva:
la representación
del trauma en «The
Haunted Boy» de
Carson McCullers y
Kokoro de Natsume
Sōseki**

Eva Riveiro Formoso
Universidad Complutense de Madrid

El presente ensayo propone un acercamiento temático comparativo a la representación del trauma individual y su vínculo con un contexto social mayor atendiendo al relato «The Haunted Boy» (1955), de la estadounidense Carson McCullers, y a la tercera parte de *Kokoro* (1914), del japonés Natsume Sōseki. Se partirá de la disciplina

Resumen

Palabras clave
Trauma studies
Memoria
Individualismo
Dominación literaria

de los *trauma studies*, diferenciando entre sus vertientes clásicas y pluralistas, para observar ambas piezas desde un enfoque que trasciende el ámbito de lo estrictamente literario. Desde ahí, se analizarán las relaciones de dominación que condicionan la distribución desigual de poder literario entre Occidente y Oriente, y de las que *Kokoro* es un claro producto. El objetivo es presentar una nueva lectura de las dos composiciones que, al tiempo que revela la interdisciplinariedad de este campo de estudio, ilustra que las formas y temáticas literarias no son inocentes.

This essay presents a comparative thematic approach to the representation of individual trauma and its connection to a broader social context in the short story “The Haunted Boy” (1955), by the American author Carson McCullers, and the third part of *Kokoro* (1914), by the Japanese writer Natsume Sōseki. Its method draws from the discipline of trauma studies, distinguishing its classical and pluralist theories, in order to examine both works from a perspective that transcends the strictly literary realm.

Keywords

Trauma studies
Memory
Individualism
Literary domination

From this standpoint, it analyses the relations of domination that condition the unequal distribution of literary power between the West and the East, of which *Kokoro* is a clear product. The aim is to propose a new reading of these two works that, while revealing the interdisciplinarity of this field of study, illustrates that literary forms and themes are not neutral.

Abstract

I. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

En la década de los noventa del pasado siglo nace la disciplina de los *trauma studies*. Con ella, las perspectivas trascendentes de los estudios literarios encuentran otra nueva forma de apertura e interdisciplinariedad que vincula el arte de la palabra con la memoria individual y colectiva: lo literario se alía con lo psicológico no solo para encontrar respuestas a demandas históricas, sino también para reflejar las implicaciones sociopolíticas subyacentes a todo texto. Los *trauma studies* podrían considerarse una ramificación concreta de la sociocrítica que augurará el giro afectivo en la investigación humanística acontecido pocos años después.

En un primer estadio de desarrollo, los *trauma studies* analizan la supuesta dificultad en la codificación lingüística de las experiencias traumáticas partiendo de postulados freudianos¹. Sigmund Freud, en *Estudios sobre la histeria* (1895) —junto a Josef Breuer— y en *Más allá del principio del placer* (1920), establece los parámetros desde los que se observará la representación del trauma psíquico en piezas literarias de la mano de teóricos como Shoshana Felman (1992), Geoffrey Hartman (1995), Cathy Caruth (1996) o Laurie Vickroy (2002).

Caruth, en *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* [Caruth, 1996: 4], sostiene la imposibilidad de asumir el dolor y procesarlo de manera consciente hasta que no aparece de nuevo, repetidamente y en diferido, en las pesadillas o acciones iterativas de quien lo sufre. Así, el trauma no deriva en exclusiva del acontecimiento original que lo propicia, sino de sus sucesivas repeticiones obsesivas, como ella misma expresa en la definición que ofrece acerca de estos eventos [Caruth, 1996: 11]. Esta deudora innegable de Freud explora conceptos como *latencia*, *repetición diferida* o *voz del otro*, que cobrarán especial relevancia en la presente investigación. Su teoría interesa, en este caso, por

1 Se entiende por *trauma*, en su sentido mental y no en el etimológico, una experiencia disruptiva que afecta tanto al ámbito emocional del individuo como a su percepción externa de aquello que lo rodea. Además, se caracteriza —en las teorías clásicas— por desafiar los límites del lenguaje debido a la fragmentación de la psique que produce [Balaev, 2018: 360].

su dimensión puramente textual: Caruth concederá una gran atención a los artificios literarios —tropos, modos de enunciación narrativa, etc.— que posibilitan la plasmación verbal de lo que, en principio, parece inefable [Caruth, 1996: 5]. Esta misma estela impregna el estudio *Trauma and Survival in Contemporary Fiction* (2002) de Vickroy, en que el modelo se expande hacia la intersección de las experiencias individuales con el contexto sociocultural de partida, atendiendo a cuestiones como las de raza, género o colonialismo.

Sin embargo, las propuestas de los *trauma studies* no se agotan con las visiones más tradicionales y de corte freudiano. Michelle Balaev presenta en *A Companion to Literary Theory*, volumen editado por David H. Richter, un recorrido por la historia de la disciplina hasta el momento [Balaev, 2018: 360-371]. En él, se introduce una teoría plural del trauma cuyo modelo ataca directamente al formulado por Caruth: lejos de caer en una visión esencialista, las perspectivas pluralistas sitúan estos acontecimientos en su contexto específico y proponen que no todas las experiencias traumáticas son por naturaleza complejas —si no imposibles— de verbalizar [Balaev, 2018: 366-367]. Una de sus tesis fundamentales es que «what remains unspoken in a narrative about trauma therefore can be a result of cultural values in contrast to the traditional model that claims trauma's inherent unspeakability due to its neurobiological functions»² [Balaev, 2018: 367]. Así, en obras como *Against the Unspeakable: Complicity, the Holocaust, and Slavery in America* de Naomi Mandel, se postula la comodidad moral oculta tras el acto de defender la imposibilidad de expresar efectivamente un trauma, pues ello enfoca el problema hacia el discurso en sí en lugar de hacia las obligaciones éticas latentes tras él [Mandel, 2006: 4-5].

En definitiva, se observa que los *trauma studies* cuentan ya con décadas de trayectoria, una amplia bibliografía y nuevos enfoques recientemente actualizados. Resulta destacable que, en estas últimas propuestas plurales, suelen estudiarse obras literarias en que se tematizan sucesos históricos a gran escala y con notables consecuencias individuales —como el Holocausto, la esclavitud, los procesos coloniales o guerras internacionales— que permiten examinar la tensión entre memoria compartida y personal. En cambio, ninguna de las dos piezas objeto de análisis en el presente ensayo parece insertarse en un contexto mayor caracterizado por un dolor generalizado; en ambas, el trauma derivado de la experiencia individual de los personajes vertebraba un argumento en que las pinceladas históricas y sociales quedan en un segundo plano, especialmente en el caso de «The Haunted Boy». Esto tal vez explique que los *trauma studies* apenas les hayan prestado atención.

En el caso de McCullers, sus relatos fueron generalmente desatendidos por la crítica, aunque sí ha interesado explorar la representación de lo traumático en su obra y, sobre todo, la construcción de seres grotescos marcados por la incomunicación. En el de Sōseki, sí se pueden encontrar publicaciones acerca del trauma en *Kokoro*, en lengua inglesa o española, tales como «Trauma in Natsume Sōseki's *Kokoro*: A character analysis» de

2 «Lo que permanece silenciado en una narrativa del trauma puede ser resultado de valores culturales, en contraste con lo afirmado por el modelo tradicional, que sostiene la indecibilidad inherente del trauma por sus funciones neurobiológicas» (N. T.).

Ruhman, Noorman y Kastalani (2020); no obstante, el análisis es reducido y no emplea los métodos aquí propuestos³.

Por otra parte, la comparativa entre una manifestación literaria estadounidense de los años cincuenta y otra japonesa de principios de siglo XX se justifica por el deseo de alumbrar las dominancias existentes en el binomio Occidente-Oriente que afectan al terreno literario tanto como al político, sobre todo en temáticas de carácter íntimo. Interesa observar la carta de *sensei* como una innovación experimental fruto de la era Meiji —en que las fronteras de la nación nipona se abrían a las influencias europeas y norteamericanas— y el testimonio de Hugh en «The Haunted Boy» como un logrado exponente de la sensibilidad literaria intimista con siglos de recorrido en terreno occidental. Con el fin de ilustrar esta imbricación entre factores geopolíticos y literarios a la luz de ambas piezas, se considerarán dos artículos de gran calado teórico: «Conjeturas sobre la literatura mundial» de Franco Moretti (2000) y «La literatura como mundo» de Pascale Casanova (2005). La propuesta de una lectura distante del primero y las pugnas entre centro y periferia detectadas por ambos, al estilo de Bourdieu, enriquecen el entendimiento de la representación del trauma y de los encuentros entre memoria individual y colectiva en contextos tan divergentes.

2. MCCULLERS Y SŌSEKI DESDE LOS TRAUMA STUDIES

«The Haunted Boy» presenta la ansiedad paralizadora y el clímax emocional de Hugh, un joven adolescente que no encuentra a su madre en casa al volver del instituto⁴. Esta ausencia provoca el recuerdo de un anterior intento de suicidio de la mujer, a quien el niño halló herida e inconsciente, debido a un aborto previo. Tras comprobar que todo está en orden, Hugh deja escapar los sentimientos reprimidos durante tantos meses hasta que su madre aparece y disipa sus miedos infundados. En un arranque contradictorio de alivio, ira y amor, sus reproches resultan inasibles para una figura materna incapaz de satisfacer sus necesidades de escucha y consuelo.

Por su parte, la tercera y última sección de *Kokoro* emplea un molde epistolar en primera persona a través del cual un misterioso *sensei* se dirige a su innominado aprendiz —un joven que sintió con él una unión espiritual desde que lo avistó en una playa en Kamakura— para legarle su testimonio vital. Apesadumbrado por las circunstancias personales narradas en su carta, el maestro decide suicidarse y, para ello, aduce como

3 Acerca de la aplicación de los estudios del trauma a la literatura japonesa, destaca la publicación *Trauma, Dissociation and Re-enactment in Japanese Literature and Film* de Stahl (2019).

4 La continuidad en la visión estética de McCullers —según Phillips [1978: 65], pocos escritores mantienen una formulación tan clara de sus preocupaciones literarias— guía a una suerte de unicidad temática en su producción en torno a la problemática del aislamiento espiritual, que se manifiesta tanto en sus novelas como en sus relatos. Además, recordando el momento vital de Hugh, debe considerarse el interés de la estadounidense por la adolescencia como etapa de transición, representada en varios de sus cuentos [Woods, 2010: 1].

detonante definitivo la conclusión de la era Meiji y el pánico a sentirse un anacronismo histórico⁵.

Pese a su incidencia compartida en el dolor de ciertas vivencias traumáticas y en la presencia de la temática del suicidio, ambas piezas resultan contrastantes en su plasmación literaria derivada de modelos artísticos y culturales divergentes. Los ecos sociopolíticos que parecen estar ausentes en el cuento de McCullers, cuyo argumento se ciñe —al menos, en una primera lectura— a una dimensión privada e íntima, condicionan el cierre de una novela en que la inmersión en el psicologismo personal no puede desvincularse de su contexto circundante. En este sentido, deben considerarse algunos rasgos de sus respectivas coordenadas de gestación: por una parte, Japón en 1914, en que el influjo de las corrientes occidentales infundía lentamente «un nuevo sentido de la individualidad y un insólito anhelo por expresarla» que aún no estaba consolidado en su plenitud [Rubio, 2024: 17]; por otra, Estados Unidos en 1955, en que el mito del ser humano como independiente y diferenciado de la comunidad —que es el «Americans' predominant cultural framework of identity»⁶ [Vickroy, 2002: 25]— contaba con siglos de historia y con sus consiguientes retratos en el terreno de las artes. En su obra, Sōseki se muestra como un pionero nacional; McCullers, en cambio, continúa inserta en su patrón de origen sobre el que perpetra una mayor intromisión psicológica mediante la eficacia de sus recursos literarios.

Se escogerán, para el análisis desde los *trauma studies*, dos momentos cruciales de «The Haunted Boy» y uno de la última parte de *Kokoro*. Con respecto al relato, se eligen las páginas en que Hugh trata de confesarle a su amigo John el porqué de su terror [McCullers, 2018: 8-9] y aquellas en que se produce el reencuentro entre madre e hijo [McCullers, 2018: 17-18]. De la obra japonesa, se seleccionan datos diseminados a lo largo de toda la epístola de *sensei*, aunque el examen se detendrá especialmente en el pasaje en que el maestro manifiesta su resolución de suicidarse inspirado por una declaración de tintes sociohistóricos pronunciada por su mujer [Sōseki, 2024: 309-311]⁷.

5 En la era Meiji (1868-1912), Japón inicia procesos de occidentalización con el fin de alcanzar una estructura nacional moderna y contrapuesta a la del anterior y extenso periodo Tokugawa (1603-1868). En él, regía la política del aislacionismo o *sakoku* que mantenía a los nipones ajenos a las innovaciones extranjeras. Frente a este modelo feudal precedente, desde las instituciones comienza a promoverse la apertura de las herméticas fronteras y los viajes expeditivos a Europa y Estados Unidos para importar costumbres, creencias y formas literarias. La noción de individualidad entra, así, en un país en que esta palabra ni siquiera contaba con un correlato local, pues en su concepción «la naturaleza, el ser humano y las deidades forman parte de un todo» [Rubio, 2024: 17]: será el cristianismo el que injerte la conciencia del yo como unidad diferenciada. Con respecto al quehacer literario, el arte nipón permanecía estancado. Más allá de «la gran corriente de la literatura oral, la poética anquilosada del clásico tanka y el moderno *haikai*, la espléndida tradición dramática del *noh* y el *kabuki* y cierta prosa de ficción» [Rubio, 2024: 12-13], comenzaron a proliferar las traducciones de novelas occidentales, que acercaron relatos extensos en prosa con una línea argumental definida a una tradición milenaria de rasgos líricos, breves y fragmentarios.

6 «Marco identitario y cultural predominante en Estados Unidos» (N. T.).

7 Se trabajará con la versión de «The Haunted Boy» en lengua inglesa y, en notas al pie, se incluirán las traducciones a español de José Luis López Muñoz y María Campuzano [McCullers, 2007]. Con respecto a *Kokoro*, por desconocimiento de japonés, el estudio citará la traducción española de Carlos Rubio [Sōseki, 2024].

2.1 La incomunicación nerviosa de Hugh

«The Haunted Boy» emplea un narrador en tercera persona, omnisciente y extradiegético. Esta decisión puede responder a la necesidad de distanciamiento de lo narrado para poder ser plasmado literariamente, pues, desde las teorías de corte freudiano, se considera que una experiencia traumática contada por los propios protagonistas suele resistirse a la codificación narrativa debido a la incapacidad de ser aprehendida enteramente por los sujetos que la sufren [Vickroy, 2002: 7]. El narrador actúa, de este modo, de voz intermediadora que pone orden a un relato caótico por naturaleza.

Cuando Hugh llega a casa junto a su amigo John y ve que su madre no está, comienza a rememorar inconscientemente el día en que ella había intentado suicidarse. El cuento establece una clara dualidad entre mente y cuerpo: la mente de Hugh se paraliza en un acontecimiento pasado; su cuerpo, en cambio, se mueve nerviosamente manifestando reacciones físicas extremas. Mientras recuerda la imagen de su madre en el baño, «Hugh's eyes were wide open and glaring»⁸ [McCullers, 2018: 8] y debió llevar «his hand to his eyes to shut out the memory»⁹ [McCullers, 2018: 8]; por último, cuando el amigo comunica su partida, «he felt the alarm in his own loud heart»¹⁰ [McCullers, 2018: 9]. Según recoge Vickroy, la alusión a la actividad casi refleja del cuerpo constituye un recurso habitual de esta clase de narraciones: en ellas, se suele producir una tematización de lo corporal como agente de movimiento frente al anquilosamiento de los pensamientos obsesivos [Vickroy, 2002: 8]. Lo mismo ocurrirá cuando Hugh se reencontre con su madre, todavía dominado por el terror.

Los momentos del argumento seleccionados responden a una estructura dialogal. Primeramente, la presencia de John resulta esencial como canal terapéutico, pues un oyente empático puede ayudar a traducir las experiencias traumáticas y puede tomar partido en el proceso de reevaluación de la víctima [Vickroy, 2002: 22]. Ello explica que, cuando John informa de que debe irse, Hugh «was so frightened of being left alone»¹¹ [McCullers, 2018: 9]. En otra parte del relato, se llega incluso a decir que «he hated John, as you hate people you have to need so badly»¹² [McCullers, 2018: 13]. Pese a todo, las intervenciones del amigo revelan su carácter contrapuntístico respecto a lo sentido por Hugh y demuestran que no satisface su necesidad de un receptor dispuesto. En sus palabras tranquilizadoras —al decir que no hay de qué preocuparse, pues mucha gente debe ser internada en hospitales [McCullers, 2018: 8]— parecen hallarse indicios de no haber asimilado lo contado por su amigo: en esta suerte de generalización de la situación tergiversada, con el fin de silenciar lo verdaderamente ocurrido, radica la profunda incomunicación a que se ve sometido Hugh.

8 «Los ojos de Hugh estaban muy abiertos y brillantes» [McCullers, 2007: 202].

9 «Se llevó la mano a los ojos para alejar el recuerdo» [McCullers, 2007: 202].

10 «Sintió la alarma en el ritmo acelerado de su propio corazón» [McCullers, 2007: 203].

11 «A Hugh le daba tanto miedo quedarse solo» [McCullers, 2007: 203].

12 «Miró con odio a John, de la manera en que se detesta a las personas a las que más se necesita» [McCullers, 2007: 205].

Con respecto al reencuentro con la madre, sana y salva, resulta apropiado ver cómo se recupera el concepto de *voz del otro* de Caruth ejemplificado por medio de la historia de Tancredo y Clorinda en la *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso, a la que ya prestaba atención Freud, pero cuya propuesta ella sobrepasará [Caruth, 1996: 2-3]:

Tancred does not only repeat his act but, in repeating it, he for the first time hears a voice that cries out to him to see what he has done. The voice of his beloved addresses him and, in this address, bears witness to the past he has unwittingly repeated. Tancred's story thus represents traumatic experience not only as the enigma of a human agent's repeated and unknowing acts but also as the enigma of the otherness of a human voice that cries out from the wound, a voice that witnesses a truth that Tancred himself cannot fully know¹³.

En el presente caso, ni Hugh tuvo culpa de lo ocurrido —aunque él lo siente así— ni su trauma viene acompañado de la voz de su madre dado el estado en que la halló. De hecho, la voz de la mujer, ofreciendo al niño algún tipo de explicación o consuelo, jamás llega: en sus diálogos posteriores, que podrían ser reveladores, ella eludiría las peticiones de auxilio de su hijo por medio de parlamentos en los que pretende mostrar una preocupación más bien de carácter performativo. Es más, cuando Hugh le acaba preguntando por qué hizo aquello —refiriéndose al intento de suicidio— ella le responde que no estaba en casa porque había ido a comprar ropa, quedándose con la respuesta más superficial, pero no con la que el hijo anhelaba. Se aprecia cómo, aunque él pretende salir de su aislamiento comunicativo, el miedo a dañar a su madre y su falta de apoyos en una red individualista le impiden propiciar de manera efectiva el cauce de sus palabras. Su sufrimiento «is excessive and frightening for the other characters, who isolate the protagonists, forcing them to carry what should be a collective burden»¹⁴ [Vickroy, 2002: 4].

En línea con la concepción del trauma teorizada por las vertientes clásicas de los *trauma studies*, la vuelta obsesiva al evento original causada por la fragmentación psíquica de los sujetos afectados encuentra su correlato literario en la forma analéptica. En este relato, en que los acontecimientos actuales se contaminan de recuerdos, las analepsis interrumpen constantemente el argumento. Algunos ejemplos pueden ser los siguientes: «he was thinking about 'the other time' and the grudge that had started when he saw the blood and horror and felt *why did she do this to me*»¹⁵ [McCullers, 2018: 18] o uno de los que marcan el tono tan duro e impactante de la pieza:

13 «Tancredo no solo repite su acto, sino que, al repetirlo, escucha por primera vez una voz que le grita para que vea lo que ha hecho. La voz de su amada se dirige a él y, así, testifica acerca de un pasado que él ha estado repitiendo inconscientemente. La historia de Tancredo representa la experiencia traumática no solo como el enigma de las acciones repetidas y desconocidas de una persona agente, sino también como el enigma de otra voz que grita desde dentro de la herida, una voz que contiene una verdad que el propio Tancredo no puede conocer en su totalidad» (N. T.).

14 «Es excesivo y atemoriza a los otros personajes, que aíslan a los protagonistas forzándolos a arrastrar lo que debería ser una carga colectiva» [McCullers, 2007: 207].

15 «Pensaba en "la otra vez" y en el rencor que había empezado a nacerle cuando vio la sangre y el horror y sintió *por qué me ha hecho esto a mí*» [McCullers, 2007: 208].

He opened the bathroom door and for a moment the dread that had haunted him all that afternoon made him see again the room as he had seen it ‘the other time’. His mother lay on the floor and there was blood everywhere. His mother lay there dead and there was blood everywhere, on her slashed wrist, and a pool of blood had trickled to the bathtub and lay dammed there. Hugh touched the doorframe and steadied himself. Then the room settled and he realized this was not ‘the other time’¹⁶. [McCullers, 2018: 15]

En este sentido, el propio narrador esboza la naturaleza del trauma y sus difusas fronteras entre lo presente y lo ausente cuando afirma: «the terror of the afternoon was over, but he could not tell it to his mother. He could not tell her what he had feared, or explain the horror of the things that were never there at all — but had once been there»¹⁷ [McCullers, 2018: 17-18]. En medio de este caos, la autora se esfuerza por crear un orden narrativo y lo logra, de manera provisional y a veces incluso ineficaz, mediante ciertos recursos como la repetición [Vickroy, 2002: 25]. Un claro ejemplo es la lexicalización que adquiere el sintagma «‘the other time’» —«la otra vez»—, la simbología de los colores —desde el rojo inicial hasta la suavización progresiva hacia el rosado o el azul tras el regreso de la madre— o la alusión al pastel cocinado por ella que John utiliza como elemento disuasorio ante la narración de su amigo.

Todo el léxico negativo que puebla la composición palidece hacia el final, cuya apertura parece apuntar a una esperanza ausente en *Kokoro*. No obstante, es posible preguntarse cómo se va a frenar el terror del niño sin haber sido siquiera escuchado, y si el hermetismo absoluto en torno a su sentir es la única manera de interpretar el relato o si se podría abrir su testimonio de algún modo.

2.2. La confesión aséptica de *sensei*

En contraposición a «The Haunted Boy», la carta de *sensei* en *Kokoro* se vale del empleo de una primera persona que, aun verbalizando sus traumas mejor guardados, se caracteriza por una templanza manifestada textualmente en oraciones breves y de ritmo pausado. Según Rubio [2024: 51], este uso del narrador todavía era poco frecuente en las piezas japonesas de su momento, pues implica la presuposición de una cierta independencia del yo; además, comporta una ruptura del distanciamiento que proporcionaba el uso de una tercera persona para atenuar el trauma.

En primer lugar, la elección de la epistolaridad como forma de desahogo y confesión entronca con uno de los modelos más fructíferos en esta clase de narraciones: la escritura

16 «Abrió la puerta del baño y por un instante el horror que le había perseguido toda la tarde le hizo ver de nuevo el cuarto como “la otra vez”. Su madre tumbada y muerta y sangre por todas partes: la muñeca con las venas cortadas y un charco rojo que se había deslizado por la pared de la bañera y se había acumulado en el fondo. Hugh tocó el marco de la puerta y recobró el equilibrio. Luego el cuarto se estabilizó y se dio cuenta de que no era “la otra vez”» [McCullers, 2007: 206-207].

17 «El terror de la tarde había terminado, pero no se lo podía contar. No podía explicarle lo que había temido, ni explicarle el horror ante cosas que ya no estaban allí, pero que habían estado una vez» [McCullers, 2007: 208].

terapéutica. Vickroy sostiene que la «scriptotherapy offers the possibility of reinventing the self, reconstructing the subject ideologically and reassessing the past»¹⁸ [Vickroy, 2002: 9], de tal modo que, pese a que la experiencia de los supervivientes suele resistirse a los patrones convencionales de representación artística o de distribución cronológica de los hechos, la escritura en diferido —con sus lógicos efectos de distanciamiento con la persona receptora, en este caso— facilita su transmisión. La carta brinda también una declaración cerrada en torno a la voz narradora en un primer nivel diegético, por lo que se aleja de una técnica frecuente en estas escrituras: la de exponer a los lectores a una multiplicidad de voces y posicionamientos que enfatizan lo caótico y desorientador de los hechos narrados [Vickroy, 2002: 27], al igual que ocurría en el relato. En último término, este modelo narrativo se justifica asimismo por el contexto de creación de la obra¹⁹.

La epístola del maestro dirigida a su joven amigo refleja la soledad y el aislamiento emocional en que se ve envuelto por haber sufrido un doble dolor: la traición de su tío, que lo estafó arrebatándole parte de su herencia tras quedarse huérfano, y el suicidio de su amigo K al haberse casado *sensei* —a sabiendas— con la mujer a quien él deseaba pedir matrimonio. Aunque superar el trauma familiar habría sido posible para el hombre, sobreponerse al desenlace fatal de su amigo en el que él desempeñó un rol activo era tarea irrealizable, pues lo sumía en una posición de mezquindad. Aquí radica una de las claras manifestaciones del auge del nuevo individualismo²⁰. No obstante, una reminiscencia de la tradición comunitaria pre-Meiji se ve también representada en la idea del sacrificio por fidelidad familiar, pues *sensei* arrastraba «una vida solo por mi mujer» [Sōseki, 2024: 309]. Estos dos núcleos —la aspiración individual y el martirio por lo colectivo— entran en tensión de acuerdo con un momento cultural a dos bandos.

Con respecto al correlato estilístico de los rasgos comentados, la encrucijada resulta asimismo perceptible entre el lirismo característicamente nipón, de frases parcas, y el sentimentalismo al estilo romántico de inspiración occidental también presente en «The Haunted Boy». De cualquier modo, la carta, recapituladora de una vida dolorosa, se narra desde la fría distancia de haber tomado ya la resolución del suicidio. Por otro

18 «La *scriptoterapia* ofrece la posibilidad de reinventar el propio ser, de reconstruir ideológicamente el sujeto y de reevaluar el pasado» (N. T.).

19 Al igual que en la España del siglo XVIII, cuya literatura no podía desasirse del didactismo propio de la Ilustración, la novela no se consideraba un género serio ni provechoso en el Japón pre-Meiji. Nakamura Keiu, traductor del primer libro occidental a japonés —*Self-Help* (1859) de Samuel Smiles—, llegaba a afirmar que los lectores de novelas no son buenos ciudadanos, que las mujeres que recurren a ellas suelen morir jóvenes o que sus apasionados son propensos a contraer tuberculosis [Keene, 1998: 17]. Ello explica el recurso a la epistolaridad, pues parece conferir mayor edificación moral a la obra. De hecho, al final de *Kokoro*, la voz de *sensei* expresa: «Bien valdrían mis esfuerzos de escribir todo esto sin falsedad si sirviera para que se conozca mejor al ser humano. Ojalá te aprovechara a ti o a otras personas para tal fin» [Sōseki, 2024: 312].

20 Previamente, la carta contiene las siguientes declaraciones: «Cuando mi tío me engañó, sentí profundamente no poder confiar en nadie más; pero en mí, en mí mismo, sí podía confiar. En alguna parte de mi interior tenía la convicción de que la sociedad no lo era, pero yo sí que era digno de estima. Esa convicción, sin embargo, quedó arrasada por completo a causa de K. Al pensar entonces que yo era igual que mi tío, sentí vértigo. Estaba ahora tan hastiado de la gente como lo estaba de mí mismo. No podía moverme» [Sōseki, 2024: 303].

lado, la conformación de los recuerdos analépticos es radicalmente distinta a la de McCullers: las digresiones son de carácter sosegado y contenido frente al dinamismo del relato, no solamente se enfocan en los acontecimientos más traumáticos de su existencia —su generalidad es mayor; su perspectiva, más amplia— y, sobre todo, *sensei* no se sumerge en instantes de desbordante sentimentalidad. Esta apertura narrativa se aprecia igualmente en la no unicidad de espacios: si Hugh solo se movía en el terreno de su casa, *sensei* relata múltiples anécdotas que abarcan espacios y tiempos distantes.

Tras estas consideraciones previas, conviene atender al momento en que *sensei* comunica explícitamente su resolución de suicidarse:

Pero entonces, en la canícula del verano, falleció el emperador Meiji. Sentí que el espíritu de Meiji, que había empezado con el emperador, se había extinguido con él. La idea de que nosotros, los más penetrados por ese espíritu de Meiji, sobreviviríamos después de su muerte y que nos íbamos a quedar atrás en la marcha del tiempo, me afectó profundamente. Y así se lo expresé claramente a mi mujer. Ella se rio y se negó a tomar mi idea en serio. Pero, de improviso y todavía medio en broma, añadió:

—Bien, si piensas así, ¿por qué no seguir a tu señor haciendo *junshi*? [...]

—Si lo hiciera, sería por fidelidad al espíritu de Meiji. [...]

Dos o tres días después tomé la resolución de suicidarme. Igual que yo no entiendo bien los motivos del suicidio del general Nogi, probablemente tú tampoco entenderás con claridad el sentido de mi suicidio. Si es así, no habrá modo de hacértelo entender, dada la diferencia generacional que nos separa. [...] En este relato he intentado, de todos modos, mostrarte lo mejor que he podido cómo es esta extraña persona que soy yo mismo. [Sōseki, 2024: 309-311]

El hecho que variará el rumbo de los acontecimientos será el fallecimiento del emperador Meiji en el año 1912, por lo que el detonante del suicidio del protagonista derivará de un suceso de relevancia a nivel nacional. *Sensei*, como apunta Fukuchi [1993: 469], pertenece a la categoría de intelectuales contemplativos de la era Meiji que sufren directamente las consecuencias de la moderna sociedad japonesa, como el egotismo o la incomunicación humana. De este modo, la conciliación del reciente individualismo transformador con un acervo histórico comunitario resultaba problemática. La muerte del emperador acaba con una época —ese «espíritu de Meiji»— que se interpretaba desde su volatilidad por haber actuado de gozne transitorio en el devenir de Japón, y la afectación del maestro por quedar atrás en la marcha del tiempo agrava hasta unos extremos irreparables su dolor propio por incurrir en uno todavía peor, el de la nación en su totalidad. Híbrido entre tradición y modernidad, *Kokoro* justifica el suicidio de uno de sus protagonistas solo por causas sociales que trasciendan sus circunstancias íntimas; de lo contrario, estaría condenado a seguir viviendo en la sombra²¹.

21 ¿Qué ocurre con el suicidio previo de K tras descubrir el enlace de *sensei* con la mujer a quien él amaba? De modo similar, el narrador achaca su muerte no a su sentir romántico, sino a su soledad, ensimismamiento y rigidez, síntomas de los tiempos Meiji: «He decidido quitarme la vida a causa de la debilidad de mi voluntad y por haber perdido la esperanza de llegar a ser lo que deseo» [Sōseki, 2024:

La canalización del trauma por medio de la escucha activa de un receptor se ve nula-mente representada en la obra, pero no porque *sensei* no hubiese contado con la posibilidad de expresarse, sino porque decidió no hacerlo para no oscurecer el alma pura de su mujer, pues «echar aunque fuera solo una gota de tinta en algo inmaculadamente blanco era para mí un enorme y penoso delito» [Sōseki, 2024: 302]. Más allá de ella, su única fuente de relación social era el aprendiz, con quien finalmente abrirá su corazón por escrito y una vez tomada la decisión de poner fin a su vida. Hablar o escribir, en este caso, no es tanto una salvación como una expiación.

De cualquier modo, sorprende la capacidad del maestro de confiarle a su esposa sus preocupaciones sociales, justamente por corresponder a un plano común y no a uno privado: «y así se lo expresé claramente a mi mujer» [Sōseki, 2024: 309], afirma a propósito de su terror a saberse anacrónico. La mención al *junshi*²² como irónica propuesta de suicidio constituye el punto álgido de contaminación entre tradición y modernidad. Esta práctica, considerada ya obsoleta en el momento, se erige en estímulo definitivo y justificador de *sensei* para acabar con su existencia, pues sus años de sufrimiento en vida no fueron razón suficiente para consumir la muerte. Un interrogante acerca de esta cuestión es si el maestro podría haber tomado la misma decisión de no haber existido algo más allá de su propia intimidad que lo instase a ponerlo en práctica.

2.3 De lo clásico a lo pluralista

Michael Rothberg, en su ensayo «From Gaza to Warsaw: Mapping Multidirectional Memory», reclama una *ética de la comparación* entre memorias históricas traumáticas [Rothberg, 2011: 525]. Su aplicación, alejada de objetos de estudio como los aquí abordados, enlaza con las visiones teóricas dispares en el seno de los *trauma studies*. La ética de la comparación apuesta por entender los traumas como experiencias diferenciadas que deben ser analizadas en sus respectivos contextos para ser comprendidas en su totalidad y en su especificidad. Principalmente, esto es lo que distancia al análisis freudiano del trauma de sus posteriores transgresiones pluralistas.

El caso de «The Haunted Boy» parece incitar a una interpretación del trauma desde las posturas clásicas: Hugh ilustra la disrupción de la psique entre lo consciente y lo inconsciente, su trauma se revive solo en diferido —tras un periodo de latencia— y es despertado por asociaciones sensoriales que recuerdan de manera instintiva a un evento original que no puede ser del todo asimilado ni verbalizado eficazmente. Resulta sencillo, por tanto, leer a McCullers desde presupuestos freudianos, considerando también que ella estaba próxima al psicoanálisis en sus formulaciones narrativas. Sin embargo, observar el relato desde una visión pluralista enriquece sus significaciones y, así, cabe

293]. En este caso, la *voz del otro* sí perseguirá directamente al narrador, que irá a visitar con frecuencia la tumba de su amigo.

22 El *junshi* era un uso nipón propio de la era Tokugawa según el cual se mostraba fidelidad y seguimiento espiritual al emperador fallecido por medio del suicidio. El general Nogi Maresuke, que practicó *junshi* el día 13 de septiembre de 1912 tras la muerte de Meiji, se convirtió en un sonado ejemplo de este proceder en un momento en que ya no era frecuente.

preguntarse en qué medida el trauma del joven viene condicionado por sus particulares circunstancias socioculturales.

Una afirmación de John, el amigo de Hugh, achacable a su ingenuidad y a su incapacidad para actuar de oyente empático, abre una vía de interpretación más amplia: cuando pronuncia que lo ocurrido a la madre del joven «could happen to anybody»²³ [McCullers, 2018: 8], apunta a una universalización del problema. Previamente, y más relevante todavía, el propio Hugh dice que «it's something that happens to ladies; she was just blue and rundown»²⁴ [McCullers, 2018: 8] en referencia a la depresión provocada por su aborto.

En su plenitud, el relato se construye en torno al tabú que constituyen las temáticas del aborto y del suicidio en la sociedad estadounidense basada en el mito del individualismo y que, debido a las imposiciones patriarcales, afecta todavía más a las cuestiones relacionadas con la emocionalidad de las mujeres, como la primera de ellas. La madre de Hugh se representa a medio camino entre el ángel del hogar y el ángel de la muerte [Gilbert y Gubar, 1984], rodeada de connotaciones negativas por el dolor que le provoca al niño y por su incapacidad de conexión emocional. Según Vickroy [2002: 4], las narrativas del trauma suelen explorar las relaciones madre-hija por sus atributos de mujeres y, una de ellas, niña. Si bien se afirma que «daughters feel a conflicted protective fearfulness toward their mothers and a dread of reliving their mother's traumas»²⁵ [Vickroy, 2002: 4], no parece haber motivo para excluir a los niños —en masculino— de esta categorización, pues pertenecen al colectivo igualmente vulnerable de la infancia. Además, seguramente la decisión de escoger a un chico adolescente en lugar de a una chica sea motivada por el deseo implícito de cuestionar las cargas sociales machistas: es pertinente recordar las dificultades de Hugh para hablar con su padre [McCullers, 2018: 6] o, en cierto sentido, su imposibilidad de llorar antes de su explosión definitiva [McCullers, 2018: 16].

Todo ello lo causa, en primer lugar, un sistema con fallas en cuanto a comunicación humana. Así, considerar a la figura autorial de la estadounidense —con todas las controversias que esto acarrea— como consciente de estas carencias en su sociedad implicaría que se aparta de una visión estereotipada del trauma como la que Vickroy refuta en línea con Kalí Tal [1996]: «she particularly critiques the self-interested ways American culture has redefined traumatic experience to suit mythical views of itself, drawing the focus away from its political implications»²⁶ [2002: 6].

Kokoro, en contraposición, resulta más difícil de leer desde la concepción tradicional del trauma. *Sensei*, aunque necesita igualmente un periodo de latencia —y mucho más prolongado, de toda una vida— para poder expresarse, lo logra de un modo tranquilo

23 «Le puede pasar a cualquiera» [McCullers, 2007: 203].

24 «Es algo que les pasa a las señoras; sólo estaba deprimida y cansada» [McCullers, 2007: 202].

25 «Las hijas sienten un miedo protector y contradictorio hacia sus madres, así como terror por revivir sus traumas» (N. T.).

26 «Ella critica particularmente las maneras interesadas en que la cultura estadounidense ha redefinido las experiencias traumáticas con el fin de que se ajusten a unas visiones míticas y apartadas de sus implicaciones políticas» (N. T.).

y reflexivo, es decir, no dominado por lo inconsciente. En su testimonio, el trauma se expresa con palabras certeras y se distancia por completo de la concepción del dolor extremo como algo inefable. Asimismo, su suicidio no puede desvincularse de una perspectiva contextual concreta: en primer lugar, el acto está motivado por la percepción de su propia bajeza personal fruto de una nueva sensibilidad; en segundo, el detonante de su decisión como consecuencia del trauma es de un explícito carácter histórico que va más allá de lo íntimo. Pese a ser más recientes, las visiones pluralistas desarrolladas por los *trauma studies* se adecúan mejor a una pieza japonesa de 1914 precisamente por sus inseguridades a la hora de expresar una individualidad ya presupuesta en las aproximaciones de raíz freudiana.

Uno de los giros más relevantes de estas teorías es el dado a la propia significación de la *memoria*. Si desde las posturas previas se entendía como un almacenamiento estanco destinado a reproducirse de manera homogénea, ahora se observa como un proceso de reconstrucción fluido y variable en el tiempo [Balaev, 2018: 366]. Ello, a la vista de *Kokoro*, puede ayudar a entender el porqué de un testimonio de menor carga obsesiva, pues la memoria vital de *sensei* pudo trascender la reiteración para alcanzar un estado de revisión consciente desde el que decidir purgar su dolor y culpa aduciendo a agentes externos a él mismo. La resolución del suicidio del maestro, en definitiva, se entiende correctamente desde una aproximación teórica que «relies more heavily on the external stressor to show that trauma occurs in specific bodies, time periods, cultures, and places, each informing the meaning and representation of traumatic experience»²⁷ [Balaev, 2018: 366].

3. UN ESCENARIO DE DOMINACIÓN LITERARIA

Como ya ha sido apuntado, la idiosincrasia de las potencias occidentales comenzó a introducirse en la tradicionalmente aislada nación nipona a finales del siglo XIX para legarle nociones ausentes en la herencia de su cultura, entre las que destacan las de *individualismo* y *novela*. El encuadre de *Kokoro* en los años inmediatos al fin de la era Meiji resulta determinante a la hora de considerar la amalgama entre costumbres seculares y modernidad externa tanto en su temática como en sus técnicas narratológicas. En esta línea, cabe destacar que Sōseki (1867-1916) vive este período histórico completo, estudia literatura inglesa en Reino Unido y, aunque se desencanta de ella en favor de su gusto por la tradición china, se erige en uno de los primeros representantes de la novela moderna japonesa.

El relato de McCullers puede ejemplificar la culminación estética de la representación del trauma en las potencias dominantes de Occidente: en línea con las manifestaciones modernas estudiadas por los *trauma studies* clásicos, todos sus artificios narrativos —las estructuras paralelísticas, la simbología del color, la naturaleza de su léxico, la función del dialogismo, etc.— se prosternan al esbozo de efectos emocionales brotados del dolor

²⁷ «Esta aproximación se sustenta mayormente en factores de estrés externos para mostrar que el trauma ocurre en cuerpos, tiempos históricos, culturas y lugares específicos que informan el significado y la representación de la experiencia traumática» (N. T.).

de un ser individual. En contraposición, resulta pertinente recordar lo considerado por Vickroy con respecto al nexo entre individualismo y sensibilidad social en enclaves geográficos dominados: «groups who have been oppressed or exploited [...] resist viewing themselves as independent, separate, autonomous individuals and thus retain a social, relational view of self»²⁸ [Vickroy, 2002: 26].

En primer lugar, la problemática en el caso japonés de finales del siglo XIX y principios del XX no radica en que su sensibilidad comunitaria lleve a sus habitantes a preferir concebirse como una colectividad nacional y no como seres individuales: el interés de la cuestión reside en que su bagaje cultural no concibe la existencia de la conciencia del yo²⁹. Para ellos, esta característica ontológica tan familiar en Occidente resulta una novedad introducida por el dogma cristiano y los contactos con los Estados fundamentalmente europeos. Transgrediendo lo social, este atributo definitorio encuentra una analogía literaria: de 1868 en adelante comenzaron a recibirse en tierras niponas obras canónicas occidentales en traducción, en las que la acentuación del yo era producto de tendencias coetáneas como las románticas. *Kokoro* amalgama «el Romanticismo, la novela del yo, el movimiento realista y el naturalista» [Rubio, 2024: 28], tomados en especial de la novela inglesa estudiada y conocida por Sōseki, para forjar una de las obras precursoras —aunque todavía con ciertos titubeos— en la asimilación de la modernidad occidental.

En «Conjeturas sobre la literatura mundial», Moretti parte de la *ley de la evolución literaria* de Jameson, en que se enuncia que la novela contemporánea —en el presente caso, la japonesa de los primeros años del pasado siglo— «surge primeramente, no como una innovación autónoma, sino como un compromiso entre la influencia formal occidental (por regla general francesa o inglesa) y los materiales locales» [Moretti, 2000: 68], y la amplía según su concepción propia: la de un triángulo en que las nuevas expresiones de la novela en territorios relegados incluyen «argumento extranjero; personajes locales; y después, voz narrativa local» [Moretti, 2000: 74]. Esto ocurrirá en *Kokoro* y, tal y como afirma el teórico italiano, la mayor inestabilidad a caballo entre tradición y modernidad se encontrará en la incomodidad de la instancia narradora [2000: 74]³⁰.

En último término, y en línea con Casanova en «La literatura como mundo», la apertura de las fronteras nacionales en la era Meiji y su particular interés por la adquisición de formas literarias foráneas se explica satisfactoriamente desde la teoría del meridiano de Greenwich, según la cual la modernidad habita en ciertos puntos geográficos de referencia que marcan el presente literario, de modo que «ser considerado “moderno” es una de las formas de reconocimiento más difíciles para los escritores situados fuera

28 «Los grupos que han sido oprimidos o explotados [...] se resisten a ver a sus propios miembros como individuos independientes, separados y autónomos; así, conservan una visión social y relacional del yo» (N. T.).

29 Un ejemplo ilustrativo de este entendimiento social puede ser la película *Los siete samuráis* (1954) de Akira Kurosawa. Ambientada en el siglo XVI, refleja cómo los miembros de una comunidad eran vistos como una masa homogénea sin fisuras ni intereses personales aparte de los compartidos con el grupo, sobre todo de carácter político.

30 Con respecto a la literatura japonesa, Moretti afirma haber leído *Ukigumo* (1889) de Futabatei —una de las obras de referencia para Sōseki y frecuentemente considerada la mayor precursora de la novela moderna nipona— para probar sus hipótesis [2000: 71].

del centro, y objeto de violenta y amarga competencia» [Casanova, 2005: 70]. Japón, en resumidas cuentas, anhelaba equipararse a la actualidad literaria de las potencias dominantes aun pasando por estadios de vacilación en sus formulaciones pioneras.

El modelo tripartito de *Kokoro* y su considerable extensión total constituían ya un polo de modernidad notable en una tradición carente de historias con una línea argumental prolongada en tiempo y espacio, en la que el fragmentarismo era un atributo natural. A mayores, la temática del trauma individual coloniza la totalidad del relato, aprovechando los recursos previamente analizados para adoptar esta perspectiva narrativa en un país en que la individualidad era una importación. La fusión entre forma occidental y contenido local se aprecia la incomodidad de la voz narrativa en la correcta disposición de estos dos elementos dispares. La sensación de extrañeza de *sensei* ante su propia contradicción fruto del tránsito entre diferentes tradiciones culturales —plasmada en aseveraciones como «esta extraña persona que soy yo mismo» [Sōseki, 2024: 311]— responde con seguridad a estas vacilaciones en el intento de conciliar sus posturas. Además, las frecuentes discusiones críticas sobre el verdadero motivo del suicidio de *sensei* recogidas por Fukuchi (1993) ilustran la oscuridad de la novela en este punto, precisamente por hallarse a medio camino entre el intento de superar lo tradicional y, a la vez, seguir anclado a ello.

Evitando caer, de nuevo, en una identificación entre autor y obra, un punto de interés puede ser la relación de Sōseki con la temática del individualismo por medio de su texto teórico —inicialmente conferencia— *Mi individualismo* (1914). De él, editado y comentado en inglés por Jay Rubin, se infiere «the continued —and growing— validity for him of the Western ideal of respect for the uniqueness of each individual»³¹, mientras no dejaba de considerar que, «as a Meiji man, his discovery of self had been inseparable from a discovery of his Japanese identity»³² [1979: 25]. Individualismo y nacionalismo parecen indisociables para Sōseki; de ahí que la temática del trauma personal deba necesariamente fundirse con condicionantes de una mayor generalidad social.

4. CONCLUSIONES

La propuesta de lectura de estas dos piezas desde los *trauma studies* ofrece interesantes resultados. En primer lugar, algunos de los conceptos derivados del psicoanálisis siguen manteniendo su vigencia general en estas representaciones narrativas del trauma: la existencia de un periodo de latencia, el recuerdo analéptico constante para procesar lo sucedido o la necesidad de una verbalización frecuentemente insuficiente son rasgos comunes a las dos composiciones. Sin embargo, ceñirse a estos aspectos y a sus consiguientes correlatos narratológicos impide abarcar todo aquello que excede la plasmación

31 «La continua y creciente validez para el autor del ideal occidental sobre el respeto a la individualidad» (N. T.).

32 Como hombre de la era Meiji, su descubrimiento del yo fue inseparable del descubrimiento de su identidad como japonés» (N. T.).

literaria de lo individual, por lo que se suspende una interpretación que satisfaga el afán de revisión ética de la historia anhelado por las corrientes recientes de estos estudios.

Si en el caso de «The Haunted Boy» la visión pluralista requiere una lectura atenta del relato para trascender la más directa comprensión desde lo clásico, la dificultad de leer *Kokoro* desde la teoría freudiana parte primeramente de sus inestabilidades narrativas como resultado de combinar la tradición literaria japonesa y las innovaciones importadas; entre ellas, la de la concepción individual del ser. En esta manifestación pionera, la visión subyacente de las consecuencias del trauma como algo que no se puede desvincular de sus coordenadas concretas entronca con las posturas más actualizadas de esta disciplina, que favorecen un entendimiento colectivo y social antes que otro puramente individualista.

Por este camino, atender a las relaciones de dominación literaria a que fue sometido Japón durante la era Meiji permite comprender cómo un país carente de la noción de individualidad —lógicamente, tan arraigada en el relato de McCullers— le va haciendo un hueco a medida que adquiere una actitud imitativa respecto a las naciones que marcan el compás de la modernidad. No resulta extraño que *Kokoro* sea todavía una obra en que el intimismo se entremezcla con la sensibilidad comunitaria tradicional y que, con el desarrollo y asentamiento de estas ideas, Japón produzca obras con mayor presencia de la dimensión íntima, como pueden ser *Tokio blues*, *Norwegian Wood* (1987) o *Sputnik, mi amor* (1999) de Haruki Murakami.

El desvelamiento de un pasado traumático que abrumba a los protagonistas y su manera de reaccionar ante él no solo expone sus interioridades, sino también las de aquellas redes en que se hallan insertos y de las que anhelan escucha y aceptación. Incluso en las potencias que albergan el poder y que sostienen las identidades de sus miembros en torno al mito del ser individual, las manifestaciones literarias del trauma son susceptibles de ser leídas como artefacto textual que salta a lo extratextual y que, aunque a menudo sutilmente, desenmascara las reglas sociales que vertebran su argumento.

5. BIBLIOGRAFÍA

- BALAEV, M. (2018): «Trauma Studies», en D. H. Richter (ed.), *A Companion to Literary Theory*, Chichester, West Sussex, England, Wiley Blackwell, pp. 360-371.
- CARUTH, C. (1996): *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- CASANOVA, P. (2005): «La literatura como mundo», *New Left Review*, N.º 31, pp. 66-83.
- FELMAN, S. Y LAUB, D. (1992): *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge.
- FREUD, S. (2002): *Más allá del principio del placer*, trad. J. Chamorro Mielke, Madrid, AKAL.
- FREUD, S. Y BREUER, J. (2022): *Estudios sobre la histeria*, ed. N. Caparrós y trad. R. Aburto, Madrid, Siglo XXI.
- FUKUCHI, I. (1993): «Kokoro and ‘The Spirit of Meiji’», *Monumenta Nipponica*, 48, N.º 4, pp. 469-488. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/2385293> [Consulta: 29/01/2026].

- GILBERT, S., Y S. GUBAR (1984): *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press.
- HARTMAN, G. (1995): «On Traumatic Knowledge and Literary Studies», *New Literary History*, 26, N.º 3, pp. 537-563. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/20057300> [Consulta: 29/01/2026].
- KEENE, D. (1998): *Dawn to the West*, New York, Columbia University Press.
- MANDEL, N. (2006): *Against the Unspeakable: Complicity, the Holocaust, and Slavery in America*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- MCCULLERS, C. (2007): *El aliento del cielo: cuentos completos*, trad. J. L. López Muñoz y M. Campuzano, Barcelona, Seix Barral.
- ____ (2018): «The Haunted Boy», en C. McCullers, *The Haunted Boy*, Great Britain, Penguin Random House, pp. 1-22.
- MORETTI, F. (2000): «Conjeturas sobre la literatura mundial», *New Left Review*, N.º 3, pp. 65-76.
- PHILLIPS, R. (1978): «Freaking Out: The Short Stories of Carson McCullers», *Southwest Review*, 63, N.º 1, pp. 65-73.
- ROTHBERG, M. (2011): «From Gaza to Warsaw: Mapping Multidirectional Memory», *Criticism*, 53, N.º 4, pp. 523-548.
- RUBIN, J. (1979): «Sōseki on Individualism. 'Watakushi no Kojinshugi'», *Monumenta Nipponica*, 34, N.º 1, pp. 21-48. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/2384280> [Consulta: 29/01/2026].
- RUBIO, C. (2024): «Introducción», en N. Sōseki, *Kokoro*, España, Satori, pp. 9-58.
- RUHMAN, F., NOORMAN, S. Y KASTALANI, N. (2020): «Trauma in Natsume Sōseki's Kokoro: A character analysis», *Passage*, 8, N.º 2, pp. 96-110.
- SŌSEKI, N. (2024): *Kokoro*, trad. C. Rubio, España, Satori.
- STAHL, D. C. (2019): *Trauma, Dissociation and Re-enactment in Japanese Literature and Film*, New York, Routledge.
- TAL, K. (1996): *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*, New York, Cambridge University Press.
- VICKROY, L. (2002): *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, Charlottesville, The University of Virginia Press.
- WOODS, A. D. (2010): *Adolescent Transformation in the Short Stories of Carson McCullers*, Trabajo de Fin de Grado, University of New Orleans, New Orleans. Disponible en: <https://scholarworks.uno.edu/td/1196> [Consulta: 15/11/2025].

**Con el apoyo del Vicerrectorado de Calidad
de la Universidad Complutense de Madrid
(Proyectos de Innovación Docente 2025/2026).**

**© *Ala Este. Revista de Teoría de la Literatura y
Literatura Comparada*, Madrid, 2026.**

Licencia Creative Commons.

<https://www.ucm.es/alaeste> • alaeste@ucm.es

ISSN: 2792-3800

**Coordinación de edición: Andrea Abello
Collados y Andrea Navacerrada Domínguez.**

**Edición: Adelina Natalia Demeterca, Sofía
López López, Julio César López Zabala, Nancy
Viridiana Torres Amaya y Celia Vázquez
Martínez.**

© *Collage* y diseño de cubierta: Carmen Sotoca.

Diseño de la revista: Ignacio Caballero García.

Maquetación del volumen: Elena Mora Rubio.

**C/ Profesor Aranguren, s/n, 28040, Madrid, Campus de
Ciudad Universitaria, Facultad de Filología, Edificio D.**

