

EL BRILLO INÚTIL

Experimentación, juventud y creación



Alejandro Gómez Masdeu

Pablo Sánchez Hernández

Alejandro Coello Hernández

Coral Azofra Loza

Juan José Abásolo Llaría

María del Valle Hidalgo Jiménez

Lucía García Díaz-Miguel

Ane Matres García

Jesús Miguel Pacheco Pérez

05

**Políticas del multilingüismo en la
literatura joven española: capital
cultural, periferia y lenguajes plebeyos**

Alejandro Gómez Masdeu

14

**Resituar la poesía canaria actual en el
paradigma transatlántico: la oralidad
como forjadora de nuevos mundos
poéticos**

Pablo Sánchez Hernández
y Alejandro Coello Hernández

24

**El retrato de la comunidad gitana en la
escritura contracultural
de Noelia Cortés**

Coral Azofra Loza

33

**El *scoop* literario para analizar
Mánchester (RU) y Santiago (Chile)**

Juan José Abásolo Llaría

43

Análisis comparativo entre *Mirtilla Pastorale* (1588), de Isabella Andreini, y *El sueño de una noche de verano* (1600), de William Shakespeare

María del Valle Hidalgo Jiménez

55

***Dune*: el aprendizaje de un joven superhombre**

Lucía García Díaz-Miguel

64

La juventud revolucionaria en *Los combatientes*, de Cristina Morales

Ane Matres

75

Del centro a los márgenes: nuevas y no tan nuevas sendas frailuisianas hacia la canonización en la poesía española reciente

Jesús Miguel Pacheco Pérez

**Políticas del
multilingüismo en la
literatura joven
española: capital
cultural, periferia y
lenguajes plebeyos**

Alejandro Gómez Masdeu

Universidad Complutense de Madrid

El multilingüismo es una característica intrínseca a la realidad lingüística española, aunque también una posibilidad literaria que algunos autores eligen. En el presente estudio analizaremos distintas obras actuales de autores jóvenes españoles en los que la cuestión de la lengua es central, acudiendo en ese sentido a dos tipos de obras: libros escritos imitando la oralidad de clases sociales y regiones consideradas tradicionalmente inferiores en nuestro país y obras en las cuales encontramos la presencia de más de una lengua, centrándonos en el primer caso en óperas primas narrativas y, en el segundo caso, en las diversas formas de multilingüismo en la poesía joven española, dando gran centralidad incluso a autores nacidos en el siglo XXI. En ese sentido, nuestra voluntad es humilde: por una parte, establecer una cartografía de estos fenómenos tal vez no estrictamente experimentales, pero sí novedosos en comparación con las tendencias mayoritarias en nuestra literatura, y, por otra parte, tratar de comprender qué suponen literaria y políticamente tales prácticas de multilingüismo.

Comenzaremos con la cuestión del multilingüismo en la poesía joven. Comentaremos en este estudio dos formas de este: un multilingüismo amplio, propio del modo de hablar y pensar de amplias capas sociales, incluidas también, y en ocasiones singularmente, las clases populares —en este caso encontramos ante todo la presencia del inglés— y, por otra parte, un multilingüismo más bien ligado a las formas de la alta cultura y la academia. No comentaremos, por tanto, una forma clave del multilingüismo, que es la propia de aquellas personas que viven una realidad bilingüe, ya sea por motivos de emigración o por la en ocasiones difícil convivencia entre el castellano y las lenguas indígenas en toda Latinoamérica, algo no solo reflejado en cierta literatura, sino también reivindicado políticamente por parte de autoras como Silvia Rivera Cusicanqui, en quien encontramos la presencia de varias lenguas, también en textos ensayísticos y filosóficos, lo cual es otro asunto de gran interés pero que por espacio no podemos comentar. No queríamos, sin embargo, no tratar este asunto sin mencionar siquiera la exclusión que hacemos. Sería, en realidad, una forma de invisibilización.

Encontramos, en este sentido, una primera forma de multilingüismo en la poesía actual en España, un multilingüismo generalizado en las generaciones jóvenes ligado a la obligación del estudio del inglés, su omnipresencia y el consumo de productos culturales en esta lengua. Esto lo vemos en alguien como Alejandro Pérez Paredes, con su insistencia en la frase «Hey

ho let's go!» [Pérez, 2021: 16]. Del mismo modo, leemos «That's all folks!» [Pérez, 2021: 74], así como «her majesty [...] the kids are losing their minds» [2021: 25], aunque también oraciones en japonés ligadas igualmente al consumo popular en redes. Algo similar ocurre en Juan de Salas [Pérez, 2022: 16-17], que reproduce *Let the whole thing off*, una canción de Billie Holliday que será también versionada por Louis Armstrong; en Natalia Velasco [2020: 3], con algo tan sencillo como «I'm sorry»; en María Elena Higuieruelo, con «she has a lovely face» [Higuieruelo, 2020: 18] y «I am half sick of shadows» [Higuieruelo, 2020: 68-69]. Del mismo modo, Juanpe Sánchez López [2021: 126], Javier Navarro [VV.AA., 2021: 32-37] y Berta García Faet, que utiliza frases del tipo «Tell me» [García, 2018: 34] o «Let's swim!» [García, 2018: 39], aunque también «c'est moi» [García, 2018: 123]. Resulta evidente la importancia de los poemarios comentados al encontrarse la mayoría publicados en algunas de las editoriales que en mayor medida han publicado poesía joven con voluntad experimentadora y de gran calidad, como Letraversal, La Bella Varsovia o Ultramarinos.

Este multilingüismo es, nos atrevemos a decir, no solo un recurso estilístico sino también una declaración política de intenciones en lo relativo a la distinción entre alta y baja cultura, ante la cual parece proponerse una disolución algo lúdica de la misma, al menos en García Faet y Pérez Paredes. Cuestión ligada a este multilingüismo, aunque no idéntica a este, es la presencia del inglés propio de lo digital —«Syntax error / Internal server not found» [VV. AA., 2021: 50], dice David Leteo González—, en una clase de anglicismo que nos llevaría más bien a Goldsmith, Fontcuberta o Carrión, y del que no trataremos, pero cuya existencia no se debe obviar.

A esta clase de multilingüismo podríamos oponer otro, de cuño más academicista y ligado a las formas de la alta cultura, lo cual no implica que los que optan por uno no utilicen el otro —recordemos el inicio de *Edad* de Rodrigo García Marina [2019], citando a la vez a Enrique Iglesias y el Evangelio de San Mateo—. Oponemos al anterior un multilingüismo claramente ligado a las formas de la academia: un multilingüismo de largas citas en griego clásico, como el fragmento de la *Antígona* de Sófocles que da comienzo a *Excepción*, de Elisabeth Duval [2020], que escribe también en francés, italiano, inglés, latín, alemán y árabe; algo que ocurre, aunque más moderadamente, en *Peachtree City* [Obrero, 2022A], poemario que reúne castellano, gallego, inglés, latín y francés; y, más moderadamente aún, en *Passió y cartografia per a un incendi dels ulls* [Ventura, 2022: 3]. Es un multilingüismo en el cual el latín y el griego son frecuentes —siempre epitomes de la alta cultura—, como lo eran en el gran poeta del multilingüismo, Ezra Pound. Esto no impide que su uso pueda estar plagado de ironía, como probablemente sea el caso de García Faet [2018: 20, 39].

Esta clase de multilingüismo, creemos, sería el propio de lo que podemos tomar como un modelo del poeta joven actual. Así como, según cierta explicación, tal vez escolar, el poeta soldado, representado por Garcilaso, era el gran arquetipo de la primera mitad del dieciséis, y el poeta erudito, representado por Fray Luis, el de la segunda, encontramos en la actualidad un cierto modelo, que no responde tanto a la similitud a un ideal como a las necesidades materiales y económicas de nuestro tiempo. Se trata, y es solo una hipótesis, del *poeta doctorando*:

una figura ligada al hecho de que la universidad se muestre como el lugar privilegiado, y tal vez el único posible, para el trabajo e investigación de alguien interesado en el estudio o la escritura de poesía. Desde luego, esta figura no es ajena a un marcado interés, e incluso un fetichismo editorial, por figuras jóvenes que están en un momento universitario de estudio, incluso si posteriormente pudieran desvincularse de la universidad.

Con importantes excepciones como Elena Medel, María Sánchez, o Begoña M. Rueda, encontramos en muchos casos una pertenencia del poeta al ámbito universitario y sus espacios adyacentes, que es el que le da el capital cultural que permite tal multilingüismo vinculado a la alta cultura. Este ambiente universitario permea en los asuntos de la poesía, tanto por la narración de eventos vitales ligados a lo académico y universitario como por la mención de filósofos y términos filosóficos técnicos: María Elena Higuero [2020] cita a Platón al inicio de cada sección de *Los días eternos*; Pérez Paredes menciona a Hegel, Deleuze [Pérez, 2021: 9], el turbocapitalismo y el postestructuralismo [Pérez, 2021: 49], o escribe, en alemán kantiano, «das Ding» [2021: 81]; Juan de Beatriz [VV.AA., 2021: 47] menciona a Fernández Mallo, etc.

De modo más interesante, ocurre una cierta trasposición al lenguaje poético de ciertos mecanismos de un estilo homogeneizado como es el del *paper*, generándose una dislocación de una figura tan peculiar como la del *paper* más interesante literariamente que el *paper* mismo. Así, podemos leer notas a pie de página, comentarios similares a bibliografías, fragmentos que se asemejan a la citación según las normas APA, puntos suspensivos entre corchetes al modo de oraciones excluidas de una cita o abreviaturas del tipo *op.cit.*, *et.al.*, *i.e.*. De nuevo, *Edad* de Rodrigo García Marina [2019: 16, 32-35, 44-46], *Los días eternos* [Higuero, 2020: 31], y *Los salmos fosforitos* [García Faet, 2018: 22, 24]. No en vano, esta posición como *poeta doctorando* indica muy frecuentemente una posición contradictoria de clase entre la promesa de ascenso social que un ámbito como el universitario implica y la precariedad y competitividad neoliberal que este entorno mantiene, entre el importante aumento de capital cultural que este lugar aporta y la permanencia de un escaso capital económico para esos *hijos de la bonanza*, por decirlo con Acebal Doval, que precisamente vivieron una infancia de «cuadernos de inglés» [VV.AA., 2021: 23], así como, de tener suerte, de intercambios y años de estudios en Estados Unidos, becados o no, como le ocurrió a Mario Obrero [2022A], que escribió *Peachtree city* disfrutando una de esas becas y haciendo del inglés en el que se veía inmerso una parte más de su poemario.

Pasaremos ahora a un segundo y último apartado de nuestro trabajo en que nos centraremos en la presencia del multilingüismo en obras que incluyen más de una lengua cooficial y en la emergencia de textos escritos en dialectos del castellano propios de las clases populares de zonas periféricas y rurales españolas. Ciertamente, en el primer caso estaremos ante el multilingüismo como hasta ahora lo hemos entendido, mientras que en el segundo trataremos obras escritas en una única lengua (que en todo caso se articularán en una sutil oscilación entre el léxico y la gramática propias del dialecto y la norma del castellano oficial que los autores conocen perfectamente, no siendo Hérculine Barbin ni Pierre Rivière, ni tampoco

Así, existe esa oscilación entre variedades, y ambos fenómenos literarios son ejemplos de las dos grandes tensiones territoriales de la España actual: la realidad plurinacional con su diversidad de lenguas oficiales —o aún por ser oficiales en el caso del *asturianu*— y las tensiones entre lo urbano y lo rural y entre la España poblada y la vaciada —en términos de María Sánchez, destacada poeta actual—. Dos tensiones que nos remiten a décadas de historia tanto literaria como política en España, a los momentos de la Primera República y de la Segunda y de los años entre ellas, y a la importancia del federalismo de alguien como Pi i Margall o a la reivindicación del derecho consuetudinario y popular del ámbito rural por parte de alguien como Joaquín Costa, entendiendo también que es en los autores de esta época en los que encontramos una importante reivindicación del estudio de la poesía, también la de los ámbitos populares y plebeyos, para el ámbito de la filosofía y la política. Pensemos en *Los intelectuales en el drama de España* de Zambrano o en *El concepto de derecho en la poesía popular española* de Joaquín Costa. Nos situamos ahora nosotros en las mismas tensiones y en la misma reivindicación de la poesía como medio para la comprensión de las líneas de fuerza y las divisiones de algo complejo como es España.

La reivindicación del lenguaje propio se volverá evidente, en ese sentido, en dos obras muy reivindicadas y leídas en estos últimos años: *Facendera*, de Óscar García Sierra, y *Panza de burro*, Andrea Abreu. Ambos libros son las óperas primas narrativas de estos autores. *Facendera* está titulada al modo de un trabajo comunitario en el campo como aquel que estudiaba Joaquín Costa en *Derecho consuetudinario y economía popular de España*, *La tierra y la cuestión social* o *Colectivismo agrario en España*, libro en el que precisamente se menciona la institución leonesa de la *facendera* [Costa, 1944: 341], mostrando explícitamente aquel hilo de conexión que hemos querido trazar en este momento como principio metodológico y como perspectiva.

Más aún, si Costa estudiaba las formas plebeyas de economía, aquello que denominaba la *economía popular*, mostrando las prácticas de apoyo mutuo según las cuales el pueblo al completo araba y recogía los frutos de las tierras comunes del municipio, en una agricultura comunitaria en la que cada cual dependía del trabajo de los otros, García Sierra plantea al final de su libro una comprensión del lenguaje como *facendera*, como el cultivo común de la narración popular, que queda mejorada y modificada por cada persona que la narra: una comprensión del lenguaje y la literatura como tierra de los comunes, labrada por todo aquel al que, viviendo lo contado o habiéndosele contado lo ocurrido, se convierte en ciudadano con legitimidad para narrar la historia, para cultivar la tierra; un trabajo comunal, que da lugar a un cierto derecho popular y consuetudinario que en Costa, como el lenguaje de la clase de narración que García Sierra nos plantea, variará en las distintas regiones de España. La apuesta por la recuperación del lenguaje y la literatura en su antigua forma popular, de historia oral narrada por los unos a los otros, no aceptando el carácter arcaico y ya perdido de tales prácticas literarias, no es un gesto literario tan lejano de la apuesta por la recuperación de la tierra como espacio común en Costa, un gesto que también remite a instituciones del pasado.

Leamos a García Sierra:

sentí que formaba parte de algo, de algo que podía parecer un juego infantil, pero que realmente era un sistema de colaboración vecinal con siglos de historia, un grupo de trabajo comunitario y obligatorio que nos hacía sentirnos menos solos. [...] A base de contarnos unos a otros la misma historia pero con algunos cambios, habíamos recuperado la esencia de las facenderas [García Sierra, 2022: 159].

Decía Wittgenstein, el famoso filósofo del lenguaje, en sus *Investigaciones filosóficas*, que «imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida» [Wittgenstein, 2017: 104]: las narraciones de García Sierra y Abreu plantean la legitimidad como protagonistas de sus novelas de aquellas poblaciones subordinadas que las protagonizan, la legitimidad del modo de hablar y del modo de vida, a pesar de las mejoras que se podrían desear, de aquellas chicas canarias cuya sexualidad no-normativa se muestra, de aquellos jóvenes leoneses sin esperanza ni perspectivas de futuro, pero cuyo lenguaje y cotidianidad merecen ser conocidos y escuchados, escuchados en la clase de sutil pluralidad lingüística que es la presencia del castellano normativo junto a las formas de la oralidad.

Por otra parte, podemos comentar la obra del jovencísimo poeta Mario Obrero, pues esta pluralidad lingüística del territorio español se muestra recurrentemente en su poesía. Ya en *Peachtree city* [2022A], libro que hemos comentado en la sección anterior, encontramos con frecuencia versos en gallego en el marco de un poemario generalmente en castellano. De mayor interés nos resulta *Cerezas sobre la muerte*, un poemario escrito en castellano, gallego, euskera, catalán y asturiano, sin que ninguno de los idiomas tenga una hegemonía tal que haga del resto excepciones en idiomas distintos a aquel que se entendería como el del poema, sino que la realidad del poema es intrínsecamente plural y multilingüe más allá de jerarquías y dicotomías entre centralidad y periferia. De lo que trata el poema es, precisamente, de unas fosas comunes del franquismo.

En ese sentido, es evidente que la reivindicación política de la Segunda República frente al franquismo, frecuente en Obrero; y la crítica a un franquismo cuya política lingüística fue la negación de todo lenguaje no castellano, corren parejos a un multilingüismo que no es en ningún caso solo una opción retórica o un recurso efectista, sino que, desdibujando la falsa dicotomía de forma y contenido, por un parte embellece el poema, con la distancia que implica frecuentemente el multilingüismo en poesía, y por otra reivindica políticamente, como Abreu o García Sierra, unos idiomas silenciados, haciendo así justicia con una simple opción estilística, pero más que estilística: «Atañe al poeta el encargo de la memoria colectiva en *los charcos sucios del tiempo*», nos dice Obrero [2022B: 28]; atañe al poeta la memoria de un terror que

es un padecimiento polígloto, pues el vencido conforma un sujeto polifónico y múltiple. El silencio pertenece a muchas lenguas, sobre todo a aquellas como el català, el euskera, el asturiano o el gallego que han sufrido y aún arrastran el rechistar de los gramáticos de la usura [Obrero, 2022B: 29].

Cerezas sobre la muerte será, así, «el rastro políglota» [Obrero, 2022B: 19] de una fosa común española. En ese sentido, en el multilingüismo de Pound, puede verse, al menos si seguimos la interpretación de Octavio Paz, la búsqueda de una tradición perdida, la dislocación que supone la imposibilidad de encontrar una tradición propia. Dice Paz:

Pound nos propone una tradición. [...] La verdad es que nos ofrece tantas y tan diversas porque él mismo no tiene ninguna. Por eso va de la poesía provenzal a la china, de Sófocles a Frobenius. Toda su obra es una dramática búsqueda de esa tradición que él y su país han perdido [Paz, 1956: 50].

En Obrero, sin embargo, no hay solo una perspectiva política absolutamente contraria a la de Pound, como es obvio, sino que se apunta no a la imposibilidad de la síntesis y el ordenamiento, sino a la perspectiva política del reconocimiento de la pluralidad lingüística y, con él, de la pluralidad política y de sentimientos nacionales. Precisamente, este reconocimiento implicaría la posibilidad de ordenar un estado en crisis territorial permanente, lo cual, en un poeta tan reivindicador de la Segunda República y sus instituciones, nos lleva inevitablemente al nombre del federalismo.

En conclusión, creemos que es posible trazar un mapa del multilingüismo en la poesía española actual, en la cual, como se ha mostrado a lo largo del estudio, destaca por una parte un multilingüismo ligado al inglés —y, con ello, a la cultura popular— y otro multilingüismo, propio de la alta cultura, que es muestra de un alto capital cultural que no siempre lleva consigo un amplio capital monetario. Es precisamente en esta contradicción en la que vive frecuentemente lo que hemos denominado el *poeta doctorando*. Asimismo, en un sentido específicamente español, encontramos prácticas poéticas que mezclan en pie de igualdad los distintos idiomas cooficiales de España. Es igualmente posible encontrar en editoriales de ámbito nacional toda una serie de dialectos y hablas que habían sido tradicionalmente invisibilizadas. Cabe decir en un sentido no solo analítico sino también propositivo, que precisamente en la reunión de las prácticas plebeyas de las clases populares y de las zonas rurales periféricas, en proceso de despoblación y abandonadas por el centralismo, y de las realidades nacionales diversas del Estado, partiendo de su cooperación solidaria, radica una posibilidad de articular una práctica política que resuelva en esas dos direcciones, rural-urbana y centro-periferia, esas luchas territoriales a las que se unen unas muy marcadas diferencias de clase. Entendiendo, como lo hacían Zambrano o Costa, que en la poesía y la literatura españolas pueden observarse importantes malestares, doctrinas y tensiones políticas con respecto a nuestro país, también creemos que en estas pueden encontrarse esbozos de lo que, con las analogías que fueran necesarias, serían también vías propositivas de mejora, y en la reunión de lo propuesto por *Facendera*, *Panza de Burro* y *Cerezas sobre la muerte* creemos que aparece una posibilidad de especial interés.

BIBLIOGRAFÍA

- ABREU, A. (2020): *Panza de burro*. Sevilla, Barrett.
- COSTA, J. (1944): *Colectivismo agrario en España*. Buenos Aires, AmericaLee.
- DUVAL, E. (2020): *Excepción*. España, Letraversal.
- GARCÍA FAET, B. (2018): *Los salmos fosforitos*. Madrid, La Bella Varsovia.
- GARCÍA MARINA, R. (2019): *Edad*. Madrid, Hiperión.
- GARCÍA SIERRA, O. (2022): *Facendera*. Barcelona, Anagrama.
- HIGUERUELO, M. E. (2020): *Los días eternos*. Madrid, Rialp.
- OBRERO, M. (2022): *Peachtree city*. Madrid, Visor Libros.
- ____ (2022): *Cerezas sobre la muerte*. Barcelona, La Bella Varsovia.
- PAZ, O. (1956): *El arco y la lira*. Disponible [aquí](#) [Consulta: 07/02/2023].
- PÉREZ PAREDES, A. (2021): *Qué hubiese sido de mí sin los velociraptors*. Málaga, Letraversal.
- DE SALAS, J. (2022): *Los reales sitios*. Barcelona, Ultramarinos.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. (2021): *Desde las gradas*. Málaga, Letraversal.
- VELASCO, N. (2020): *El cielo de la boca*. Málaga, Letraversal.
- VENTURA, G. (2022): *Passió i cartografia per a un incendi dels ulls*. Barcelona, MACBA.
- VV.AA. (2021): *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas*. Palma de Mallorca, Sloper.
- WITGENSTEIN, L. (2017): *Investigaciones filosóficas*. Madrid, Gredos.

**Resituar la poesía
canaria actual en el
paradigma transatlántico:
la oralidad como
forjadora de nuevos
mundos poéticos**

Pablo Sánchez Hernández

Investigador independiente

Alejandro Coello Hernández

Instituto de Historia, CSIC

Canarias se ignora e ignora que se ignora

«¿Existe una tradición?» (1934)
JUAN MANUEL TRUJILLO TORRES

1. RESITUAR UNA TRADICIÓN POÉTICA ATLÁNTICA

Tal vez sea un desacierto volver sobre el reconocido axioma de Juan Manuel Trujillo Torres en un contexto como el actual, en el que parece reconocida y valorada la identidad canaria en el panorama literario y editorial tras la publicación (casi inflexiva) de *Panza de burro* (2020), de Andrea Abreu. Sin embargo, el éxito de la novela y sus lecturas en el territorio nacional, centradas en el encorsetamiento de lo canario sin destacar las probidades del texto en sí, dan buena cuenta de que no solo Canarias se ignora conscientemente a sí misma, sino que, aun hoy, es posible un *descubrimiento* del archipiélago atlántico. No usamos esta problemática palabra de manera baladí. Al contrario, Canarias siempre estuvo ahí, como bien demuestra la turistificación de masas o la concepción de plató de cine que han marcado el desarrollo económico de las islas durante el siglo XXI. La tensión dialéctica se produce en la mirada vertical, desde una otredad que busca el estereotipo, que se vincula desde el poder, desde el centro, con la cultura canaria y su consiguiente explotación editorial y de sus imaginarios, sin indagar en las particularidades de un territorio colonizado que, lejos de aculturizarse del todo a pesar de la presión histórica, política y económica, manifiesta una clara tradición literaria *sui generis* que, precisamente, reivindica una buena parte de la poesía canaria última. Cabe, no obstante, incidir en la paradójica (y lógica) utilización también por ciertos creadores insulares de estos imaginarios como un producto cerrado, construido para su exportación y creado desde la otredad, sin cuestionamientos decoloniales. Por eso, nos parecía interesante plantear cómo Juan Manuel Trujillo Torres fue una de las cabezas visibles del giro en el pensamiento decolonial canario que se produjo en el contexto de las vanguardias históricas en el archipiélago. Canarias quizá no se ignore ya tanto, sobre todo entre sus poetas.

Así, para adentrarnos en estas heterogéneas propuestas estéticas que revisan la canariedad desde la oralidad y desde la cotidianeidad, resulta fundamental entender ese marco

sociohistórico en el que se enmarca esta referida tradición. Ya en 1926 el profesor Ángel Valbuena Prat se acercaba a la poesía canaria por sus particularidades y planteaba cuatro «temas típicos» que caracterizaban la lírica del archipiélago: el aislamiento, el cosmopolitismo conceptual, la intimidad y el sentimiento del mar [González Ramírez, 2018: 183]. Aunque muchas de estas variables, en un contexto global, se muestran caducas, no cabe duda de que el vínculo entre paisaje y poeta interaccionan en cierta medida en la *poiesis* aún hoy, sobre todo en los últimos años marcados por una mirada crítica (a veces ácida) sobre la explotación del territorio. Estas preocupaciones ya han sido tematizadas anteriormente en Canarias, como bien se expresa en *Las inquietudes del Hall* (1975, escrita en 1922), del modernista Alonso Quesada, una de las influencias evidentes de la juventud poética canaria.

En cualquier caso, estos últimos años se ha reforzado esa insularidad de la que se han desmarcado ciertos creadores, pues, como comenta Domingo Pérez Minik [1954: 17], «a veces es necesario escribir de espaldas a las islas, porque tantas islas nos llegan a cansar. Hay que eludirlos, si las queremos tener presentes de verdad». Esta afirmación del reconocido crítico de *Gaceta de arte* (pionero, a nuestro parecer, de un pensamiento decolonial en el archipiélago, a la manera de Virgilio Piñera en Cuba) apuntan hacia ese «abusivo piropo», al encorsetamiento, a esa solidificación de una identidad y una cultura que terminan favoreciendo la fosilización. Por ello, la nueva poesía canaria revisita posturas críticas de la canariedad en un contexto global, un proceso que recuerda a autores vanguardistas que, desde su consciencia global, repensaron la insularidad, como bien demuestra la guía «turística» cubista *Lancelot 27º 8º* (1929), de Agustín Espinosa.

Así pues, la literatura canaria se entiende como una «microtradición», como ya ha apuntado Sánchez Robayna [1985], que, sin embargo, no debería circunscribirse a la literatura española (o, al menos, no solo a esta tradición). Resulta en ese sentido sugestiva la propuesta de García Ramos [2014], que insiste en la atlanticidad como paradigma de reconocimiento, de interacción cultural desmarcada de la uni y bilateralidad, de intercambio entre múltiples orillas, nociones que le son conocidas a la identidad canaria. Así, llega a afirmar que «la cultura canaria se hizo adulta cuando asumió su vocación atlántica. Y nuestro futuro está en la situación estratégica que [sic.] seamos capaces de ocupar en este segundo océano mayor del planeta» [García Ramos, 2014]. Más allá de la criticable afirmación glotopolítica y geoes-tratégica de la última oración, resulta significativa la búsqueda de un espacio simbólico *in medias res*, en la ambigüedad de la indeterminación, en una suerte de fluidez (o liquidez, si se prefiere las reminiscencias a Zygmunt Bauman)¹. En cualquier caso, la mirada dialogante, la apertura

¹ Esta perspectiva, en definitiva, remite a los estudios transatlánticos que los últimos años han repensado y reubicado en otros espacios simbólicos la mirada de la investigación y la construcción de los relatos. Véanse a este respecto la monografía *Transatlantic Studies: Latin America, Iberia, and Africa* (2019), editada por Cecilia Enjuto-Rangel, Sebastián Faber, Pedro García-Caro y Robert Patrick Newcomb, Liverpool: Liverpool University Press; y el artículo «De *Insulis* o más islas que se repiten: Canarias, Cuba y el Atlántico hispano» (2009), de Eyda M. Merediz, *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXV, N.º 228, pp. 865-884.

más allá del territorio nacional y los intercambios con América Latina atraviesan la actualidad poética del archipiélago, marcada por la configuración de las nuevas voces que conectan, consciente e inconscientemente, con la creación latinoamericana actual², síntoma que nos devuelve al denominado «boom de los setenta» en la narrativa canaria que engarza con el «boom hispanoamericano» de la década anterior [María, 2016]. Ambos usos, incluso la justificación actual de la creación canaria que enmascara un reclamo comercial, no dejan de conectar con una profunda dinámica colonial.

Esta nueva creación de tradición atlántica, que analizaremos brevemente a partir de cuatro propuestas poéticas (a saber, Yeray Barroso, Lana Corujo, Aida González Rossi y Juli Mesa), se fundamenta, en buena parte, en una resituación de las categorías identitarias —en su sentido más laxo— en el que la canariedad como variable adquiere relevancia especial e intersecciona, en su dinamismo, con miradas decoloniales, feministas o *queer*. Por supuesto, estas preocupaciones no atraviesan a todos los creadores, y no de la misma forma. En definitiva, consideramos que esta nueva poesía se caracteriza por una búsqueda de una escritura más oral que revaloriza la variedad lingüística canaria (también en sus posibilidades estéticas); el tratamiento poético y la estilización del paisaje, las costumbres y las preocupaciones insulares desde una óptica lúdica sin tendencia a la representación regionalista ni costumbrista; y la postura crítica frente a las violencias corporales³ y territoriales, en las que cumple un papel fundamental la asunción de la turistificación como cotidianeidad. Por tanto, se percibe una marcada politización en ciertas poéticas, como la de Santiago Jatib y Tayri Muñoz, visible también en la narrativa, como es el caso de *Supersaurio* (2022), de Meryem El Mehdati.

Dentro de las referencias de la propia tradición canaria, cabe destacar el influjo del modernismo (especialmente de Alonso Quesada) y las vanguardias (Agustín Espinosa, Domingo López Torres o Pedro García Cabrera), signos de la modernidad cultural de la literatura canaria y ejes clave en la universalización (o «atlantización») de ciertos acercamientos, sobre todo a través de la impronta (aún palpable) del surrealismo canario. No obstante, sobresalen tal vez dos poetas que han marcado la actualidad con dos propuestas dispares: desde una suerte de estética novísima, Félix Francisco Casanova; y, dentro de una poesía de la experiencia con tintes místico y simbólicos, Natalia Sosa Ayala. En este último caso, la conceptualización de mujer apátrida que recorre la producción de la poeta canaria genera un espacio simbólico de la no representación (por diversas opresiones que la atravesaban) y engarza con una actualidad en la que se busca un diálogo, una reconstrucción de las heridas, en la que la «orfandad» canaria de la que hablaba Agustín Espinosa en *Media hora jugando a los dados* (1933) ocupa un espacio central.

2 A este respecto, cabe señalar la contribución que comunidades migrantes han aportado al panorama canario joven, como el caso de los canarioargentinos Tomás Redondo Velo y Katya Vázquez Schröder.

3 En este sentido, destaca la poesía de Andrea Abreu, Antonio Martín Piñero, Melania Domínguez Benítez o Celia Lorenzo.

2. CUATRO POÉTICAS CANARIAS ACTUALES

2.1. YERAY BARROSO (LA MATANZA, TENERIFE, 1992)

En la poética de Yeray Barroso, confluyen, quizá en mayor medida, las características apuntadas anteriormente, ya que muestra una decidida voluntad poética por representar lo canario desde distintas perspectivas. Se interesa por las tensiones del espacio fragmento que sufre la turistificación salvaje y se caracteriza por una simbiosis de la ruralidad con lo urbano que difiere del patrón peninsular. Así pues, la interacción con los centros urbanos de personas provenientes del ámbito rural es constante, incluso diaria, como ocurre en el caso de Barroso, quien nació en La Matanza, un municipio de Tenerife.

Al centralizar los conflictos que rodean la canariedad, su poesía tiende formalmente también a ser más depurada y limpia. Su propuesta lírica, no obstante, no se acerca a corrientes como las poéticas del silencio, que poseen tintes de lo conocido como «poesía pura» mezclada con la mística, sino que más bien procura la síntesis y la desnudez. En definitiva, trata de captar con el lenguaje el destello de un momento, lo efímero de una imagen visual y sonora. Por ejemplo, en la primera parte de *La tarde será roja cuando*. (2023), los poemas se dividen en días que son reducidos a un instante, en vez de un resumen de la totalidad de estos, por lo que construye el poemario a partir de una práctica sinecdótica. En estos fragmentos fugaces de vida, se incorpora una visión de la vejez como ejercicio de memoria. Por esta razón, el componente de oralidad que caracteriza a la poesía de Yeray Barroso parte, en cierta medida, de la palabra heredada de los abuelos, como fundamentalmente ocurre en *Ceremonia* (2018), lo que facilita la síntesis de la ruralidad, una memoria genealógica de Canarias y la reflexión sobre la identidad.

La oralidad en la poesía de Barroso tiene un carácter inminentemente ritual, como ya sugiere desde el propio título del mencionado poemario: *Ceremonia*. Esta ritualidad muchas veces casa con una realidad cotidiana en la que el elemento sagrado o mágico se mezcla con el día a día, llegando a considerarse rutinario, integrado. Además, esa oralidad reverbera mediante la fuerza ilocutiva del lenguaje, es decir, el lenguaje crea una situación característica de lo canario, por su sola pronunciación. Dos ejemplos paradigmáticos sobre esta cuestión se encuentran en *Ceremonia* y *La tarde será roja cuando*. En el primer poemario, aparece un poema titulado «El altavoz anuncia que alguien ha muerto» que plasma una peculiaridad rural canaria que consiste en el anuncio de una defunción mediante una furgoneta con un megáfono, con lo que se intenta salvar la orografía isleña y establecer una comunicación directa entre los lugareños. Precisamente, esta situación repercute en la vida de los ancianos que se asoman a la ventana para descubrir si se trata de alguien cercano, por lo que se aúnan cotidianidad y muerte. Barroso descontextualiza y ritualiza este instante, que evoca esa personificación vanguardista de «Habla un albornoz a rayas», de Pedro García Cabrera, o la personificación del altavoz que abre *La Casa de Tócame Roque* (1934), de Agustín Espinosa. En el caso de *La tarde será roja cuando*. se reitera la oralidad a través de la fingida transcripción del audio de una

vieja que se distribuye en tres poemas repartidos a lo largo del libro. Precisamente, en ese audio se está realizando un rezo para quitar el mal de ojo. Así, la palabra sirve como medio de transformación de la realidad, en este caso, sanadora, casi como una suerte de *pharmakon* en que la palabra poética pudiese interferir, a través del ritual de la escritura, en la vida, en la memoria y en la configuración de la identidad canaria.

2.2. LANA CORUJO (SAN BARTOLOMÉ, LANZAROTE, 1995)

Lana Corujo se presenta como una poeta que, a pesar de poseer un vuelo poético muy característico de la poesía española contemporánea, en concreto se desmarca del resto de poéticas canarias tratadas por su poso narrativo. Tanto *Ropavieja* (2021) como *nueve dos ocho* (2022) responden a una concepción de poemario total, en los que por su cariz narrativo irrumpen personajes que generan la sensación ilusoria de una historia que avanza acorde a la lectura. Sin embargo, se produce una acumulación de instantes que desarrollan distintas facetas de una misma situación, lo que implica una simulación del paso del tiempo. Aun así, en el marco de cada poema, se desarrolla un cierto avance diegético por distintas acciones sucesivas.

Esta cuestión repercute en la idea de una oralidad que se presenta mediante lo cotidiano y también mediante la cercanía. El lenguaje, al fin y al cabo, resulta familiar para el lector, que se embriaga de la sinceridad del yo poético que posibilita la empatía con las situaciones «narradas» en los poemas y con la propia enunciación. Así pues, el poema en muchas ocasiones se construye prácticamente mediante una oración que ocupa la totalidad del poema. De esta manera, la cotidianeidad se impregna de una fuerza poética gracias al contexto en el que nos encontramos como lectores frente al libro. En segundo lugar, su escritura se carga de una nostalgia sobre la que se construyen los versos y que se dirige, especialmente, hacia la familia. En el caso de *Ropavieja*, el yo poético se enfrenta a una madre que se ha convertido en Caraperro, un *alter ego* preso de o bien la enfermedad o la adicción, según la interpretación de quien lee. Esta situación obliga al yo poético a añorar una época en la que podía ser hija y no ocupar el rol de madre de su propia progenitora. En *nueve dos ocho*, prefijo telefónico de la provincia oriental de Canarias, el yo poético se vuelve hacia la abuela y la infancia como una utopía ya inalcanzable.

2.3. HACIA UNA POESÍA QUEER: AIDA GONZÁLEZ ROSSI (GRANADILLA, TENERIFE, 1995) Y JULI MESA (ARRECIFE, LANZAROTE, 1990)

Estas dos poetas convergen en un acercamiento poético similar, pues engarzan, directa o indirectamente, con las vanguardias históricas isleñas, en el caso de Aida González Rossi, y latinoamericanas, en el caso de Juli Mesa. En Aida González Rossi ya encontramos el concepto de juego en tanto que ruptura de la poesía tradicional. El poema es, de nuevo, un lugar donde experimentar con el lenguaje. Esta concepción se vincula con la desautomatización del lenguaje, sobre la que teorizaron los formalistas rusos y que en la práctica se materializó, por

ejemplo, en las poéticas del absurdo del siglo pasado. De esta manera, se explora la escritura como un proceso de fundación lingüística, lo que explica por qué, en reiteradas ocasiones, se emplea para nombrar un deseo homoerótico imposible dentro de un discurso predeterminado y normativo.

Desde este juego y esta desautomatización del lenguaje, se construye esa aparente oralidad que caracteriza a la poesía de González Rossi que se consigue, principalmente, desde la experimentación formal. La poetización de lo cotidiano (también en el habla) desestructura el discurso poético en *Pueblo yo* (2020), lo que genera una sensación de escritura automática que deviene en monólogo interior, claros mecanismos de fractura vanguardista al destruir la linealidad como experiencia temporal. González Rossi consigue una fingida naturalidad mediante la ruptura de la sintaxis lógica alcanzada mediante la repetición y acumulación de conceptos que devienen en anáforas y en reiteraciones de palabras que se dispersan a lo largo del espacio poemático. Además, esta desautomatización se consigue también a nivel léxico mediante el uso de palabras o expresiones propias del archipiélago canario que engarzan directamente con la cuestión oral y también como una reivindicación decolonial que incide en situar una variedad lingüística que se ha considerado periférica en el centro de la creación poética, decisión creativa también reconocible en su novela *Leche condensada* (2023).

En esta idea de romper el lenguaje, se vislumbra también una necesidad de que el yo poético se halle reflejado en la cultura pop que aparece en todos sus poemarios, generalmente, remitiendo a la nostalgia de la adolescencia como territorio que a un mismo tiempo es hostil y acogedor y, en gran medida, olvidado dentro del discurso hegemónico⁴. Desde ese lugar se concibe la escritura que, mediante la reiteración y el juego, logra salvar ese momento experiencial personal y consigue que perdure en el tiempo, tema central de su poemario *Escribir?* (2022).

Si en González Rossi se pueden observar los intentos de sentar las bases de una poesía eminentemente *queer* en Canarias que se desmarque de las características tradicionales de una poesía panfletaria, blanca y sencilla, mucho más sujeta al contenido que a la forma, en Juli Mesa ya encontramos una culminación de este proceso. Como ya hemos adelantado antes, la influencia de Mesa radica sobre todo en el diálogo con la tradición latinoamericana, especialmente del Cono Sur, como las autoras Silvina Ocampo o Marosa di Giorgio. Esta conexión se superpone a la indagación en torno a lo popular ya no desde lo pop como González Rossi, sino desde las raíces tradicionales que juegan con esquemas conceptistas de las canciones infantiles o el romancero e incluso del pensamiento mágico que conllevan, como es el caso de la noción de bruja, utilizada en *Lucio y Blanca* (2023), que se desmarca de lo europeo y conecta con la visión del son jorocho veracruzano.

4 Domínguez-Benítez [2021] señala el viaje del sujeto *queer* en el poemario *Pueblo yo* en el que, precisamente, se muestra la evolución inter e intrapersonal frente a un espacio en el que se conjugan la violencia y la ternura.

De esta manera, la oralidad ya no se consigue mediante la cotidianeidad, aunque pueda presentarse como el marco desde el que se crea el poema. Este efecto se produce por la incorporación de elementos fantásticos o que escapan de los límites de la razón. De hecho, *Lucio Blanca* nace como poemario para hablar de los perros de la propia autora como personajes que se humanizan.

Esta ruptura de los esquemas mentales lógicos a partir de esa sociedad verosímil y mediante un lenguaje propio crea una nueva realidad que se erige como espacio de resistencia y de herencia cultural en la que el yo poético verdaderamente se siente representado. Dicha situación se da como sujeto trazado por la canariedad, en su sentido de hibridez atlántica, como atravesado por la cuestión de género como persona no binaria, que encuentra, precisamente en la bruja y la animalización, cuerpos para romper los esquemas establecidos desde una perspectiva normativa.

3. CONCLUSIÓN

La oralidad, atravesada por el replanteamiento de lo identitario, lo corporal y lo político, se convierte en una vía de indagación poética en la poesía canaria actual, en semejanza con las búsquedas globales. El ejercicio de reimaginar lo efímero del recuerdo, de la memoria, del instante y de la infancia a través de la descontextualización se observa en las poéticas analizadas desde diversas perspectivas, dialogantes y complementarias. A un mismo tiempo, la resituación de lo canario en un paradigma transatlántico global favorece la comprensión de estos ejercicios poéticos que contestan a la tradición literaria canaria desde nuevos presupuestos. En definitiva, Yeray Barroso, Lana Corujo, Aida González Rossi y Juli Mesa exploran, de una manera personal, nuevas vías de expresión mediante la poetización de la oralidad y la cotidianidad que adquieren una dimensión lírica, fantástica, distante de la realidad empírica, con el fin de devolver un nuevo mundo posible. En el espacio poemático, estos creadores *ludens* han fraguado un discurso disruptivo contra lo colonial, lo cisheteroexcluyente y lo adultocentrista. Se han convertido, así, en gigantes espinosianos que lanzan sus palabras poéticas como si fueran dados que crearan nuevas islas.

4. BIBLIOGRAFÍA

DOMÍNGUEZ-BENÍTEZ, M. (2021): «Cuerpos periféricos: un análisis de los poemas en prosa de la escritora canaria Aida González Rossi a la luz de la teoría queer», en J. A. Ramos Artega, N. M. Concepción Lázaro y D. Hernández (eds.), *Dónde el tamaño sí importa... La minificción: una cuestión de géneros*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 155-168.

GARCÍA RAMOS, J. M. (2014): «Lo atlántico entre lo mediterráneo y lo caribeño», *Revista Digital de la Academia Canaria de La Lengua*, N.º 1. Disponible [aquí](#) [Consulta: 31/05/2023].

GONZÁLEZ RAMÍREZ, D. (2008): «La historia de la poesía canaria en ciernes. El discurso inaugural del curso académico 1926-1927 de La Laguna pronunciado por Ángel Valbuena Prat», *Analecta Malacitana*, N.º 25, pp. 167-214.

MARÍA, D. (2016): «Visiones de la narrativa canaria de los setenta», *Revista Digital de la Academia Canaria de La Lengua*, N.º 6. Disponible [aquí](#) [Consulta: 31/05/2023].

PÉREZ MINIK, D. (1954): «Insularidad y poesía». *Gánigo* (Tenerife), N.º 8, pp. 16-17.

SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1985): «Canarias: literatura y mito». *ABC* (Madrid), 2 de febrero, p. 47.

TRUJILLO TORRES, J. M. (1934): «¿Existe una tradición?». *La Tarde* (Tenerife), 9 de octubre.

**El retrato de la
comunidad gitana
en la escritura
contracultural
de Noelia Cortés**

Coral Azofra Loza

Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se expondrán algunos de los rasgos identificadores principales de la comunidad gitana tomando como fundamento principal la obra *Del mar y la muerte* de Noelia Cortés¹. Este artículo toma como punto de partida la existencia de estigmas sobre la comunidad gitana en el contexto español.

Estos estigmas consideran la comunidad como un todo homogéneo, no como una población heterogénea con unas raíces profundas que sigue sufriendo en España un racismo (antigitanismo) que la cultura hegemónica sigue aceptando con naturalidad, trivialidad y sin cuestionamiento alguno [Abajo Alcalde, 2022: 6].

Dado que en el contexto académico existe una tensión terminológica sobre la palabra “gitano” por su uso histórico frecuentemente peyorativo [Sierra, 2016: 25-26], se aprecia necesario explicar que, de acuerdo con el uso del término que hace Noelia Cortés, en este trabajo no se desestimará esta palabra por el significado identitario positivo que posee dentro de la propia comunidad gitana en España.

2. MARCO DE ESTUDIO

El antigitanismo social y mediático tiene ya sus primeras bases de perpetuación en los colegios. No se integra la historia del pueblo gitano en las aulas y tampoco se incorpora ningún referente gitano en las disciplinas. Por todo ello, desde nuestra disciplina literaria, se aprecia imprescindible la inclusión de historia y referentes gitanos.

Como este trabajo constituye un primer acercamiento a la autora y en este momento nos interesa estudiar el reflejo que se hace de esta cultura minoritaria, se ha percibido sensato iniciar el estudio desde la sociocrítica.

¹ Dada la naturaleza de este trabajo, se ha considerado necesario, por una cuestión de respeto, ofrecer cierta información en primera persona. Soy una mujer cis blanca no racializada tratando cuestiones que competen y pertenecen por completo a la comunidad gitana. Mi intención es servir de canal lo más imparcialmente que pueda e intentar combatir los estigmas sobre los gitanos que perviven en el imaginario.

Sobre cuestiones de autorías femeninas gitanas existen ya estudios que incorporan a autoras como Papusza, Nina Dudarova u Olga Pankova [Stefanovsky, 2022]. Sin embargo, escasean los estudios sobre escritoras gitanas dentro del territorio peninsular hispanohablante. Sí existen, sin embargo, varios artículos y libros que tratan el tema desde una perspectiva sociológica. El texto académico principal en el que se basa este estudio es *El pueblo gitano contra el sistema-mundo. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista* (2020) de Pastora Filigrana (Sevilla, 1981).

3. ANÁLISIS

3.1. NOELIA CORTÉS

Noelia Cortés es una poeta y activista gitana nacida en 1996 en Almería. Colabora en diversos medios digitales, como Pikara, Kamchatka o La Última Hora. Ha escrito dos obras independientes: su primer poemario, *Del mar y la muerte* (2021), y un ensayo, *La higuera de las gitanas* (2022). También ha colaborado en *Flores para Lola* (2023), obra que reúne ensayos de diferentes autores que retratan a Lola Flores con una mirada queer y/o feminista. Este trabajo se centra en *Del mar y la muerte* (2021), poemario que refleja la historia del pueblo gitano, marcada por la persecución y la resistencia en lugares en los que sigue siendo percibido como el «otro» social. El yo poético se caracteriza, por tanto, como un paria moderno, quien, siguiendo la terminología de Hannah Arendt (1944, pp. 99-122), se considera la persona a la que, aunque esté dotada de capacidad de acción, se le niega la posibilidad de participar en el mundo de manera sistemática por su marca de exclusión.

A partir de aquí, se analizarán los principales rasgos con los que la poesía de Noelia Cortés identifica a la comunidad gitana: la memoria, la comunidad, el campo, la libertad, el antiacademismo y la riqueza cultural. Con ello, inevitablemente, se inhabilitarán varios estereotipos antigitanos.

3.2. LA COMUNIDAD GITANA EN *DEL MAR Y LA MUERTE*

3.2.1 LA MEMORIA

El origen del pueblo gitano aún es objeto de controversia, pero los estudios lingüísticos confirman que su lengua, el romaní, guarda un importante parentesco con el hindi occidental [Filigrana, 2022: 22]. Por tanto, todas las hipótesis apuntan a un movimiento migratorio proveniente del noroeste de la India, de la región del Punjab, que abandonó aquellas tierras en torno al año 1000 y comenzó a desplazarse por Oriente Medio y el continente europeo [Filigrana, 2022: 22]. El primer poema de *Del mar y la muerte*, «Ouroboros» [Cortés, 2021: 15], apunta a esta migración inicial: «Así me trajo el Nilo, en esta mortaja de salitre» [v. 6]. En «Ouroboros», el yo lírico ya explica que los gitanos llegaron sin ningún respaldo («Sin

deidades ni hadas madrinas / que me concedieran los tres dones / bajo mi primer cielo de estrellas», [vv. 7-9]) y que las dificultades existieron desde el inicio («sus manos de campo y hambre», [v. 14]).

La primera normativa antigitana española se dictó en 1499 y a ella le siguieron al menos doscientos cincuenta más hasta 1978 [Filigrana, 2022: 22]. El proyecto político-militar de las Coronas de Castilla y Aragón, basado en la necesidad de una homogeneización racial y cultural y encaminado a la creación de un proto-Estado-nación supuso un punto de no retorno [Filigrana, 2022: 25].

3.2.2. LA COMUNIDAD

Desde el inicio, entre los pueblos gitanos existían relaciones estrechas y comunicación, es decir, existía una organización mutualista [Filigrana, 2022: 23]. Así, vemos que Noelia Cortés no reivindica únicamente la historia del pueblo gitano español, sino que la comunidad rebasa cualquier frontera nacional. En el poema «Justicia» [Cortés, 2021: 43], se denuncia y recuerda la situación y persecución de los gitanos durante el nazismo: «Aquí, los que hacen las guerras, nos gasearon / con baladre. Mis hermanos se secaron / en los ovarios de mis madres. ¡Ni cien años hace!» [vv. 13-15].

Como argumenta Stefanovsky [2022: 40], pese a las diferencias de matices propias de un pueblo que se ha dispersado por el mundo en una traumática diáspora, el arte romaní coincide en proponer lugares de (de)construcción y reconstrucción identitaria, que se efectúan desde distintas estrategias, como puede ser el fortalecimiento de un sentido de pertenecer a un pueblo único y transnacional [Stefanovsky, 2022: 40]. Sordè i Martí, Flecha y Mircea Alexiu (2013) también reafirman esta consideración del pueblo gitano como una identidad global sin territorio, a pesar de que la profusión de los Estados-nación actuales haya reforzado la vinculación entre identidad y territorio delimitado. Noelia Cortés, sobre este tema, menciona lo siguiente:

Hace poco escribí que siempre he creído que existe una diferencia entre «sitio» y «lugar»: el sitio está ahí físicamente, es señalable en un mapa; el lugar respira y tiene vínculos emocionales con el que así lo recuerda. Es un escenario bajo el que están agarradas las raíces de las que ha florecido nuestra forma de estar en el mundo. [Cortés, 2022: 43-44].

3.2.3. EL CAMPO

El motivo más recurrente en el poemario es el del mar, paraje natural que aparece ya en el título del poemario.

Realmente, la utilización del mar es metonímica. Al yo poético no le duele únicamente que su identidad individual se deba reducir, por convenciones sociales, al campo (impidiéndole «pertenecer» al mar), sino que le lastima sobremanera que su identidad venga

terriblemente determinada por cuestiones reduccionistas y racistas exteriores a ella. El poema titulado «Muerte quiere ser Mar» [Cortés, 2021: 29] es reflejo de ello. El mar acaba unido irremediabilmente a la muerte, como en la poesía de Lorca [Arango, 1995], escritor referente para Noelia Cortés.

Aunque el mar quede desterrado principalmente de la identidad gitana debido al racismo patente en la sociedad que la estereotipa, también existen sucesos históricos que refuerzan este veto al mar. Uno de los más graves es la pena de galeras que el emperador Carlos V añadió en 1539 a los castigos ya impuestos por los Reyes Católicos en 1499. Este castigo se aplicaba de no cumplirse el mandato de, en tres meses, asentarse, tomar un oficio conocido y dejar de ser gitano. Se enviaba a galeras durante seis años a mayores de veinte años y menores de cincuenta. Esta pena despojó a muchas familias de los varones y abocó a otros a la vida furtiva, al robo por hambre y a la mendicidad [Filigrana, 2022: 30].

A pesar de la dicotomía campo-mar y del deseo irresoluble por el mar, en *Del mar y la muerte* no se reniega de las raíces propias, pues el yo poético se identifica clara y orgullosamente (aunque de forma doliente) con el campo. El campo, además de con la memoria, la familia y la comunidad, también se relaciona con la pobreza. En el primer poema «Ouroboros» [Cortés, 2021: 15], Noelia Cortés escribe: «Las trenzas me olían a limones / [...] / cuando mi abuela las peinaba / con sus manos de campo y de hambre» [vv. 11-14]. Butler [2004] escribía sobre el concepto de «vidas precarias» y Filigrana, con relación a los gitanos, analógicamente habla sobre «vidas sobrantes» [2022: 9].

3.2.4. LA LIBERTAD

En la historia gitana, la lucha ha surgido principalmente en nombre de la libertad. La rebeldía mostrada en pro de esta libertad fue un elemento clave para la supervivencia de la comunidad, como ocurrió, por ejemplo, en la Gran Redada de 1749 impulsada por el marqués de la Ensenada.

En nombre de esta misma libertad, el pueblo gitano se ha resistido durante toda su historia a vender su fuerza de trabajo a cambio de salario y se resiste a este sistema «anti-vida» incluso actualmente [Filigrana, 2022: 21]. De acuerdo con ello, el imaginario social representado en el poemario no coopera con el capitalismo, el cual identifica el progreso con el crecimiento ilimitado. El enfrentamiento al servilismo y la defensa de la justicia y libertad humanas se observan en el poema «Justicia» cuando Noelia Cortés escribe: «Los que trabajan la tierra tienen un limón / de plata en la garganta. Los del látigo / y la corbata, sólo dinero y tierras», [vv. 4-6] [2021: 43].

3.2.5. EL ANTIACADEMICISMO

El yo poético presenta un claro rechazo a todo el cientifismo y el academicismo del siglo XXI. La segunda estrofa del poema «Que se callen los sabios» relata: «Cuando miro los libros

de los sabios, y los cuadros / de los sabios y el cine de los sabios, las que son como yo / soy por dentro, les leen la fortuna en las manos» [Cortés, 2021: 19]. Además, en la «Declaración de intenciones» de *La higuera de las gitanas*, Noelia Cortés enuncia:

No lo escribo [el ensayo] tras la potestad de un título universitario acorde. De hecho, aborrezco profundamente el academicismo. [...] No he ido al zoo a lanzar cacahuetes a una jaula, describir lo que alcanzo a ver de las vísceras y volver a mi casa [...]. Yo escribo desde la jaula, con la víscera sobre el escritorio. [Cortés, 2022: 9]

El academicismo queda, así, propuesto como elemento permisivo de la subsistencia de estereotipos perjudiciales contra los gitanos, a la vez que es el elemento que explota la situación de esta comunidad como minoritaria. Se critica también que, en el imaginario payo, este academicismo quede vetado para cualquier gitano que quiera participar de él.

3.2.6. LA RIQUEZA CULTURAL

Este punto viene a ser la contrapartida del anterior, pues, a pesar del rechazo académico, la riqueza cultural de la autora es canónicamente amplia. El respeto de la autora hacia sus referentes se aprecia inmenso. Percy Shelley, Esther Greenwood, John Keats, Shakespeare, Lorca, Miguel Hernández o Sylvia Plath son algunos de los autores alabados y recordados. Noelia Cortés también emite su preocupación acerca del ocultamiento de voces gitanas en sus versos, como ocurre en «No tienes reflejo» [Cortés, 2021: 16]: «Yo siempre te miro / con un ruiñeñor en las cuencas / que canta miradas nuevas / aunque el tiempo apague los trinos» [vv. 11-15].

Lo contracultural en *Del mar y la muerte* no se da en la subversión de formas tradicionales, sino en la utilización de estas formas (normatividad lingüística, figuras clásicas...), así como de hipotextos y autores canónicos, desde un lugar de enunciación diferente al tradicional.

4. CONCLUSIONES

Del mar y la muerte es un poemario autobiográfico que relata lo que supone vivir como un paria moderno en la sociedad española de hoy. Al yo poético la lastima sobremanera que su identidad esté determinada por cuestiones exteriores a ella, que dependen de una estructura sistémica racista y reduccionista. En el camino de retratar la discriminación y condenarla activamente, Noelia Cortés identifica la comunidad gitana con la memoria histórica, con lo comunal, familiar y transnacional, con el campo, con la libertad y el anticapitalismo y con el antiacademicismo y la riqueza cultural. De esta forma, la autora cuestiona los tópicos de la cultura hegemónica dominante, posibilitando, con ello, sistemas sociales alternativos que parecen más viables en un planeta degradado por las dinámicas capitalistas, ligadas a la explotación laboral, al consumismo acumulativo y al individualismo. La férrea

postura antiacademicista y contracultural de Noelia Cortés, entre otras, coexiste con el hecho de que sean el arte y la educación los elementos que se alcen como las grandes herramientas de las clases bajas y las minorías contra el sistema hegemónico, el cual, por otra parte, se reconoce como indestructible.

La deuda histórica para con la comunidad gitana es inmensa, así como las líneas de investigación por abrir al respecto. Con este estudio se espera, al menos, haber contribuido a la descomposición de la homogeneización racial y cultural a la que está sometida la comunidad en España, así como haber dado a conocer a una nueva poeta de una calidad sobresaliente.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ABAJO ALCALDE, J. E. (2022): «¿Atrapados entre el reconocimiento retórico de la equidad y la naturalización de la exclusión?», *Cuadernos gitanos*, 14, pp. 5-12. Disponible [aquí](#) [Consulta: 23/01/2023].
- ARANGO, M. A. (1995): *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos.
- ARENDRT, H. (1944): «The Jew as Pariah: A Hidden Tradition», *Jewish Social Studies*, 6(2), 99-122. Disponible [aquí](#) [Consulta: 28/08/2023].
- BUTLER, J. (2006): *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.
- CORTÉS, N. (2021): *Del mar y la muerte*, Madrid, La Carmensita Editorial.
- ____ (2022): *La higuera de las gitanas*, Madrid, Ediciones en el mar.
- ____ (2023): «Nana, nanita de los gitanos», en C. Barea (ed.), *Flores para Lola*, Barcelona y Madrid, Dos Bigotes y EGALES, pp. 43-58.
- FILIGRANA, P. (2022): *El pueblo gitano contra el sistema-mundo. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista*, Ciudad de México, Ediciones Akal.
- SIERRA ALONSO, M: (2016): «De las imágenes de gitanos a los gitanos reales: una cuestión de derechos», en M. Sierra Alonso y J. Kommers (eds.), *¿Robo de niños o robo de gitanos? Los gitanos en la literatura infantil*, Editorial Universidad de Sevilla, pp. 13-68. Disponible [aquí](#) [Consulta: 23/01/2023].
- SORDÈ I MARTÍ, T., FLECHA, R., MIRCEA ALEXIU, T. (2013): «El pueblo gitano: una identidad global sin territorio», *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 17(427). Disponible [aquí](#) [Consulta: 23/01/2023].
- STEFANOVSKY, V. (2022): «La literatura romaní: una escritura transnacional, política y (des) constructora», *Cuadernos gitanos*, 14, pp. 39-46. Disponible [aquí](#) [Consulta: 23/01/2023].

**El *scoop* literario
para analizar
Mánchester (RU) y
Santiago (Chile)**

Juan José Abásolo Llaría
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

En 1977 el semiólogo francés Roland Barthes sufre una pérdida crucial para lo que sería el resto de su vida: muere su madre. Este episodio provoca en él un deseo de cambio en su forma de ser intelectual; cambio que se inicia con el impulso de escribir, pero de forma distinta a como lo ha hecho durante toda su vida. Nace en Barthes el deseo de escribir la novela. Pero surgen las dudas propias del novel escritor: ¿Qué escribir? ¿Cómo? ¿Qué no escribir? Sin embargo, su formación y personalidad lo llevan a crear dos cursos iniciados en 1978, un mes después de la muerte de su madre, en el *Collège de France*, llamados *La preparación de la novela*. Estos cursos fueron publicados como libro póstumo en 2004, y en español en 2005, bajo el título de: *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France: 1978-1979 y 1979-1980*.

Luego de esa pérdida, Barthes ya había escrito algunas páginas de su novela. También tenía título: *Vita Nova*. Este provenía de la primera obra de Dante, también intitulada *Vita Nova*, y Barthes se apoya en el autor florentino, cual tutor o guía, de la misma forma que Dante lo hizo con Virgilio, para pensar y teorizar su novela.

En octubre de 1977, en el momento en que la madre muere, Barthes lleva su vida cotidiana de escritura y clases en el *Collège de France*. Pero este hecho «vino a desarticular brutalmente el curso del trabajo y a confirmar dolorosamente el deseo de una nueva vida de escritura» [Léger, 2005: 29]. El sentimiento de pérdida por la muerte de la madre lo lleva a desear un cambio en su escritura; como respuesta a eso, comienza a configurar una personal teoría de la novela que tendrá como finalidad la realización de su propio proyecto novelesco.

No obstante, tienen que pasar seis meses para que Barthes se decida a concretar este cambio. En la primera sesión del primer curso lo explica el propio autor:

¿Cuándo fue tomada esta decisión de «cambio»? El 15 de abril de 1978. Casablanca. Pesadez en la tarde. [...] Vamos en grupo, en dos autos, a la Cascada (hermoso valle de la ruta Rabat). Tristeza, cierto tedio, *lo mismo, ininterrumpido* (desde un duelo reciente) y que se refleja en todo lo que hago, lo que pienso (falta de investidura). Regreso,

departamento vacío, ese momento difícil [...]. Solo, triste → Marinada; reflexiono con bastante intensidad. Eclósión de una idea: algo así como la conversión «literaria», son estas dos palabras antiguas las que vienen a mi mente: entrar en literatura, en escritura; *escribir* como si no lo hubiese hecho jamás: hacer solamente eso [Barthes, 2005: 41].

En ese momento de dolor, tristeza y tedio, Barthes se apoya en Dante, quien al vivir su propia pérdida (Beatriz) se refugia en la elaboración de una obra literaria para soportar su sufrimiento. En la *Vita Nova*, Dante sufre la muerte de su enamorada, lo que provoca un gran sufrimiento en el poeta italiano. Sin embargo, él decide no escribir nada sobre ella hasta que no encuentre la forma adecuada para hacerlo. En Dante también surge el deseo de «cambiar», para expresar mejor sus sentimientos sobre la difunta amada: «El librito fue recopilado poco tiempo después de hacer la tan temida catástrofe llevado la consternación al alma del joven poeta. En aquel infausto año de 1290 Dante había cumplido el vigésimo quinto de su edad, y había hasta entonces soñado y poetizado a aquel “ángel juvenil”» [Dante, 1912: 20].

Tanto Dante como Barthes han sufrido una pérdida que los invita a cambiar. Para el autor italiano este cambio significa escribir su primera obra literaria conocida; para el autor francés, significa comenzar desde una escritura distinta, el deseo de dejar todas las ocupaciones de lado para abocarse a un único proyecto, el Gran Proyecto: «Ya no tengo tiempo de ensayar varias vidas, tengo que elegir mi última vida, mi vida nueva: Vita Nove (Dante)» [Barthes, 2005: 37].

2. LA FÓRMULA: QUERER-ESCRIBIR-NOTACIÓN-SCOOP

Este cambio que el dolor específico provoca en Barthes lo impulsa a pensar en escribir desde una parte diferente. Nace en él el deseo de escribir la novela. Pero este primer impulso no es racional, sino más bien un deseo, un deseo de escribir. A este lo llama el Querer-Escribir.

1.- El Querer-Escribir no es necesariamente escribir, sino más bien el momento previo al acto de realizarlo. Es una pulsión, una actitud y un deseo, que no está relacionado al «tener» que escribir. «Decir que se quiere escribir: esa es la materia misma de la escritura; por ende, solo las obras literarias dan testimonio del Querer-Escribir, y no los discursos científicos» [Barthes, 2005: 43]; básicamente, la diferencia es que el discurso científico está compuesto por la fórmula Querer-Escribir + Objeto, esto quiere decir que el deseo radica en querer escribir algo o sobre algo. Así, «la investigación científica tiene como sus objetivos más generales, dar respuestas inteligibles, confiables y válidas, a preguntas específicas y a problemas de investigación» [Padua, 1979: 30]. Es decir, hay una pregunta, una duda, un problema y el investigador comienza una búsqueda por resolver esa interrogante, y cuando tiene respuestas o siente que ha avanzado camino en dilucidar parte de la verdad, se propone a escribir el proceso y las conclusiones para proponer una solución. Por lo tanto, el resultado de esa investigación es el «algo», el Objeto.

Pero en el Querer-Escribir bartheano, aún el escritor no tiene claro qué quiere escribir; hasta el momento es solo una pulsión, un deseo, que, por momentos, puede tener la claridad de que sea un poema o una novela, pero eso todavía es parte de la génesis del deseo de escribir.

II.- El paso siguiente al deseo de escribir es la Notación. Una vez que el Querer-Escribir está manifestado en el hombre, surge la duda fundamental: ¿Qué escribir? Esta pregunta lleva al que desea escribir a una búsqueda larga y fundamental, que nace con la primera palabra escrita. Esta puede no ser una Notación, pero toda vocación literaria lleva al escritor a escribir sus notas donde guarda ideas, sensaciones, citas, visiones, momentos, etc. «La literatura se hace siempre con la vida. [...] Lo intenso es la vida presente, mezclada estructuralmente con el deseo de escribir» [Barthes, 2005: 53], es decir, que el único material que el hombre-escritor (la persona que escribe) tiene para elaborar su obra es la vida y en eso el presente es clave, ya que es lo único concreto que tiene. Por eso, el siguiente paso es la Notación, porque es con ella que el hombre hace pasar sus impresiones de la vida al papel, aunque este primer paso sea muchas veces tan solo una frase o una palabra.

Y si bien en su artículo titulado *Effet de réel*, de 1968, Barthes argumenta que la Notación tiene una función ideológica en la novela realista, en *La preparación de la novela* él «reconsiders notation as the practice by which the writer provisionally makes literary meaning» [Sagner, Hefferman, 2014: 80]. La notación así vuelve a ser la célula desde donde nace la significación literaria.

III.- En la Notación es donde surge también la pregunta ¿Qué anotar?, y para responderla Barthes plantea el *scoop*. Lo que la Notación busca es captar algo del presente que el hombre está viviendo, «porque hay necesidad de captar una viruta del presente, tal cual salta a nuestra observación, a nuestra conciencia». Para eso el escritor debe tener una práctica cotidiana dedicada a producir estas notas, donde lo esencial de ellas es el *scoop*: «Sí, mis *scoops* personales e interiores» [Ibídem, 141].

La «viruta» es la «hoja delgada que se saca con el cepillo al labrar la madera» [RAE, 2023]; es una parte del todo que se extrae mediante el trabajo del carpintero. Utiliza esta metáfora para explicar el proceso que lleva el escritor en su etapa de observador de la realidad del presente, a ver y aprehender algo de ese momento fugaz que está presenciando; cuando estos son importantes para él, Barthes los llama *scoops*; pero los *scoops* son personales e interiores, por lo tanto, subjetivos.

«*Scoop*: pala, achicador, acción de sacar con una pala, *razzia*, redada, primicia». [Barthes, 2005: 141]. El *scoop* tiene diferentes significados y todos están incluidos e involucrados en el concepto que sirve para comprender lo esencial de este traspaso de la realidad, realidad que rodea al escritor, a su escritura. La «pala», y la acción de sacar con la pala, se refiere a la forma en que el escritor observa la realidad y de ella saca algo, un fragmento que llamó su atención, como una viruta de la madera, para llevarla al papel a través de la Notación. El «achicador», se refiere al proceso de síntesis que eso conlleva; «*razia*» —palabra del idioma español que proviene del francés *razzia*— es una «incursión, correría en un país enemigo y sin más objeto que el botín» [RAE, 2023], y «redada», se refiere a lo repentino y veloz del momento en que el

scoop aparece cuando el escritor observa, como si fuese un ataque sorpresa. Finalmente, se menciona la acepción relacionada con primicia, que es donde el *scoop* representa «las (muy pequeñas) noticias que son sensacionales para mí y que quiero *razziar* directamente de la vida. Es una especie de reportaje, no a la vulgar actualidad, sino a la pequeña actualidad personal» [Barthes, 2005: 141].

En definitiva, el *scoop* es en sí un proceso, es el alambique de la creación literaria, que parte en el momento de observación lenta y consciente del hombre que quiere ser escritor, quien busca algo que llame su atención, hecho que puede llegar a su conciencia de forma repentina, como por un flechazo. Dicho de otra forma, su atención se torna aguda y conecta con una viruta de esa realidad circundante, como si fuese con una pala que extrae de su origen un fragmento que llevará al papel en forma de Notación, para que así después, en su mesa de trabajo, el escritor cultive y desarrolle las posibilidades de esa materia prima en un tipo de reportaje de su percepción subjetiva del mundo.

3. EL SCOOP DE GONZALO CONTRERAS EN LA CIUDAD ANTERIOR

La narración de *La ciudad anterior* (1991) comienza en una carretera. El protagonista, que en solo un momento dice llamarse Carlos Feria, llega a una ciudad desde la Panamericana, carretera que cruza todo el continente americano de sur a norte. Aparentemente, es una ciudad sin importancia, ya que este narrador protagonista manifiesta: «La Panamericana va demasiado recta para detenerse en cada ciudad. Es como si la hubieran lanzado a plomo a través del mapa. Lo cierto es que lo deja siempre a uno al borde del camino» [Contreras, 2013: 9].

En este comienzo, el protagonista se siente perdido y desorientado, ya que tiene que caminar varias cuadras hasta llegar a la plaza del centro y, recién allí, encontrar personas a las que preguntar dónde alojar.

El propio autor comentó en el programa de entrevistas *Una belleza nueva* de Cristián War-nken el inicio de la novela:

Yo tengo la impresión, y que es una cosa muy *ex post*, de que ese personaje que entra a esta ciudad con su maleta en plena noche, tiene que ver con una imagen mía, personal, que yo bajándome del tren en Barcelona proveniente de Madrid, con un bolso de marinero, con una máquina de escribir en la otra mano y con setenta dólares en los bolsillos, de noche, y con esa sensación de profunda extrañeza, de profundo desarraigo, de sentir como que el mundo no tenía suelo, estar casi como al borde de levitar, por pánico y por una especie de que tu existencia está en una especie de punto de inflexión absolutamente crítico. Yo creo que ese libro [*La ciudad anterior*] nace de esa escena, de cuando al tipo lo deja el bus en la Panamericana. Y esa escena yo creo que dice relación con esta otra que viví en Barcelona [Contreras, 2022: 17' 56" – 19' 23"].

El autor nos habla en la entrevista de una profunda extrañeza y profundo desarraigo; ambas son palabras que bien podrían encajar con su situación de extranjero llegando a una ciudad cosmopolita como Barcelona, solo, con muy poco dinero y sin ninguna conexión cultural

ni sentimental con el espacio al que llega. Contreras agrega que en ese momento tenía pánico y que ese pánico lo hacía ser consciente del momento crítico que estaba viviendo. Por esa razón, por la sensación de estar viviendo un momento crítico en su vida, es que Gonzalo Contreras transforma esa vivencia en un *scoop*, que, una vez trabajado y desarrollado, desembocará en la novela.

El autor lo llama «el personaje disponible», concepto (dice Contreras) proveniente de Henry James, que consiste en la creación literaria no desde la historia, sino que desde los personajes. De esa forma, el «personaje disponible» nace del encuentro de un carácter en una persona, que luego le va suscitando la historia: «Henry James no antepone la historia y a la historia le incluye personajes, sino que las características específicas y psicológicas del personaje son las que van a darle forma a la historia» [Contreras, 2022: 11' 58" – 12' 18"].

Este método del «personaje disponible» para la creación literaria tiene rasgos similares a los del *scoop* de Roland Barthes. La única diferencia es que el «personaje disponible» toma como base solo las características de personas para la creación de personajes, pero Contreras después explica que esta base es solo para originar el arranque de la historia. Es decir, en el fondo, no es otra cosa que captar de la realidad vivida por el autor en un momento personal, de tal importancia, como si fuera un íntimo golpe noticioso, que para el futuro escritor es necesario expresarlo en una obra literaria. En este caso, el autor ocupa este *scoop* de «un punto de inflexión absolutamente crítico» [Contreras, 2022: 19' 00" – 19' 04"] de su vida para arrancar la novela y llenar de ese sentir al protagonista, Carlos Feria.

Como explica Gonzalo Contreras, el «personaje disponible» en este caso fue él mismo, en un momento de pánico en Barcelona; su desarraigo y soledad en el extranjero le dio la materia prima para comenzar a desarrollar al personaje que protagonizaría la novela. Pero este *scoop* nace en el momento en que vuelve a Santiago y se cruza con su propia impresión de lo que ve tanto en la capital como en Chile.

¿Por qué Gonzalo Contreras sintió esa extrañeza y desarraigo al volver a Chile, que es su país? El autor volvía al país sudamericano después de haber vivido algunos años en Europa. Al volver se encontró con el proceso de modernización que comenzó el país en la dictadura del general Augusto Pinochet. Al llegar a Chile, lo que vio fue un país distinto, ajeno. El país estaba lanzado hacia un tipo de desarrollo consistente en una mezcla de libertad económica del tipo neoliberal pero centrado políticamente en la figura del Presidente de la República. Es decir, sin Congreso, sin elecciones libres, sin prensa libre, pero con un ya naciente desarrollo económico.

De esta forma, el autor crea un puente entre su llegada a Barcelona y la de Carlos Feria a esta ciudad-suburbio de Santiago que crea en la novela. Ambos sienten lo mismo, ambos sienten desarraigo y extrañeza de la ciudad que ven.

4. EL SCOOP EN LA AUTOBIOGRAFÍA *ONCE IN A HOUSE ON FIRE* DE ANDREA ASHWORTH

El debut literario de la autora británica Andrea Ashworth, *Once in a house on fire* (1998), es una novela de tipo autobiografía que ella llama «obra de no ficción» en los agradecimientos finales. Con esta obra, la escritora nacida en Mánchester obtuvo el Somerset Maugham Award en 1999 del sindicato de autores británicos, The Society of Authors.

La protagonista, Andy Clarke (después Andy Hawkins), es una joven que queda huérfana de padre, lo que traerá como consecuencia una constante violencia hacia ella, y el resto de su familia, por parte de los siguientes padrastros que tendrá. El único escape del infierno familiar es la posibilidad de estudiar, resurgir y, finalmente, entrar a la Universidad de Oxford. Andy vive y se muda a diferentes barrios marginales de Mánchester, y, mientras crece, percibe que más allá del apremiante entorno familiar hay una cultura a la que ella quiere acceder. Este acceso se le dará cuando entre al Xaverian College y conozca a su amiga Tamsyn.

¿Cuál es el *scoop* que vive la protagonista como unidad mínima de lo que después será la novela que estamos estudiando: *Once in a house on fire*? Esta información tiene la característica de ser algo muy genuino. La protagonista de la novela nos entrega tres momentos en el cual muestra sus *scoops* personales.

I.- En el primero de ellos es revelado por Andy en esta declaración o poética personal, en el momento en que está junto a su amiga Tamsyn: «A poem was a box for your soul. That was the point. It was the place where you could save bits of your self, and shake out your darkest feelings, without worrying that people would think you were strange» [Ashworth, 1998: 245].

Por lo tanto, lo que nos indica es que la mujer que desea ser escritora pone su alma en el artefacto llamado poema, y este alma estaría compuesta por fragmentos de ella misma, pues, como dijimos, hay en la Notación una elección de lo que se quiere o no escribir y esa decisión la toma mediante el *scoop*. Es en este proceso en el cual la persona que cambia a ser una persona-escritor funciona como alambique convirtiendo la realidad que pasa por sus cinco sentidos en un relato personal expresado en una obra literaria que será expresada en el papel, es decir, algo físico y tangible, «como si hubiera un acuerdo instantáneo entre lo visto, lo observado y lo escrito» [Barthes, 2005: 143].

II.- El segundo momento es cuando confiesa que tiene un cuaderno de notas secreto, que no muestra a nadie, donde anota sus sentimientos y «remembering the feelings» [Ashworth, 1998: 264], donde decide de forma consciente no escribir dejándose llevar por la ira que le provocaban los malos tratos provocados por el padrastro, sino dar rienda suelta a líneas que crearan otro mundo:

I opened the spiralbound sketchbook that the school let me take home [...]. A secret diary. I had never dared to keep a real one, using words, but here I could pore over ink strokes, chalk dustings and coloured pencil shades, remembering the feelings – invisible to the rest of the world – moving through me when I made them. A dark, bare-chested man facing the sun in a

desert, his skin a blend of pencil crayons and spittle rubbed in with my fingertips; a girl borne on wings full of veins and tiny eyes; a lamp-post, seeping eerie streams of light [Ashworth, 1998: 264].

El diario secreto es el cuaderno de Notación por antonomasia. ¿Y qué escribe Andy en él? Primero, señala que usa palabras, notación básica. Y estas palabras son desordenadas, pulsivas, se escriben así tal cual llegan a la mente, sin un proceso de elaboración, sino más impulsivas, se escriben así tal cual llegan a la mente, sin un proceso de elaboración, sino más bien dejando libre la pulsión, por eso dice: «I could pore over ink strokes, chalk dustings and coloured pencil shades», es decir, trazos, manchas y sombras, bocetos de escritura que buscarán su posterior desarrollo. «Anoto simplemente la palabra (*notula*) que me recordará la “idea” que he tenido y que volveré a copiar al día siguiente en casa» [Barthes, 2005, 141].

Barthes agrega que en este «cuaderno de novelista», «lo importante no es el ojo, sino su pluma: la pluma-papel (la mano). → Cuaderno = observación-frase: lo que nace de un solo movimiento como *Visto y Fraseado*». [Ibidem: 152]. Por lo tanto, la protagonista de la novela anota en ese diario secreto los *scoops* que crecerán y se transformarán en las partes medulares de su obra y específicamente de la novela que se estudia en este trabajo.

III.- Finalmente, el tercer momento es la madurez de Andy como escritora. Ella envía un poema compuesto por cincuenta líneas de versos a una sociedad literaria de Londres, la cual, después de unos días, le responde con un certificado de escritura creativa. «It made me feel invincible, for a moment. I could put poetry into clouds and puddles and gutters and all kinds of filth. I could turn nasty things at home into stories. I could cut myself off» [Ashworth, 1998: 313].

Este es el momento en que la joven protagonista se siente segura de obtener *scoops* no solo de todo lo que ve, sino que de todo lo que le rodea. Por eso señala lo de transformar todo lo malo de su hogar (su casa y a la vez la ciudad de Mánchester) en historias que serán su obra literaria. Es el momento de seguridad en el que ella ya no esconde su escritura, sino que la muestra, la envía a concursos y a sociedades literarias, porque ya son escritos propiamente tal, sino Notaciones o *scoops* en vías de ser algo.

5. CONCLUSIÓN

El concepto de *scoop* que Roland Barthes propone es, como se demuestra en este análisis, un muy buen método para analizar ese primer momento en que el hombre o mujer comienza el tránsito que acabará con la elaboración de la primera novela. Mientras que en *La ciudad anterior* es el propio Gonzalo Contreras quien en una entrevista nos revela cómo arrancó la narración de su primera novela, en el caso de Andrea Ashworth, al ser una autobiografía, es el propio relato el que nos va mostrando en tres pasos el proceso de evolución de sus *scoops* personales que, una vez desarrollados, acabarán en la finalización de la novela que acá se estudia.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, D. (1912): *La vida nueva*, Barcelona, Montaner y Simón, Editores.
- ASHWORTH, A (1998): *Once in a house on fire*, Nueva York, Metropolitan Books.
- BARTHES, R. (1994): *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- ____ (2005): *La preparación de la novela*, México, D.F., Siglo XXI Editores.
- CONTRERAS, G. (2013): *La ciudad Anterior*, Santiago, Editorial Planeta Chilena S.A.
- LÉGER, N. (2005): “Prefacio”, en R. Barthes, *La preparación de la novela*, México, D.F., Siglo XXI Editores, pp. 25-31.
- OTRO CANAL (2022): GONZALO CONTRERAS - *Narrando el Chile de los 80 y 90*, [Vídeo online]. Disponible [aquí](#) [Consulta: 26/05/2023].
- PADUA, J. (1979): “El proceso de investigación”, en J. Padua (coord.), *Técnicas de investigación aplicadas a las ciencias sociales*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, pp. 28-62.
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2023): *Diccionario de la lengua española*. Disponible [aquí](#) [Consulta: 26/05/2023].
- SAGNER, R. Y HEFFERMAN, L. (2014): *Notation After “The Reality Effect”: Remaking Reference with Roland Barthes and Sheila Heti, Representations*, University of California Press, Vol. 125, N.º 1, pp. 80-102.

Análisis comparativo
entre *Mirtilla Pastorale*
(1588),
de Isabella Andreini,
y *El sueño de una noche*
***de verano* (1600),**
de William Shakespeare

María del Valle Hidalgo Jiménez
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

Mirtilla Pastorale (1588) es la primera obra que publicó Isabella Andreini (Padua 1562 – Lyon 1604)¹, cuando tenía 26 años, tal como expone en su dedicatoria a la Marquesa Lavinia Della Rovere, fechada el 24 de febrero: «siendo este el primer empeño de mi ingenio que ve la luz, deseo escuchar libremente la opinión de cada uno, para poder enmendar los defectos de este y de mis otros escritos»². El 26 de abril de ese mismo año, el editor Sebastiano Dalle Donne, escribe en su dedicatoria a La Señora Lodovica Pellegrina para la segunda edición:

La Pastoral de la señora Isabella Andreini le ha gustado tanto a todos aquellos que la han tenido entre sus manos en estos días, desde que se publicó, que he decidido adornar con ella mi editorial, para satisfacer a quienes la quieren y no han podido, ya no digo tenerla, sino al menos verla, en la primera edición [Andreini, 1588].

Posteriormente, se sucedieron varias reediciones de *Mirtilla Pastorale*, en los años 1598, 1599, 1602, y dos traducciones al francés —desde el original escrito en italiano— en 1599 y 1602, en vida de la autora³. A pesar de este aparente éxito, en el prólogo de su obra *Lettere*, su tercer libro publicado póstumamente en 1607⁴, una Isabella bastante más madura y faltando en parte a la benevolencia debida a esta clase de paratextos, escribe:

1 Para ampliar información sobre Isabella Andreini y su significación histórica, consultar Hidalgo, 2023: 26-33.

2 Todas las traducciones del italiano que aparecen en este artículo son de la propia autora.

3 Tras el fallecimiento de Isabella Andreini se reeditó en 1605 y 1620, se han publicado dos traducciones al inglés en a cargo de Julie D. Campbell [2002] y Julia Kisacky [2018] y se ha estrenado una versión en español titulada *Mirtilla, un sueño de Isabella Andreini*, con traducción de Valle Hidalgo [2022].

4 En 1601, Isabella Andreini publicó su poemario *Rime* y en 1620 su esposo, el también autor, actor, director y productor Francesco Andreini, publicó *Frammenti di alcune scrittvre della signora Isabella Andreini, comica gelosa, & academica intenta / raccolti da Francesco Andreini, comico geloso, detto il capitano Spavento*.

Me entregué a componer lo mejor que pude mi fábula pastoral *Mirtilla*, que salió por las puertas de la imprenta y se hizo ver en el Teatro del Mundo, muy mal acogida, por culpa de mi ignorancia —no lo niego— pero también por la falta de cortesía ajena —no cabe duda— [Andreini, 1607: 3].

Descontento manifiesto, que podría guardar relación con las dificultades de ser una pionera en la escritura dramática, un género menos accesible a las mujeres que otros como la poesía o la narrativa, por ser destinado a representarse públicamente⁵. Según todas las fuentes consultadas, *Mirtilla Pastorale* es la primera obra de teatro que conservamos firmada por una mujer seglar y publicada en el siglo XVI, lo cual la convierte en un digno objeto de estudio, más allá de los propios valores literarios del texto, unido a la peculiaridad de pertenecer a una autora que desempeñó con gran éxito la profesión de actriz y gozó de una gran fama interpretando el personaje de La Enamorada de *Commedia dell'Arte*, con sus propios escritos⁶.

Sin duda, la obra posterior *El sueño de una noche de verano* (1600)⁷ ha tenido una acogida muchísimo más entusiasta a lo largo de los siglos. Una pieza de teatro que, aun siendo bastante más compleja que *Mirtilla Pastorale*, presenta importantes similitudes con ella, además de una estructura estrechamente relacionada con el género pastoral⁸. En algunas de estas obras italianas aparece como subtítulo «Fábula de los bosques». Esto nos da la primera pista sobre la relación con *El sueño de una noche de verano*, cuya acción principal, al igual que en estas fábulas, transcurre en un bosque.

No obstante, este vínculo no es tan evidente para Harold Bloom, autor experto en William Shakespeare, quien señala que los amantes Hermia, Helena, Lisandro y Demetrio presentes en *El sueño de una noche de verano* «no son de ningún tiempo ni lugar definidos, pues todos los jóvenes enamorados habitan visiblemente un mismo elemento» [Bloom, 1998: 189] y, aunque reconoce un origen mítico a los personajes de Teseo e Hipólita, asegura:

Un curioso nexo entre *La tempestad*, *Penas de amor perdidas* y *El sueño de una noche de verano* es el hecho de que sean las tres únicas obras, entre treinta y nueve, donde Shakespeare no sigue

5 Isabella no explica cuál es la falta de cortesía sufrida, pero es significativo que no tengamos ninguna noticia sobre las circunstancias de estreno de *Mirtilla*, cuando las pastorales se representaban en momentos históricamente importantes, en las celebraciones de la clase nobiliaria, por lo que solían escribirse crónicas al respecto.

6 En *Commedia dell'Arte* cada actor es responsable de sus propios diálogos, que puede extraer de la tradición oral y de textos precedentes, o convertirse en autor de ellos, como hizo Isabella Andreini.

7 Aunque data de 1600 la primera representación de *El sueño de una noche de verano*, Bloom [1998: 188] indica que pudo haberse concebido entre 1595 y 1596, fecha en la que ya se había difundido *Mirtilla* en dos ediciones y probablemente se había realizado gira internacional a cargo de la compañía I Gelosi.

8 El género de teatro pastoral nace en Italia a finales del siglo XV como una derivación de la Égloga, se consolida con mucho éxito en la segunda mitad del siglo XVI y su influencia se extiende rápidamente por Europa. Estas obras, habitualmente, se dividen en cinco actos, transcurren en entornos idílicos como bosques y otros entornos naturales, y sus protagonistas son pastores y ninfas, aunque también aparecen seres mitológicos como los sátiros y dioses como Venus y Cupido.

una fuente primaria. Incluso en las alegres comadres de Windsor, que no tiene una fuente definida, toma claramente su punto de partida de Ovidio [*Ibidem*].

Sin embargo, Miguel Ángel Conejero, en la introducción a la traducción al español de *Sueño de una noche de verano*, emparenta claramente esta obra con el teatro pastoral:

El módulo de *Sueño de una noche de verano* es el de las pastorales desde Sannazaro hasta Spencer, y los elementos son los aprendidos en estas fuentes: alejamiento de la sociedad y adopción de un disfraz y de una existencia rústica, hasta que el equilibrio y la justicia sean restaurados [Conejero, 2011: 16-17].

La cultura que emerge en el Renacimiento Italiano, incluida la literatura, influye en el resto de Europa. No existe mucha documentación acerca de la forma en que lo hace el teatro, debido a que los textos teatrales se crean principalmente para la escena, un arte efímero, por lo que tienen más dificultades que otras expresiones artísticas y géneros literarios para permanecer, ser traducidos y, por lo tanto, entrar en el canon. No obstante, algunas obras pastorales se tradujeron tempranamente a otros idiomas, como es el caso de *Mirtilla* al francés, o el ejemplo más relevante del género pastoral, *Aminta*, de Torquato Tasso (1573), que se tradujo al inglés, español y francés, latín, holandés, danés, polaco, húngaro, eslavo y griego. Por otro lado, las compañías italianas, que fueron las primeras en profesionalizarse a partir del siglo XVI⁹ realizaban giras internacionales por Europa, influyendo en los movimientos teatrales existentes en los países que visitaban y de cuya interrelación surgieron movimientos tan relevantes como el Siglo de Oro Español, la *Comédie Française* o el Teatro Isabelino. Es importante destacar que, al haber alcanzado tal grado de perfección estas literaturas teatrales posteriores, y en concreto la de Shakespeare que nos ocupa, han ensombrecido a sus predecesores, más humildes, dificultando también las investigaciones acerca de esta influencia de la comedia italiana.

2. ANÁLISIS COMPARATIVO

La hipótesis para establecer una comparativa entre estas dos obras nace de la intuición sobre sus semejanzas, que sirve como base al artículo publicado en la revista *Oretana* de divulgación cultural con el título «Vigilia de un día de primavera» [Hidalgo, 2020: 71]. A diferencia de la obra de Shakespeare, la acción principal de *Mirtilla* transcurre por el día y las facultades mentales de los protagonistas no están trastocadas por una sustancia, como ocurre en *El sueño de una noche de verano*, sino que son muy conscientes de lo que les está ocurriendo. No obstante, se pueden detectar algunos rasgos significativos que asemejan estas dos obras. En 2021

⁹ Entre estas compañías italianas, una de las más importantes fue I Gelosi, a la que pertenecía Isabella Andreini, que realizó giras en Francia, Polonia, España, Alemania, Inglaterra desde la década de los setenta y contaba con *Aminta* entre su repertorio.

estrenamos una versión de diez minutos de *Mirtilla*¹⁰, poniendo como centro de la acción una de las escenas más innovadoras respecto al género pastoral —tercera del segundo acto— y en 2022 una nueva versión, con una hora de duración, titulada *Mirtilla, un sueño de Isabella Andreini*¹¹, donde esta escena tercera del segundo acto, escrita con diálogos inusualmente ágiles para el teatro pastoral, también constituye el eje central. Y es la escena que más similitud presenta con *El sueño de una noche de verano*.

Es cierto que *Mirtilla* y *El sueño de una noche de verano* comparten rasgos característicos del teatro renacentista, como es la revisión de la cultura y el teatro grecolatinos. La concepción del amor como una fuerza impulsora que recorre estas piezas ya la encontramos en Virgilio y en Ovidio. Para abordar una comparación que nos permita establecer los posibles vínculos más allá de estas influencias comunes, analizamos algunos de los motivos principales que subyacen en estas piezas teatrales, además de la peculiar estructura de *El sueño de una noche de verano*, plagada de guiños al contexto en el que se representaban habitualmente las pastorales.

3. MOTIVOS PRINCIPALES PRESENTES EN AMBAS OBRAS

La necesaria limitación de la extensión de este artículo obliga a seleccionar algunos de los motivos más relevantes en las dos obras que estamos analizando, quedando fuera algunos otros que también son importantes en el género pastoral y reproduce la comedia de Shakespeare, como pueden ser el rapto, la castidad, el suicidio por amor, etc.

3.1. RECHAZO

El tema del rechazo amoroso, importante motor de la acción de los textos que estamos analizando, lo encontramos ampliamente representado en la literatura universal y, cuando la rechazada es una mujer, las consecuencias suelen ser dramáticas y conllevan habitualmente la venganza de la fémica humilla, según vemos en la entrada que le dedica Elisabeth Frenzel en su *Diccionario de motivos de la literatura universal* [1980: 224-229]. En cambio, en la escena tercera del segundo acto, a la que hemos referido anteriormente, la ninfa Mirtilla pretende el amor del pastor Uranio, quien la rechaza y, a su vez, requiere el amor de la ninfa Ardelia, quien, a su vez, rechaza a Uranio. Lo peculiar es que estos rechazos se producen en un marcado tono

10 Esta versión se representó por el grupo universitario de la Facultad de Filología UCM Teatro por Necesidad con el título *El mundo gira* [Calvo, 2021] con versión y traducción de Valle Hidalgo, en el I Laboratorio de Talentos de Castilla-La Mancha y en el Certamen de Teatro Universitario UCM, en diciembre de 2021.

11 Para ampliar información sobre la construcción de esta versión se podrá consultar el artículo «Adaptación, traducción y puesta en escena de la pastoral *Mirtilla* (1588) de Isabella Andreini» en el Volumen Monográfico de las Actas del Congreso Internacional Reescrituras, Lenguajes y Públicos de las Artes Escénicas en el Siglo XXI [pendiente de publicación por la Revista Académica de la UCM Pygmalión]. Para información acerca de las representaciones, consultar la [página web](#) [Hidalgo, 2022].

de comedia¹². Este juego escénico presenta un claro paralelismo con la escena homónima, tercera del segundo acto, de *El sueño de una noche de verano*¹³, en la que Hermia persigue a Lisandro, quien, a su vez, bajo el efecto de un encantamiento, requiere el amor de Helena, quien lo rechaza y corre tras Demetrio¹⁴. Ambas escenas utilizan el mismo recurso para conseguir la hilaridad, que consiste en el cambio drástico en las inclinaciones de los personajes, entre el desprecio y la devoción, dependiendo de hacia quien dirijan sus parlamentos.

Hay que destacar que el motivo del rechazo amoroso de un hombre hacia una mujer en tono de comedia es insólito en el género pastoral, donde habitualmente es la mujer quien rechaza al varón. Tanto sufre Helena en *El sueño de una noche de verano* al ser rechazada por Demetrio como sufren Mirtilla y Filli el rechazo de Uranio en Mirtilla, algo que en las sociedades patriarcales se tiene por deshonoroso, contrario a la naturaleza, tal como verbaliza Helena la deshonra que supone que una mujer sea rechazada por un hombre:

[...] Es vergonzoso,
Demetrio, insultar a las de mi sexo con afrentas.
Nosotras, a diferencia del hombre, no podemos combatir,
Por amor. Para ser cortejadas y no para cortejar, nacimos.
Te seguiré: haré del infierno un cielo,
Muriendo a manos de quien amo [Shakespeare, 2011: 147].

En este tipo de situaciones, las jóvenes rechazadas perciben a las demás como competidoras, teniendo motivos para ello cuando realmente las otras son elegidas por sus amados. Este es el sentimiento que prevalece entre Helena y Hermia, quienes mantienen una lucha más o menos encarnizada, dependiendo del momento y la mudanza de los afectos de sus enamorados. En cambio, en la obra de Andreini, aunque en alguna ocasión las Ninfas Mirtilla y Filli riñen por Uranio, la lucha no merece la pena, puesto que el joven pastor no ama a ninguna de ellas.

12 Los rechazos amorosos se extienden a otras escenas de la obra, en las que la ninfa Figli, a quien también rechaza Uranio, rechaza a Iglío, y Mirtilla rechaza a Tirsi. Pero no presentan el tono de comedia que caracteriza la escena tercera del segundo acto.

13 Las primeras publicaciones de *El sueño de una noche de verano* no presentan divisiones de actos y escenas, sino únicamente las que atañen a la separación de los diálogos de cada personaje. La estructura que conocemos actualmente en cinco actos —el mismo número que presentan la mayoría de las obras de teatro pastoral— es una contribución posterior.

14 También en *El sueño de una noche de verano* se producen rechazos en tono dramático, en otras escenas, de Hermia hacia Demetrio y de este hacia Helena.

3.2. HOMBRE ENTRE DOS MUJERES Y MUJER ENTRE DOS HOMBRES

El motivo del hombre entre dos mujeres y mujer entre dos hombres¹⁵, que siempre ocasiona rivalidad, es muy apreciado en la dramaturgia, puesto que basa su razón de ser en el conflicto y las estrategias que despliegan los personajes para solucionarlo. En *Mirtilla*, las Ninfas, Mirtilla y Filli aman a Uranio, mientras que él está enamorado de Ardelia, lo cual le convierte en una figura masculina entre otras tres femeninas. En *El sueño de una noche de verano*, al principio, Hermia es amada por Demetrio y también por Leandro, a quien corresponde, y más tarde Leandro ama a Helena, que a su vez ama y es correspondida por Demetrio, por lo que son dos casos de una mujer entre dos hombres.

Este tipo de enredos amorosos también están siempre presentes en la *Commedia dell'Arte*. Con el transcurso del tiempo se van complejizando, a medida que se va multiplicando el número de parejas de enamorados, posiblemente favorecido por el número creciente de mujeres que accedían a la profesión teatral en Italia. Hacia finales del siglo XVI, aparecían en las representaciones entre tres y cuatro parejas de enamorados y en algunas comedias se entrelazaban hasta llegar a altos grados de confusa perfección.

3.3. IMPEDIMENTOS AL DESEO

Aparentemente, en *Mirtilla*, los únicos impedimentos para que las ninfas Figli y Mirtilla y los pastores Uranio, Iglío y Tirsi vean satisfechos sus anhelos son los propios deseos de sus amados, quienes se enfocan en amar a otras ninfas y pastores distintos de quienes los aman a ellos o, en el caso de la ninfa Ardelia, el amor hacia su propia libertad y los placeres de la caza. No existe, en el plano de las ninfas y pastores que desarrollan sus acciones a lo largo de los cinco actos, una coacción de la voluntad de ninguno de ellos sobre los otros, en aras de un supuesto derecho sobre la capacidad de elección de sus parejas. Mientras que, en *El sueño de una noche de verano*, el padre de Hermia, Teseo y las leyes de Atenas a las que se acogen, tienen pleno derecho para castigar a la joven incluso con la muerte, si continúa con su empeño de amar a Lisandro y no a Demetrio, que es quien su padre ha elegido para ella.

Pero en realidad, en *Mirtilla*, también existe una voluntad que está por encima de los personajes y sus elecciones, personificada en el dios Amor y su madre, la diosa Venus quienes, en el prólogo, nos dan la visión de cómo está la situación inicial entre las ninfas y pastores y cómo va a evolucionar, según lo que Amor desea. De igual manera, en el segundo acto de la obra de Shakespeare, en el que se desarrolla la mayor parte del enredo amoroso típico de las fábulas de los bosques, los deseos amorosos están guiados por la voluntad de Oberón, que de algún modo es el emisario de Cupido, puesto que conoce el secreto de los poderes de la flor que fue herida por la flecha del dios del Amor y su siervo, Puck, cumpliría una función similar a las

15 Ampliamente descrito por Frenzel [1980: 158-164].

flechas del niño alado, puesto que el rey de las hadas y los genios se sirve de él, para manejar los afectos de los demás.

3.4. MANTENER LA AMISTAD

La prevalencia del sentimiento de amistad frente a los afectos pasionales también recorre la literatura universal, según expone Elisabeth Frenzel en la entrada de su diccionario de motivos dentro del epígrafe «Prueba de amistad» [Frenzel, 1980: 260]. Abunda en las obras de teatro pastorales y acaba triunfando también en *Mirtilla* y en *El sueño de una noche de verano*. En ambas existe una relación previa entre Mirtilla, Filli y Ardelia, así como entre Helena y Hermia, respectivamente. Los motivos de Helena, tan fuertes como para traicionar el secreto de la huida al bosque de Hermia y Lisandro, se diluyen al conseguir el amor de Demetrio, mientras que Hermia solo tiene, por un breve tiempo, los motivos provocados por la equivocación de un geniecillo.

En la obra de Andreini, esta lealtad femenina llega a ser más importante que cualquier otro afecto. Incluso cuando Figli y Mirtilla se pelean por amar ambas a Uranio, buscan juntas la forma de acabar con sus tensiones. Tampoco se enemistan con Ardelia cuando vuelve sus ojos hacia Uranio, quien la ama desde el principio. Es posible que esta visión del apoyo entre los personajes femeninos —lo que hoy llamamos sororidad— se deba a que la autora de la obra es una mujer. Pero la prevalencia de la amistad al final de ambas obras no solo afecta a personajes femeninos sino también a los masculinos, quienes, aunque previamente hayan discutido por causa de los celos, acaban olvidando rivalidades y abrazando la convivencia armónica.

3.5. FINAL «FELIZ»

Ambas comedias acaban con nuevas parejas «felices» de un modo aparentemente distinto, pero que en el fondo también guardan similitudes. En *Mirtilla*, las tres ninfas terminan cediendo a los deseos de sus respectivos enamorados por motivos de índole práctica, eligiendo a quienes las aman y prometen cuidarlas y agasajarlas. Este rasgo claramente patriarcal, tratándose de una obra escrita por una mujer, puede obedecer a una especie de autocensura, considerando que las pastorales constituyen un género complaciente con la clase noble que las patrocina. En la obra de Shakespeare, aparentemente prevalece la voluntad de las mujeres¹⁶, quienes acaban emparejadas con los hombres que habían elegido desde el principio. Tanto Hermia como Helena consiguen ver realizado su amor por Lisandro y Demetrio, respectivamente, pero esto solo puede ocurrir después de que Demetrio confiese su amor por Helena, dejando así libre a Hermia. Otra pareja feliz, en *El sueño de una noche de verano*, es la de

¹⁶ Este es también un rasgo característico de las obras de teatro que nos han llegado del Siglo de Oro Español, escritas mayoritariamente por hombres.

Oberón y Titania, tras la consecución del deseo de Oberón, de obtener al muchacho indio de manos de Titania. No olvidemos que Hipólita, que acaba casándose «felizmente» con Teseo, comenzó esta relación raptada por él con la fuerza de sus armas, según él mismo expone en la primera escena, por lo que ambas obras nos están transmitiendo el mismo mensaje de supremacía del hombre sobre la mujer en las relaciones de pareja.

4. ESTRUCTURA DE *EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO* EN RELACIÓN CON EL TEATRO PASTORAL

El sueño de una noche de verano, indudablemente, tiene una construcción mucho más compleja que *Mirtilla*. Es como si la estructura de la pastoral se expandiera, acogiendo dentro de sí a la clase nobiliaria —espectadores habituales de estas representaciones—, convirtiéndoles en personajes que también están dentro de la trama. Introduce asimismo a los propios actores que representaban estas obras, aunque con la particularidad de que sólo son hombres, a imagen y semejanza del Teatro Isabelino, mientras que en las compañías italianas también había actrices. A través de la compañía de cómicos, Shakespeare nos da muchas pistas sobre estas formaciones primigenias de representantes, por ejemplo, cada miembro proviene de un gremio distinto. En la Edad Media era habitual que los oficios pasaran de padres a hijos, y de estos oficios se nutría este nuevo arte, que no tenía un gremio precedente, aunque pronto se organizó también en compañías de teatro familiares en las que, a su vez, el oficio de la actuación se pasaba de padres a hijos. El autor se burla, por boca de los espectadores, de la función simple e ingenua, tal como debían ser las que representaban muchas compañías de aquella época, y los actores reaccionan a los comentarios de los espectadores, del mismo modo que los cómicos del arte se relacionaban con su público.

La mayoría de las pastorales dan comienzo con un prólogo, protagonizado habitualmente por Cupido y/o Venus, que constituye una especie de sinopsis de lo que va a ocurrir durante los actos posteriores. *El sueño de una noche de verano* omite el prólogo, aunque hace un guiño a este tipo de escenas, cuando los actores ven la necesidad de explicar de antemano algunos aspectos de la representación. En cuanto a los amorosos dioses, aunque no se personifican en la obra de Shakespeare, como sí lo hacen Venus y Amor en la de Andreini, quedan representados por el Rey de las Hadas, Oberón, que deambula invisible a los ojos de los amantes mudando sus voluntades, igual que aquellos.

5. CONCLUSIONES

Existen similitudes entre *El sueño de una noche de verano* y otras obras de teatro italianas, especialmente *Mirtilla Pastorale*. La más significativa y diferencial con esta última es el tratamiento en tono de comedia del rechazo a una mujer y la rápida mudanza entre el amor y el odio de los personajes masculinos que pivotan entre dos mujeres, en la escena tercera del segundo acto, en ambas obras. Aunque, tanto la obra italiana como la inglesa reciben influencias

y referencias que tienen su denominador común en el Renacimiento y no hay documentación suficiente para probar que el famoso autor inglés conociera la obra de la autora italiana para poder inspirarse en ella, es probable que Shakespeare tuviera noticias del argumento de *Mirtilla*, que hubiera visto representaciones teatrales a cargo de la compañía I Gelosi o incluso que hubiera llegado a sus manos la obra publicada.

Ambas obras presentan diferencias conceptuales a tener en cuenta, como es el hecho de que en la obra de Shakespeare se apela a las leyes de Atenas y el poder de Teseo para aplicarlas al servicio de la voluntad de Egeo, padre de Hermia, como impedimento para la unión de su hija con Lisandro. Sin embargo, estos poderes no ejercerán fuerza ninguna sobre los jóvenes, que lograrán su unión. Andreini, en cambio, coloca los impedimentos al libre albedrío de los personajes en la voluntad del dios Amor, que interviene en el prólogo de *Mirtilla* explicando a su madre cuales son los afectos que mantienen los personajes que intervendrán a continuación y en qué sentido su poder divino va a transformarlos. Lo cual acaba sucediendo.

Un dato relevante es que en la obra de Andreini las tres ninfas: Mirtilla, Filli y Ardelia, acaban cediendo a la voluntad de sus respectivos enamorados: Tirsi, Iglío y Uranio, mientras que, en la obra de Shakespeare, Helena consigue su objetivo de unirse a Demetrio, a pesar del rechazo inicial de éste. Encontramos la misma tendencia en varias obras de su coetáneo Lope de Vega, entre las que podemos citar *Las bizarrías de Belisae* —en la que el dramaturgo español menciona a la autora italiana Isabella Andreini [Lope de Vega, 2023: 145]—, donde la protagonista, Belisa, consigue el amor de Don Juan de Cardona, quien al comienzo la era esquivo.

A pesar de mediar poco más de una década entre *Mirtilla* (1588) y *El sueño de una noche de verano* (1600), la composición de esta última es mucho más elaborada. No obstante, la obra de Andreini presenta rasgos que significan una evolución de la pastoral que la acercan a la genial creación inglesa, como la mayor agilidad de los diálogos en algunas de sus escenas y la profundidad psicológica de sus personajes, capaces de realizar complejas introspecciones sobre sus estados de ánimo. Hemos de tener en cuenta que Shakespeare no solo dio a conocer *El sueño de una noche de verano* doce años después de la publicación de *Mirtilla*, sino que él tenía diez años más que Andreini, en el momento en que cada uno de los autores hace pública su obra, lo que también puede ser un hecho que haya aportado mayor madurez a la obra del autor inglés.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ANDREINI DA PISTOIA, F. (1615): *Le bravvre del capitano Spauento: divise in molti ragionamenti in forma di dialogo*, Venetia, Vincenzo Somasco.
- ANDREINI, I. (2002): *La Mirtilla: a pastoral*, trans. by Julie D Campbell, Arizona, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- ____ (2018): *Mirtilla: A Pastoral*, ed. by Valeria Finucci, trans. de Julia Kisacky, Arizona, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- ____ (1588): *Mirtilla: Pastorale / d'Isabella Andreini, Comica Gelosa*, Verona, Sebastiano Dalle Donne y Camillo Franceschini.
- ____ (1601): *Rime d'Isabella Andreini Padouana comica gelosa*, Milán, Girolamo Bordone, & Pietromartire Locarni.
- ANDREINI, I., ANDREINI, F. (1620): *Frammenti di alcune scrittvve della signora Isabella Andreini, comica gelosa, & academica intenta / raccolti da Francesco Andreini, comico geloso, detto il capitano Spauento*, ed. de Flamminio Scala, Venecia, Gio. Battista Combi.
- ANDREINI, I., DOGLIO, M. (1996): *La Mirtilla*, Voci, Lucca, Italia, Pacini Fazzi.
- ANDREINI, I., MARCANTONIO, Z. (1607): *Lettere d'Isabella Andreini Padouana, Comica Gelosa et Academica Intenta Nominata l'accesa...*, Venetia, appresso Marc Antonio Zaltieri, ad instantia di Geronimo Bordon.
- BLOOM, H. (1998): *Shakespeare. La invención de lo humano*, trans. de Tomás Segovia, Argumentos, Barcelona, Anagrama, 1998.
- FRENZEL, E. (1980): *Diccionario de motivos de la literatura universal*, trans. de Manuel Albella Martín, Madrid, Gredos.
- HERNÁNDEZ, I. (2015): *Literatura comparada, canon y traducción. Una aproximación europea al concepto de literatura mundial a través del género de la novela corta*, Madrid, Escolar y Mayo.
- HIDALGO, V. (2023): 'Isabella Andreini en el origen de la dramaturgia femenina del siglo XVI', *Investigartes*, 12, 26–33
- ____ (N.D.): «Mirtilla, un sueño de Isabella Andreini», Valle Hidalgo. Disponible [aquí](#) [Consulta: 20-04-2023].
- ____ (2020): «Vigilia de un día de primavera», *Guia Cultural Oretana* (9) 71. Disponible [aquí](#).
- LOPE DE VEGA CARPIO, F. (2023): *Las bizarrías de Belisa*, ed. Enrique García Santo Tomás, Madrid, Cátedra.
- CALVO, S. (2021): *Mirtilla, El mundo gira* [Vídeo online]. Disponible [aquí](#).
- SHAKESPEARE, W. (2011): *Sueño de una noche de verano*, ed. Manuel Ángel Conejero Tomás, Madrid, Cátedra.

Dune:
**el aprendizaje de un
joven superhombre**

Lucía García Díaz-Miguel
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

Según algunos estudios [López Gallego, 2013] la novela de aprendizaje es un tipo de historia que se centra en la evolución de un joven protagonista de su infancia a su madurez. Normalmente el protagonista es masculino, pero ha habido protagonistas femeninos en las novelas de aprendizaje. El concepto se estableció en el año 1803, acuñado por Karl von Morgenstern [López Gallego, 2013: 63], y desde entonces ha sufrido toda una serie de transformaciones, pero no se pueden definir las épocas de la *Bildungsroman* de una manera lineal y rígida.

Dilthey afirma que la *Bildungsroman* tiene unas características específicas. En primer lugar, el protagonista debe ser un personaje joven. En la época en la que Dilthey reseñó estas características solamente había personajes masculinos, pero aparecieron excepciones como *Mujercitas* o *Mol Flanders*. También afirma que el personaje comienza su formación en conflicto con el medio en que vive. Poco a poco irá adquiriendo experiencias de aprendizaje a medida que vaga por el mundo. Hay un contraste claro entre la vida que idealiza el protagonista y la realidad que tiene que vivir [Dilthey, 1975; López Gallego, 2013: 64].

Podría considerarse que *Dune* (1965), por los elementos de análisis social que presenta, entraría dentro de la definición de novela de aprendizaje dada por Roy Pascal, que establece que la novela de aprendizaje es la historia de un personaje que se forma para dejar de pensar en sí mismo y adquirir un papel en la sociedad [López Gallego, 2013: 64].

A lo largo de la historia el concepto de novela de aprendizaje ha ido variando debido a los cambios socioculturales y a los géneros variados que han sido clasificados como novela de aprendizaje [López Gallego, 2013: 62]. Dependiendo de la amplitud del concepto podría variar el número de obras que entran dentro de esta categoría. El estudio de Aranzazu Sumalla [López Gallego, 2013: 63] define las novelas de aprendizaje de la siguiente forma:

Narran ese cambio vital en el héroe, cualquier novela que se precie consiste precisamente en eso, en el relato de las peripecias o aventuras de un héroe que arranca la trama con unas características determinadas y que a partir de las vivencias relatadas termina convertido en un personaje diferente [Sumalla, 2013. López Gallego, 2013: 63].

Este estudio plantea llevar a cabo un análisis de los motivos por los que *Dune*, aparte de ser una novela de ciencia ficción, es una novela de aprendizaje. Tal y como afirma Irizarry, Paul tiene que pasar por tres ritos de paso en tres contextos diferentes. Se convierte en el Lisan Al-Gaib, el profeta adorado por los Fremen; el Kwisatz Haderach, mesías creado por las Bene Gesserit; y, eventualmente, el Emperador del Imperio [Irizarry, 2013: 4].

2. DUNE (1965)

Dune es una novela de ciencia ficción escrita por Frank Herbert en 1965. Fue ganadora de la primera edición del Premio Nébulas en 1965 y consiguió el premio Hugo en 1966. El autor continuaría la serie en 1969 con *El Mesías de Dune* y en 1976 la trilogía sería clausurada con *Hijos de Dune*. La trilogía cosechó tanto éxito que el autor escribió *Dios Emperador de Dune*, el cuarto libro con el que supuestamente cerraría la tetralogía. Años después publicó un quinto y un sexto libro, *Herejes de Dune* (1984) y *Casa Capitular Dune* (1985), dejando un final completamente abierto a una nueva entrega. El análisis más frecuente de esta obra se ocupa de las relaciones de poder que se establecen mediante un sistema imperialista formado por casas [Herbert, 1965], pero la novela de Herbert no se centra solamente en la política, las relaciones de poder o incluso los fanatismos que pueden darse en las religiones. Las dos primeras novelas tienen de protagonista a Paul Atreides, un joven varón que se ve en la tesitura de tener que aprender a sobrevivir a las inclemencias del desierto y a los peligros que puede ocasionar la fauna de este.

Por mandato del Emperador, la familia Atreides debe viajar a Arrakis, un planeta gobernado por los Harkonnen, otra de las casas más importantes del landsraad, un concilio firmado por las grandes casas que ayudaron a la Casa Corrino. La riqueza de esta casa provenía de la «melange» o especia solamente producida en Arrakis por los gusanos de arena. Dicho recurso será muy cotizado a lo largo de la novela y un factor importante en las aventuras de Paul. Este análisis solamente se basará en el primer y segundo tomos puesto que son los que narran el proceso de maduración de Paul Atreides.

3. EL KWISATZ HADERACH

Para entender el motivo por el que *Dune* entra dentro de la categoría de novela de aprendizaje, primero hay que analizar la hermandad de las Bene Gesserit, una hermandad que tiene poderes sobrenaturales y está formada exclusivamente por mujeres. Herbert, al escribir *Dune*, quería realizar una crítica en contra de la figura del superhéroe [O'Reilly, 1981: 6]. Para ello, tanto el primer libro de la serie *Dune* como el segundo muestran el viaje de madurez que realiza su protagonista. Tal y como afirma Dilthey, el protagonista de las novelas de aprendizaje tiene que enfrentarse a pruebas para poder completar el proceso de maduración/ el paso a la edad adulta [López Gallego, 2013: 64]. El resultado de numerosos análisis al respecto, como

el de Palumbo [1997], concluye en que la forma en la que está construido Paul Atreides es el prototipo de hombre blanco que quiere salvar el planeta.

En las primeras páginas, Paul es muy dependiente de su madre, Lady Jessica, quien también pertenece a las Bene Gesserit. Uno de los principales objetivos de dicha hermandad es crear al Kwisatz Haderach, un mesías que tuviese todas las características de la hermandad, pero llevadas al extremo de la perfección. En un principio, el Kwisatz Haderach tenía que ser creado en la siguiente generación a la de Lady Jessica. Por amor y devoción al duque, su marido/pareja, modifica de forma genética el género del bebé y le da un varón que pueda ser duque en un futuro. Este acto se consideraría «Kanji» o pecado puesto que Lady Jessica ha traicionado a la hermandad, negándose a cumplir el cometido de engendrar una niña. Una de las características de las Bene Gesserit es la separación entre emociones y razón. El hecho de que Lady Jessica no cumpliera con su cometido implica que al hacerlo se dejó guiar por sus intuiciones primarias. Podría decirse que Paul fue fruto del orgullo de Lady Jessica, tal y cómo se muestra en la escena del Gom Jabbar, el primer rito iniciático de Paul: «¡Y, en tu orgullo, pensaste que podías engendrar al Kwisatz Haderach!» [Herbert, 1965: 30].

El poder sobrenatural del Kwisatz Haderach está relacionado de forma muy específica con los roles de género y realiza una crítica a la suposición de que las capacidades del hombre son superiores a las de la mujer. Como consecuencia, el Kwisatz Haderach debe presentarse al mismo ritual que las Reverendas Madres: El Gom Jabbar.

3.1. EL GOM JABBAR. EL SER HUMANO TIENE QUE SUFRIR

La primera prueba a la que Paul se enfrenta es el Gom Jabbar. Este ritual consiste en una inyección con una aguja manual con la punta envenenada con metacianuro. Cuando se conducía a una víctima, provocaba una muerte casi instantánea. Tal y como afirma Dilthey, en las novelas de aprendizaje los protagonistas son alejados de su autoridad materna [López Galleo, 2013: 64]. En el caso de Lady Jessica, la Reverenda Madre la obliga a estar detrás de la puerta durante el ritual, relegada de la escena.

Uno de los delegados de la comunidad tiene que dirigir dicho ritual [Hoyle, 2021]. En este caso, la Reverenda Madre ejercería el papel de delegada. El Gom Jabbar se les niega a los hombres dado que todos los que se han presentado a ella han muerto. Estudios como el de Irizarry afirman que este ritual sugiere un cierto determinismo, puesto que ayudaría a que la hermandad solo estuviese abierta a mujeres [Irizarry, 2013: 13].

¿Qué significado tiene realmente el Gom Jabbar? El ritual está bastante relacionado con el concepto de humanidad que tienen las Bene Gesserit. La hermandad establece su concepto de humanidad alrededor de la negación de instintos, tal y como se muestra en el siguiente diálogo:

—Dolor por inducción nerviosa —dijo ella—. No puedo ir por ahí mutilando potenciales seres humanos. De todos modos, habría más de uno que daría su mano por conocer el secreto

de esta caja —la tomó y la sumergió entre los pliegues de su ropa.

—Pero el dolor... —dijo Paul.

—El dolor —sorbió ruidosamente—. Un humano puede dominar cualquier nervio del cuerpo [Herbert, 1965: 30].

Dicho diálogo, según establece Irizarry, hace que los teóricos comiencen a preguntarse sobre el concepto de humanidad en torno al que gira la obra [2013: 8]. El joven Paul Atreides mete su mano en una caja que no tiene absolutamente nada dentro, solo sirve para que la Reverenda Madre pueda ejercer el dolor psicológico de forma más efectiva.

También es importante el lugar donde se realiza esta prueba. Tanto en el libro como en las dos adaptaciones cinematográficas [Lynch, 1984; Villeneuve, 2021] los tres personajes están en un sitio cerrado. Según algunos estudios sobre novelas de aprendizaje/sobre la novela algunos de los rituales de iniciación se realizaban en cuevas para simbolizar esa vuelta al útero materno, tal y como se describe en *Dune* [López Gallego, 2013].

Cuando Paul se somete a esta prueba, Lady Jessica espera detrás de la puerta y recita una oración perteneciente a la hermandad que se titula «La letanía contra el miedo», un claro ejemplo de cómo las Bene Gesserit intentan mantener el control de sus emociones. Jessica le ha enseñado a manejar sus habilidades, pero teme por su vida. Gracias a ello, Paul consigue pasar el ritual que le hace convertirse en Kwisatz Haderach.

4. LA TRAICIÓN Y LA PÉRDIDA DE HOGAR

Hay un momento clave en la novela en el que el Duque Atreides muere traicionado por los Harkonnen. Al parecer el viaje que realiza la familia Atreides a Arrakis no es más que una trampa que tiende el Emperador para que los Harkonnen puedan recuperar el poder de dicho planeta. Aquí es cuando el protagonista experimenta una sensación de desarraigo puesto que ha perdido su hogar, además de perder también a Duncan Idaho, quien le enseñó a combatir. En el momento en el que sabe que su padre ha muerto, Paul comienza a ser consciente de que tiene que asumir su papel. En la adaptación cinematográfica de Villeneuve, hay un momento en el que se pueden apreciar las dudas que tiene Paul antes de convertirse en el sucesor de Leto, el marido de Lady Jessica y patriarca de la casa Atreides.

Paul Atreides: Papá, ¿y si no soy el futuro de la casa Atreides?

Duque Leto Atreides: Un gran hombre no busca liderar, está llamado a ello. Pero si tu respuesta es no, seguirías siendo lo único que siempre necesité que fueras: mi hijo [Villeneuve, 2021: 14:53-14:65].

Esta cita puede servir como ejemplo de una de las características que se le atribuyen al héroe que pertenece a una novela de aprendizaje: el protagonista es alguien solitario que se encuentra en una búsqueda constante del sentido de la vida [Lopez Gallego, 2013].

Dune no se consideraría una obra juvenil, ni ofrece respuestas fáciles con respecto al tema del tránsito a la vida adulta. Tanto en la novela como en una de sus adaptaciones cinematográficas [Villeneuve, 2021. 1:14:43-1:15:47] se aprecia la preocupación de los padres de Paul por su crecimiento. Cuando se trata de la pérdida de la inocencia, no hay nada que los padres puedan hacer.

El exilio de Paul y Lady Jessica también es un periodo de transformación para el joven. Numerosos académicos han entendido el personaje de Paul Atreides como un mesías blanco que tiene que salvar a la civilización no imperialista [Palumbo, 1997]. Por esta razón, desde el punto de vista del poscolonialismo, para Paul los Fremen son la otredad, la civilización que tiene su propia cultura fuera del Imperio. A lo largo del tiempo, han sido sometidos bajo el yugo de la Casa Harkonnen, pero después llegó la dinastía de los Atreides para gobernar.

Paul y Jessica consideran a los Fremen criaturas simples. Los Fremen, sin embargo, opinan que los forasteros son un peligro para su seguridad, y por esa razón necesitan matarlos. Desde el primer momento de la novela rechazan tanto a los Harkonnen como a los Atreides. Dado que la extracción de la especia es fundamental para el Imperio y parece ocurrir solamente porque los Fremen permiten que ocurra, en las primeras páginas de la novela Leto obliga a Paul a acudir a las negociaciones con los Fremen: quiere que Paul se convierta en un líder carismático al igual que lo fue su padre.

4.1. EL TAHHADI. LA MUERTE ES LA ÚNICA SALIDA

Nada más encontrarse a los Fremen, Jessica y Paul deberán mostrar su valía y sus habilidades de lucha. Un joven Paul Atreides deberá enfrentarse al ritual del Tahhadi. Dicho ritual consiste en un combate a muerte para poder entrar en la tribu. Al contrario que el Gom Jabbar, el ritual de Tahhadi está realizado en el exterior, a plena luz del día. Jamis, un Fremen experimentado en la lucha, decide poner a prueba a Paul. Antes de que el combate comience, Chani, la joven Fremen con la que Paul tiene visiones a lo largo de la novela, le entrega un cuchillo. Stilgar, uno de los Fremen más experimentado ejercerá en este caso de delegado de la comunidad, puesto que es el «naib» o gobernante y el líder de los Fremen. Este personaje es el primero que se da cuenta de que Paul es capaz de asesinar a Jamis.

Se podría afirmar que Paul no adquiere un papel de colonizador en lo que respecta a los Fremen, tal como afirman [Berenguel, 2021: 14], puesto que no intenta imponer su cultura ni su comportamiento, sino que está aprendiendo lecciones importantes con respecto a la cultura de los Fremen. Por ejemplo, que no juegan con sus oponentes; los matan rápidamente porque para ellos supone un acto de misericordia. Están en contra de la crueldad: cuanto más dura la lucha, más se enfada la tribu. Por otra parte, los Fremen son los únicos capaces de montar a los gusanos de arena, una práctica que también Paul consigue hacer. Esto significa que Paul está aprendiendo, desligándose de lo que le es familiar y asumiendo conceptos nuevos.

Teniendo en cuenta esto, la novela de aprendizaje no concibe la muerte del héroe. Quizá es en este momento en el que se puede apreciar que *Dune* no es una novela de aprendizaje al uso, ya que el joven Paul Atreides para poder resurgir tiene dos opciones: matar a Jamis o morir. Es así como nacerá el Lisan Al-Gaib, una figura mítica fruto de una profecía que transmiten las Bene Gesserit con la Misiva Protectiva. Uno de los propósitos de las Bene Gesserit era predicar la leyenda del Kwisatz Haderach, por tanto, la Misiva Protectiva consistía en el viaje por el Universo Conocido para expandir sus adeptos.

También hay que tener en cuenta que los Fremen normalmente adquieren dos nombres: el privado y el público. El privado es secreto y tiene que ser otorgado por un delegado de la comunidad. En este caso Stilgar es quien tiene que darle un nombre a Paul, otorgándole una nueva identidad que borre la anterior. Él le adjudica el nombre de Usul debido a su fuerza. El nombre Usul significa «Fuerza en la base del pilar». El segundo nombre es por el que será llamado en el ámbito público por los Fremen. En este caso Paul escoge cambiar su apellido, Atreides, por Muad'Dib. El término de «Muad'Dib» hace referencia a una especie de roedor que pertenece a la fauna de Arrakis y que él vio en su exilio. El hecho de que haga homenaje a este roedor es un signo de modestia del personaje. Además, el símbolo que representa la casa Atreides es un halcón que devora ratones. En cambio, los Fremen ven lo importante que es la vida de un ratón. De hecho, no es percibido como algo molesto, sino que lo ven como un animal que aporta sabiduría.

5. CONCLUSIONES. PAUL ATREIDES, ¿UN HÉROE CATASTRÓFICO?

Podría decirse que *Dune* es una novela de aprendizaje, aunque no se adscribe a todos los rasgos que se han planteado a lo largo de estas páginas. La novela de aprendizaje habitualmente no concibe la muerte del héroe y, en el caso de *Dune*, Paul tiene que sacrificarse, aunque luego resurja. Como se ha afirmado en este artículo, Paul comienza a ser parte de la sociedad en la que vive. Resulta evidente que realiza una transformación a lo largo de la novela que le permite dejar de ser un joven idealista y convertirse en adulto. Sin embargo, puede apreciarse que, por estar atrapado en una imagen o prototipo mítico, Paul se convierte en un personaje obsesivo.

¿Podría decirse que Paul Atreides es un héroe? Es cierto que Herbert utiliza el monomito establecido por Joseph Campbell [Campbell, 2005: 153-155] para contar la historia de este joven protagonista, pero *Dune* juega precisamente con las fases que Campbell establece para hacer una crítica a la figura del héroe, e incluso a las figuras mesiánicas de las diversas religiones, creadas para entender un mundo caótico. *Dune* no deja de ser una obra trágica de aprendizaje en la que el joven Paul tiene que morir para ascender al mundo adulto. Tanto el ritual del Gom Jabbar como el del Tahhadi son ritos iniciáticos que implican tanto el dolor como la pérdida de la inocencia. Ni siquiera el Duque Leto ni Lady Jessica son capaces de proteger a Paul de las pérdidas que sufre antes de su mayoría de edad. El camino al mundo adulto lo tiene que realizar solo.

6. BIBLIOGRAFÍA

HERBERT, F. (1965): *Dune*. Barcelona, Debolsillo.

IRIZARRY, A (2013): *The amtal rule: Testing to define in Frank Herbert's Dune*, Tesis Doctoral, Florida Atlantic University, Florida. Disponible [aquí](#) [Consulta: 14/03/2023].

VILLENEUVE, D. (2021): *Dune* [Película], Legendary Pictures Productions.

LÓPEZ GALLEGO, M. (2013): «Bildungsroman: historias para crecer», *Tejuelo. Didáctica de la lengua y la literatura*, Año IV, N.º 18, pp. 63-72. Disponible [aquí](#) [Consulta: 12/03/2023].

O' REILLY, T. (1981): *Frank Herbert*, Nueva York, Frederick Ungar Publishing Co.

PALUMBO, D. (1997): «“Plots Within Plots...Patterns Within Patterns”: Chaos-Theory Concepts and Structures in Frank Herbert's Dune Novels», *Journal of the Fantastic in the Arts*, v. 8, N.º 1 (29), pp. 55-77. Disponible [aquí](#) [Consulta: 14/03/2023].

HOYLE, K. B. (2021): «Paul Atreides Must Die: Dune as Bildungsroman». *Christ and Pop Culture*, N.º 9. Disponible [aquí](#) [Consulta: 12/03/2023].

LORENZO BERENGUEL, M. A. (2021): «Resizing ancient and contemporary heroism in herbert's *Dune*: Paul atreides as a heroic figure», Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Almería, Almería. Disponible [aquí](#) [Consulta: 12/03/2023].

**La juventud
revolucionaria en *Los
combatientes*, de
Cristina Morales**

Ane Matres

Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

Cristina Morales, más conocida por *Lectura fácil* y por *Últimas tardes con Teresa de Jesús*; ganó el Premio INJUVE 2012 (el premio del Instituto de la Juventud) con su primera obra de narrativa larga, *Los combatientes*, tras presentarla tanto a la categoría de narrativa como a la de teatro. Este último hecho revela que, ya desde su obra de juventud, la escritora tiende a la experimentación formal, al igual que también tiende a las obras críticas y combativas. Esta, en concreto, se centrará en la juventud revolucionaria que protagoniza la novela.

2. MARCO TEÓRICO

Para el análisis formal, se recurrirá al distanciamiento propuesto por Brecht, que pretendía favorecer una postura reflexiva de los espectadores del teatro épico evitando que estos se identificasen con los personajes mediante distintos procedimientos formales que rompían la dinámica teatral habitual [López, 2018: 87]. En cuanto al análisis de contenido, por un lado, se utilizará la sociología de la juventud, sobre todo su propuesta de la juventud como construcción social que permanece entre dos mundos y que está asociada a distintos discursos [Urraco, 2007: 114]. Se dará importancia sobre todo a los mitos de la juventud como revolucionaria y esto se complementará, por otro lado, con la historiografía de la juventud, concretamente con los estudios centrados en la proyección social y política de la juventud y su vinculación con los movimientos totalitarios del siglo XX [Souto, 2007: 12-13].

3. METODOLOGÍA

En primer lugar —dado que no se puede concebir en esta obra el contenido separado de la forma— este trabajo pretende exponer brevemente la experimentación formal recurriendo al distanciamiento brechtiano y a la importancia del *collage*. En segundo lugar, se pretende indagar en los jóvenes protagonistas que forman el Grupo de Teatro de la Universidad de Granada: «alienados contra el poder» [Morales, 2022: 18]; concretamente se analizará el teatro

de provocación que deciden poner en escena y los discursos revolucionarios que enuncian. En esta exploración de la proyección social y política de la juventud, tendrán especial relevancia los fragmentos de *Discurso a las juventudes de España* del teórico fascista Ramiro Ledesma Ramos que Cristina Morales integra en la obra sin citar y que pone en boca de sus jóvenes revolucionarios de izquierdas. El análisis de estos discursos tendrá en cuenta tanto las propuestas de la sociología de la juventud como de la historiografía de la juventud, específicamente, se investigará si existe adecuación entre las conclusiones de estos dos campos de investigación y los fragmentos de Ledesma insertados por Cristina Morales en la obra literaria. Además, las reflexiones del libro sobre el papel de la juventud se emparejarán —primero— con otras reflexiones metaliterarias sobre la muerte del autor y —luego— con la postura anarquista de Cristina Morales. Por último, también se relacionará el papel subversivo de los jóvenes protagonistas con el (en ese entonces reciente) 15M y el movimiento de indignación.

4. ANÁLISIS DE LA OBRA

En esta obra el fondo y la forma están íntimamente ligadas; concretamente, este texto que reivindica la necesidad de una revolución juvenil se apoya en la innovación formal. Como señala María Ayete, «para participar en la realidad y transformarla es necesario romper con los discursos y con las formas hegemónicas, esto es, revolucionar la forma literaria» [2019: 628]. En el prólogo, Elvira Navarro escribe lo siguiente: «concurría en dos categorías: narrativa y teatro [...] ¿*Los combatientes* es una novela? Pues depende de lo que se entienda por novela. También puede ser teatro, o novela-teatro, o ninguna de las dos cosas» [Navarro, 2022: 12-13].

Esta confusión o pluralidad genérica se aprecia al llegar al tercer capítulo después de que los dos capítulos anteriores presentaran una narradora autodiegética convencional. Así pues, se describen la escena teatral y las acciones del grupo de teatro de manera sucinta y precisa: «Borja sale de la luz y se le pierde de vista, a quitarse el condón o a limpiarse si acaso, mientras Patri se queda de pie en el sitio al lado de la lamparita, que le ilumina un trecho de la falda» [Morales, 2022: 37]. Es decir, el texto se acerca a lo que podría considerarse una larga acotación no indicada entre paréntesis. Esta sensación de teatralidad aumenta por la insistencia de la narración tanto en los efectos lumínicos como en la escenografía y el vestuario: «Ahmed lleva una camisa celeste y unos pantalones chinos marrones. El espejo-luz de cuarto de baño es redondo e ilumina la cabeza de Dogy desde atrás, haciéndole una aureola» [39]. El último elemento que impulsa la teatralidad del texto es que los diálogos no se indican mediante guiones, sino que Morales indica el nombre del personaje que va a enunciar seguido de dos puntos y, después, inserta lo enunciado; o, en otras palabras, recurre a la forma de los textos teatrales. Para apoyar esta destrucción de la convencionalidad genérica, uno de los actores del grupo representa en un momento dado a Vladímir Maiakovsky [42], perteneciente al vanguardismo ruso, más concretamente al futurismo.

Este tercer capítulo contrasta con el siguiente, ya que en el cuarto capítulo Morales retoma la narración convencional con una representación teatral narrada y con los diálogos indicados mediante guiones de *Piazza d'Italia* de Antonio Tabucchi. En el quinto capítulo, Morales retoma la forma teatralizada que había empleado en el tercero; mientras que en el sexto, quizás con la intención de desenmascarar el espectáculo que supone, comienza empleando la narración convencional, pero termina teatralizando una mesa redonda en la que participa la protagonista. Además, el juego genérico aumenta ya que la protagonista —Cristina Morales¹— lee «un cuento inédito que he escrito en especial para esta mesa» [Morales, 2022: 78].

El séptimo destaca entre los capítulos teatralizados, puesto que es la primera vez en la que aparece una característica llamativa de la representación teatral (que se utilizará también en los siguientes tres capítulos teatralizados): la simultaneidad de enunciación por parte de los personajes. Esto se indica mediante un formato de página dividido en dos columnas para reflejar de manera visual la simultaneidad de dos enunciaciones. Tanto el octavo como el décimo capítulo son teatralizados (excepto el final del décimo, donde finaliza la representación de la función principal y se retoma brevemente la narración). El noveno también lo es; no obstante, resulta interrumpido por la escena narrada de una mesa redonda formada por Juan Bonilla y José María Merino y, además, la teatralización del segundo capítulo, que se desvela como un relato escrito por el personaje llamado Cristina Morales, se integra en la representación de la función principal del grupo teatral [Morales, 2022: 107].

En otras palabras, esta novela realiza juegos genéricos constantes. Además, según Ayete, esta mezcla conlleva la deconstrucción de «los discursos sobre los que se sostiene el mundo y su orden por medio de un proceso de desnaturalización. Tal desnaturalización permite acceder a la visión de la realidad como construcción y, por ende, a la construcción de la realidad social» [2018: 629]. El personaje de Cristina Morales ya había explicitado el tema de la realidad como artificio en el segundo capítulo; es decir, en el capítulo que se revela como un relato breve que acaba siendo puesto en escena. Este hecho refuerza aún más el contenido del discurso: «aseveramos la patraña que es la naturalidad, casi casi la patraña que es la naturaleza, que es la repetición, que es la duración, que es la realidad» [Morales, 2022: 34]. La innovación formal del juego genérico se podría considerar, por tanto, un mecanismo análogo a los del teatro brechtiano por la ruptura con la dinámica genérica habitual. Esto llevaría; por consiguiente, a un distanciamiento que favorecería una postura reflexiva y crítica por parte de los receptores de la obra. Ayete, centrándose en el juego formal en *Lectura fácil*, también señala la influencia brechtiana y llega a conclusiones aplicables a esta obra: la mezcla de géneros, por una parte, muestra la obra como artificio y, por otra, genera una distancia que propicia la reflexión [2018: 635-636].

Este poder crítico del teatro también se explicita a lo largo de la novela con comentarios metateatrales. Esto se hace patente, por ejemplo, en el pasaje en el que un personaje nacional-socialista, pretende unirse a la agrupación y realizar un teatro comprometido, pero de manera

¹ Por falta de espacio, este trabajo no se detendrá en un análisis autoficcional de esta obra.

diferente a lo que los estudiantes estaban ya haciendo: «debíamos llegar al público de una manera didáctica y asequible, que no podíamos dejarnos llevar por nuestros fetichismos abstractos» [Morales, 2022: 59]. Frente a esto, los estudiantes recurren a un teatro formalmente complejo. Además, para la protagonista llamada Cristina Morales, «solo la sospecha aprehende el arte y lo explica, ergo» [Morales, 2022: 71]; es decir, se aboga por un arte exigente. Este nacionalsocialista también está asociado junto con otro personaje, el violador, al poder que tiene el arte de desvelar la verdad y de incidir en la realidad, pues, para exponer a estos dos miembros que pretendían participar en el grupo de teatro, realizan una «hamletada» [Morales, 2022: 56] o, en otras palabras, obligan a estos dos individuos a realizar papeles que les dejan expuestos al caracterizarles: «—La violé dulcemente —musitó sin voz de Serrat, sin voz de nada, sin voz sin garganta ([...]) Pepe dejó de acudir puntualmente a los ensayos hasta que dejó de venir» [Morales, 2022: 58].

Además, también se aboga por un arte que escandalice y que interpele al público. Por ejemplo, la función principal comienza con dos actores teniendo sexo en el escenario, acto que causa estupor en la universidad. Otra asociación teatral, en este caso de la Universidad da Beira Interior, escenifica delante de los de la UGR un teatro en el que recurren a la violencia verdadera y se dan palizas, de modo que «[n]o éramos nosotros los que esperábamos algo del espectáculo, sino que era el espectáculo el que esperaba algo de nosotros» [Morales, 2022: 23]. Esto lleva a los estudiantes granadinos a debatir; es decir, se plantea un teatro que interpele.

Por último, en el libro también aparecen textos diversos que contribuyen al distanciamiento por la mezcla de estilos e incluso de idiomas, pues las dos canciones no españolas se mantienen sin traducir. De manera explícita casi al final de la función [Morales, 2022: 120] se reproducen fragmentos de «El suicidio en España [...] un reportaje de la uno» [Morales, 2022: 96]. No obstante, abundan más los textos usados sin ningún tipo de indicación explícita. Concretamente, Morales integra en la obra tres canciones: «Nihilismo» de Siniestro Total [91], «The Dark of the Matinée» de Franz Ferdinand [Morales, 2022: 92] y «Ça plane por moi» de Plastic Bertrand [Morales, 2022: 92] y fragmentos de dos novelas: *Tristano muere* de Antonio Tabucchi [Morales, 2022: 66] y *Viaje al fin de la noche* de Louis-Ferdinand Céline [Morales, 2022: 90]. Asimismo, incluye múltiples pasajes del *Discurso a las juventudes de España* de Ramiro Ledesma Ramos; concretamente, el ensayo de este ideólogo fascista se desarrolla a lo largo del tercer, quinto, séptimo, octavo y noveno capítulo.

Este ensayo es el que se usa para desarrollar el potencial revolucionario de la juventud por su proyección social y política. Es más, se pone en boca de los jóvenes personajes de izquierda que afirman que «estamos de acuerdo con el discurso» [Morales, 2022: 84]. ¿Cómo se explica que Cristina Morales, anarquista, recurra —sin desacreditarlas— a las teorías de uno de los fundadores del fascismo en España?

Dentro de la novela se defiende cierta autonomía del arte y la muerte del autor. Este término fue propuesto primero por Roland Barthes, que determinó que «el alejamiento del Autor [...] no es tan sólo un hecho histórico o un acto de escritura: transforma de cabo a rabo el texto

moderno (o —lo que viene a ser lo mismo— que el autor se ausenta de él a todos los niveles). Para empezar, el tiempo ya no es el mismo» [1987: 68]. Esto se puede apreciar en fragmentos que —fuera de contexto— podrían parecer fragmentos de autores anarquistas², anticapitalistas actuales³ o sobre el 15M⁴. Y esta defensa explícita de la muerte del autor se establece dos veces, tras utilizar fragmentos de Ramiro Ledesma; por ejemplo, «existe la palabra escrita y nada más. No existe quien la escribió, no existe la época en que se escribió, no existe el lugar donde se escribió» [Morales, 2022: 93].

Así, Cristina Morales puede resolver a nivel teórico esta supuesta contradicción. Además, en una entrevista añade que precisamente estos fragmentos parecen encajar en una parte de la izquierda tanto institucional como revolucionaria cuando en realidad viene de un jonsista y cofundador de Falange [La Pantera Rossa, 2020: 43'13"-43'32"], hecho que sirve para «demostrar la inoperancia del binomio izquierda y derecha, que es basura» [La Pantera Rossa, 2020: 43'47"-43'53"]. Asimismo, esto sirve para dar cierto carácter global a la proyección política y social de la juventud que se plantea. Quizás incluso se podría caracterizar la obra como una mitificación general de la juventud, pues, como señala la historiografía de la juventud, esta perspectiva comenzó a fraguarse a comienzos de la era moderna [Urcola, 2003: 43]. Esto sucedió porque, a partir de la Revolución Industrial, los jóvenes se tuvieron que orientar hacia el mundo del trabajo y del consumo para adquirir madurez social [Urcola, 2003: 46]. Gracias a esto, «la juventud adquiere un margen de autonomía y libertad respecto de las responsabilidades sociales puesto que el joven aún no tiene compromisos formales con la sociedad» [Brito, 1998: 9]; es decir, los jóvenes se encuentran en un espacio de indulgencia social. Sin embargo, para llegar a la madurez tienen que responder a un proceso de asimilación e interiorización de normas y de valores [Brito, 1998: 7]. No obstante, «la juventud es el eslabón más débil en la cadena de la reproducción social» [Brito, 1998: 8].

Esta capacidad de cambio ha configurado el mito del joven revolucionario. Como José Luis Orella indica, fue el periodo de entreguerras cuando los jóvenes se convirtieron tanto en un problema social y político como en la clave de la transformación de la sociedad, de manera que la movilización de los jóvenes se convirtió en un punto clave de los movimientos totalitaristas [2012: 221]. Eduardo González y Sandra Souto determinan que la «exaltación retórica de lo juvenil como “lo nuevo” erigido en metáfora del cambio social y político era algo habitual [...] y es uno de los factores que explica el creciente papel de la juventud en la movilización política» [2005: 284]. Esto tuvo como consecuencia el aumento de discursos y de

2 «La primera preocupación estratégica es, pues, la creación de un órgano de acción política [...] para dar el golpe definitivo al artificio político de los partidos en los que se basa y apoya el Estado vigente» [Morales, 2022: 64].

3 «Una minoría de españoles, agazapada en los bancos, en la gran propiedad territorial e industrial y en los negocios financieros que se realizan con el amparo directo del Estado, ha obtenido grandes provechos, explotando [...] y deficiencias sobre las cuales está asentada nuestra organización económica entera» [Morales, 2022: 85].

4 «La mentalidad del hombre parado, o en peligro de estarlo un día cercano, es de un signo trágico muy singular, y quizás se amasa hoy en ella uno de los factores que más van a influir en los resultados subversivos de la época» [Morales, 2022: 86].

publicaciones dirigidas a los jóvenes y la creación de organizaciones juveniles [Souto, 2007: 14] así como campañas de reclutamiento centradas en los jóvenes [Rodríguez, 2013: 543]. Además, «[e]l uso de una retórica juvenalista y de cambio generacional fue una estrategia presente desde los inicios del movimiento [fascista]» [Pasqualini, 2013: 6]. Esto también es apreciable en el *Discurso a las juventudes de España* de Ramiro Ledesma Ramos que integra Cristina Morales y que —como múltiples académicos han señalado— caracteriza a los jóvenes como protagonistas primordiales de la historia y de la revolución social [Morales, 2004: 1 y Soto, 2019: 88].

Sin embargo, Cristina Morales no se limita solo a recuperar discursos de figuras totalitarias, ya que en su teatro —como se ha mencionado antes— se pone en escena a Vladímir Maiakovsky, futurista ruso. Como Orella destaca, «[l]a energía desarrollada por los futuristas, rompiendo de forma abrupta con el pasado, se corresponde perfectamente a la juventud de postguerra» [2012: 224]. Esta necesidad de cambio social es fácilmente trasladable a la época actual por la crisis de 2008 que generó en 2011 un movimiento revolucionario de carácter social, político y económico conocido como 15M [Moyano, 2022: 78]. Desde este movimiento comenzó a ganar fuerza una narrativa de crisis crítica con el sistema y que buscaba un cambio del sistema hegemónico [Becerra, 2019: 311 y Moyano, 2022: 78]. En el caso de esta novela⁵, se intenta movilizar a la juventud para que encabece la acción revolucionaria, hecho que se lleva a cabo principalmente mediante el discurso de Ledesma. Concretamente, se vincula el ser revolucionario con el ser joven: «La juventud española tiene sobre todo que elegir, sin posibilidad de opción, como campo y teatro de su presencia, este: la acción política» [Ledesma en 63]. Esto enlaza especialmente bien con la sociología de la juventud, pues en este campo se destaca que si bien es cierto que la juventud es una construcción social, también es una etapa biopsicológica en la que, junto al descubrimiento del yo y la autoafirmación, se consigue un desarrollo intelectual que permite el pensamiento abstracto y la libre elaboración de ideas. De esta manera, la voluntad transformadora tiene una base sobre la que sustentarse [Urcola, 2003: 42].

Morales y Ledesma —dejando de lado uno de los discursos más extendidos en la sociología de la juventud como agente de cambio social o como «la fuerza impulsora más definitiva de la época» [Ledesma en 70]— también inciden en otros dos discursos típicos de la sociología de la juventud. Primero, en el de la contestación juvenil, que considera que los jóvenes tienen valores propios y que los sostienen frente a los valores dominantes de los adultos buscando así formas de vida alternativas [Urraco, 2007: 118]. Y, en segundo lugar, la de la juventud como

⁵ Si bien es cierto que podría considerarse que todas las obras de Cristina Morales pertenecen a esta narrativa de crisis, la escritora cuenta con muchos escépticos que cuestionan su potencial revolucionario y consideran que ha creado un personaje autoral para favorecer el marketing [Rentería y Sánchez, 2021: 19-20]. En cambio, Moyano defiende —basándose en Pierre Macherey— que el sistema económico actual incorpora hasta las contradicciones, de manera que existen vacíos en la propia ideología desde donde se pueden criticar la ideología dominante [2022: 81]. Esta postura coincide con el posibilismo de la propia autora: «Yo puedo rentabilizar económicamente la posición de autora e incluso la puedo rentabilizar simbólicamente y hacer una tarea de guerrilla desde ella» [Pérez y Cantero, 2021: 472].

grupo discriminado y subordinado en unas relaciones de poder desiguales que favorecen a los adultos [Urraco, 2007: 119]. Por ejemplo, en los fragmentos citados del texto de Ledesma en el libro: «Es en definitiva un descontento, un desplazado, un insatisfecho» [Ledesma en 68] o «los jóvenes se sienten dominados por una ingénita repugnancia a los huecos sociales que se les tiene reservados» [Ledesma en 69]. Esto también refleja otro hecho que ha destacado la historiografía de la juventud: cuando la juventud se acerca a los proyectos que se espera de ella, se la considera una fuerza esperanzadora; pero, si se niega a esa asunción de valores y acciones, se la caracteriza como fuente de caos [Urco, 2003: 43]; o, como se explica en *Los combatientes*, «es lo que se denomina, desde la vertiente antijuvenil y antihistórica, “crisis moral de la juventud”» [Ledesma en 103].

No obstante, la escritora destaca que combatir implica hacer la revolución de los modos de vida, no intentar realizar la revolución para conseguir un puesto mejor en el mismo sistema, que es la crítica principal que ella dirige al 15M, ya que considera que es la revolución de unos jóvenes que «no quieren perder la comodidad, que son aspirantes a burgueses» [Morales, 2022: 14]. Frente a esto, los integrantes del grupo de teatro representan a unos jóvenes que combaten ajenos a este intento de aumentar su escala social en un sistema injusto: «la imposibilidad de la cama genera tensión ([...]) ocupar una cómoda, casi lujosa habitación de hotel, se convierte en una espera angustiada que cada actor vive a su modo. Ana la combatiente es ajena a ese ánimo y a esas acciones, erigida como está en soldado armado de comba» [Morales, 2022: 89].

En definitiva, la representación social de los jóvenes que se hace en esta novela es de disconformes luchadores que alimenta un mito surgido en la Europa de entreguerras. Recurriendo a una cita de Ledesma que resume la situación de los jóvenes en esta novela, «[1]as épocas revolucionarias ponen en circulación una mística de la juventud que se ensalza con la más capital de su misión» [Ledesma en 98].

5. CONCLUSIONES

En esta obra fondo y forma se retroalimentan. La forma, además de generar una oportunidad de reflexión, pretende mostrar la necesidad de revolución desvelando la realidad y la escritura como artificiosas. Para ello, recurre a innovaciones formales que contribuyen a generar distanciamiento a la manera brechtiana. Estas innovaciones consisten principalmente en el *collage* y en el hibridismo genérico (narraciones que parecen acotaciones, diálogos escritos como si fuesen obras de teatro y simultaneidad enunciativa). Asimismo, la obra también incide en el poder de la literatura para desvelar, denunciar, escandalizar e interpelar al público. Respecto al contenido, la autora —apoyándose en la muerte del autor y en la crítica del binomio derecha-izquierda— utiliza la concepción de la juventud de la Europa de entreguerras para desarrollar el potencial revolucionario de la juventud. Así, los jóvenes acaban vinculados inherentemente con la falta de conformidad respecto a las formas de vida anteriores, disconformidad que deriva en la lucha para cambiar el sistema.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AYETE, M. (2019): «Forma e ideología: mecanismos de integración y de sumisión en *Lectura fácil*, de Cristina Morales», *Kamchatka*, N° 14, pp. 625-639. Disponible [aquí](#) [Consulta: 07/04/2023].
- BARTHES, R. (1987): «La muerte del autor», *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, pp. 65-71.
- BECERRA, D. (2019): «A Specter Is Haunting the Recent Spanish Novel», en O. Pereira-Zazo y S. L. Torres, *Spain after the Indignados/15M*, Cham, Palgrave Macmillan, pp. 303-320. Disponible [aquí](#) [Consulta: 07/04/2023].
- BRITO, R. (1998): «Hacia una sociología de la juventud ¡Error! Marcador no definido: algunos elementos para la deconstrucción de un nuevo paradigma de la juventud», *Última década*, N.º 9, pp. 10-25. Disponible [aquí](#) [Consulta: 07/04/2023].
- GONZÁLEZ, E., S. SOUTO (2005): «Juventud y política en España: orientación bibliográfica», *Ayer*, N° 59(3), pp. 283-298. Disponible [aquí](#) [Consulta: 07/04/2023].
- LA PANTERA ROSSA (2020): *Presentación de "Introducción a María Teresa de Jesús" y "Los combatientes" con Cristina Morales* [Video online]. Disponible [aquí](#) [Consulta: 07/04/2023].
- LÓPEZ, M. (2018): «La puesta en escena», *La obra de teatro: manual técnico de artes escénicas*, Barcelona, Editorial de la Universitat Oberta de Catalunya, pp. 77-105. Disponible [aquí](#) [Consulta: 07/04/2023].
- MORALES, C. (2022): *Los combatientes*, Barcelona, Anagrama.
- MORALES, G. (2004): «Juventud, acción e izquierda en Ramiro Ledesma Ramos», *El Catoblepas*, N.º 31, pp. 1-11. Disponible [aquí](#) [Consulta: 07/04/2023].
- MOYANO, C. (2022): «La novela como subversión: el caso de *Lectura fácil* (2018), de Cristina Morales», *Cuadernos de Aleph*, N.º 14, pp. 73-93. Disponible [aquí](#) [Consulta: 07/04/2023].
- NAVARRO, E. (2022): «Prólogo: solo la sospecha aprehende el arte», en C. Morales (aut.), *Los combatientes*, Barcelona, Anagrama, pp. 9-14.
- ORELLA, J. (2012): «La juventud como elemento de cambio social», *Cuadernos de pensamiento*, N.º 25, pp. 221-237. Disponible [aquí](#) [Consulta: 07/04/2023].
- PASQUALINI, M. (2013): «Mente sana en cuerpo sano: Raza, juventud y cultura física en una publicación del fascismo italiano (1930-1937)», en XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Mendoza: Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Disponible [aquí](#) [Consulta: 07/04/2023].

- PÉREZ, A., CANTERO, M. (2021): «Festiva destrucción: entrevista a Cristina Morales», *Pasavento*, N.º 9(2), pp. 469-481. Disponible [aquí](#) [Consulta: 07/04/2023].
- RENTERÍA, C., R. SÁNCHEZ (2021): «Ideología, marketing y disfraz en la ficción novelística de la generación de la abundancia: una (re)lectura de *Lectura fácil*», *Tonos digital*, N.º 40, pp. 1-28. Disponible [aquí](#) [Consulta: 07/04/2023].
- RODRÍGUEZ, S. (2013): «Los últimos fascistas: juventud, política y dictadura franquista en los años cincuenta», en M.A. Ruíz, *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 542-563. Disponible [aquí](#) [Consulta: 07/04/2023].
- SOTO, D. (2019): «Estado totalitario, mito nacional y populismo: Ramiro Ledesma Ramos y la experiencia de La Patria Libre», *La razón histórica*, N.º 43, pp. 86-103. Disponible [aquí](#) [Consulta: 07/04/2023].
- SOUTO, S. (2007): «Introducción: juventud e historia», *Hispania*, N.º 67(225), pp. 11-20. Disponible [aquí](#) [Consulta: 07/04/2023].
- URCOLA, M.A. (2003): «Algunas apreciaciones sobre el concepto sociológico de juventud», *Invenio*, N.º 6(11), pp. 41-50. Disponible [aquí](#) [Consulta: 07/04/2023].
- URRACO, M. (2007): «La sociología de la juventud revisitada. De discursos, estudios, e “historias” sobre los “jóvenes”», *Intersticios*, N.º 1(2), 105-126. Disponible [aquí](#) [Consulta: 07/04/2023].

**Del centro a los
márgenes: nuevas y no
tan nuevas sendas
frailuisianas
hacia la canonización
en la poesía española
reciente**

Jesús Miguel Pacheco Pérez

Universidad de Murcia

1. INTRODUCCIÓN

Existe una evidente dificultad a la hora de trazar un canon de la poesía española reciente: la mayoría de autores, cuyas edades no traspasan el umbral de los treinta y cinco años, apenas tiene uno o dos libros publicados. Por lo tanto, el estudio acerca de la perdurabilidad de la obra de estos poetas, su recorrido e influencia puede resultar una tarea profética o de adivinación. No obstante, existen diferentes sendas que dirigen hacia este objetivo común: dibujar un canon poético joven en España. Algunos poetas que ya caminan por estos senderos que se señalarán a continuación tal vez se queden en el trayecto, pero el hecho de que varios nombres se hallen en más de una de las vías merece la atención crítica. Estas sendas que se dirigen a la canonicidad lírica española son cuatro: 1) los premios de poesía joven; 2) las revistas literarias; 3) las antologías poéticas; y 4) los festivales de poesía.

2. PREMIOS DE POESÍA

Clara Giménez Lorenzo, en su artículo «Juan F. Rivero, Irati Iturritza o Alejandro Pérez-Paredes: seis autores para continuar hablando de poesía», reafirma la importancia de los grandes premios de poesía joven como herramientas de visibilidad y apoyo económico [2021]. Asimismo, en una entrevista para *El Generacional*, Orlando Mondragón expresaba: «ganar el Loewe ha significado mayor visibilidad» [2022], mientras que, el poeta Francisco Javier Calderón afirmaba en *Granada Digital* que «premios como el Antonio Carvajal son necesarios para dar visibilidad a los jóvenes poetas y que puedan publicar sus obras» [2020]. Estas declaraciones constatan que uno de los principales efectos de los premios de poesía es la visibilidad que logra el autor, pues se sitúa en el ojo de la crítica. Asimismo, en el artículo antes citado de Clara Giménez Lorenzo, el poeta y editor Ángel Néstore expresa que «los premios de poesía, en los que yo también he participado, canonizan, y el jurado muchas veces rota de un premio a otro» [2020], a lo que a continuación añade: «para mí, lo importante, al margen

de los premios, es crear un catálogo donde haya una visión poética y política muy concreta, y eso no suele ser posible con los grandes premios, que muchas veces ganan libros que encajan dentro de ciertos mecanismos» [2020].

En el artículo de Giménez Lorenzo, otros poetas, periodistas, editores y críticos exponen sus ideas acerca de los premios literarios y su relación con los autores jóvenes, en algunos casos desde la experiencia personal, y se llega a una conclusión colectiva: los premios literarios otorgan una indudable visibilidad al autor que los gana y muchas veces también los canoniza, pero existen otros caminos al margen de los premios que conducen al poeta a encontrarse bajo el interés de la crítica. A continuación, se expondrán algunos premios de poesía joven en España, su recorrido en las últimas décadas y algunos poetas recientes que han sido galardonados en estos.

En primer lugar, cabría hablar de los certámenes vinculados a la editorial Hiperión, pues esta editorial madrileña fundada por el poeta Jesús Munárriz lidera en España en la organización de premios. Su página web registra un total de diez (nueve anuales y uno bienal), de los cuales tres están focalizados exclusivamente en poetas jóvenes: el Premio de Poesía Hiperión, con un límite de edad de treinta y cinco años, el Premio de Poesía Joven Antonio Carvajal, que tiene como límite los veinticinco años y el Premio de Poesía Joven Tino Barriuso, que igualmente tiene como límite los veinticinco años para los autores [Hiperión, 2023].

De estos tres galardones, el Premio de Poesía Hiperión es el que posee un recorrido histórico mayor, pues su primera edición fue en 1986 e ininterrumpidamente ha premiado a poetas jóvenes de manera anual. Si atendemos a los poetas laureados en las primeras ediciones en aras de comprobar la perdurabilidad canónica de los autores a través del tiempo, pueden encontrarse nombres como los de Luisa Castro (ganadora de la primera edición, 1986), Miguel Casado (1987), Jorge Riechmann (1987), José María Micó (1992), Ada Salas (1994), Benjamín Prado (1995) y Carmen Jodra Davó (1999). Esta nómina de autores que en el siglo xx recibió el Premio de Poesía «Hiperión» constata que este galardón goza de ser un impulso canonizador en los poetas jóvenes, pues sus carreras son reconocidas en la actualidad y han obtenido premios de importancia internacional.

Por otro lado, el lugar central en la historia del pasado siglo en la poesía española, en lo que a premios se refiere, lo ocupa el Premio Adonáis, dedicado a poetas menores de treinta y cinco años. Este galardón surge en 1943, tiene como segunda edición la fecha de 1947 y, desde entonces, se ha celebrado anualmente de manera ininterrumpida hasta nuestros días. Si bien no solo premia una obra en cada edición, pues todas cuentan con un mínimo de dos accésits, la publicación bajo este sello —que pertenece a la editorial Rialp— participado sustancialmente en la configuración del canon poético desde su creación. Sin embargo, entre la década de 1990 y el primer lustro del siglo XXI no encontramos tantos nombres con reconocimiento fuera del premio como en años anteriores o en otros premios literarios como el Hiperión, lo que podría ser indicativo de un estancamiento de la importancia del galardón, aunque su recorrido histórico mantiene todavía la atención de la crítica.

Si bien estos premios se conceden a obras inéditas y parte del galardón es la publicación del poemario, es de interés mencionar también el galardón más importante de España en lo que a poesía joven se refiere: el Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández. De carácter anual, premia el libro de poesía publicado el año anterior por un autor menor de treinta y un años (edad a la que murió Miguel Hernández) y cuenta con una dotación económica de veinte mil euros. Gracias a este galardón, podemos trazar un pequeño canon de las tendencias poéticas de 2011 (primer año en que se concedió) a la actualidad, con los poetas laureados, en orden: Laura Casielles, Martha Asunción Alonso, Unai Velasco, Carlos Loreiro, Gonzalo Hermo, Constantino Molina Monteagudo, Ángela Segovia, Berta García Faet, Xaime Martínez Menéndez, Alba Cid, María Elena Higuieruelo e Ismael Ramos.

3. ANTOLOGÍAS POÉTICAS

Para reducir esta amplia senda que abren los premios literarios y, a su vez, incorporar algunos nombres a este panorama de poetas jóvenes, la aparición en antologías y revistas supone otro foco de atención al crítico. Algunos ejemplos de antologías poéticas de gran interés en los últimos años son *Tenían veinte años y estaban locos* (2011) de Luna Miguel; *Nacer en otro tiempo. Antología de la joven poesía española* (2016) de Miguel Floriano y Antonio Rivero Machina; *Cuando dejó de llover: 50 poéticas recién cortadas* (2021) de Jorge Arroita y Alejandro Fernández Bruña, o *Millennials: Nueve poetas* (2021) de Gonzalo Torné, entre otras.

En lo que atañe a las antologías poéticas en los últimos años, Molina Gil [2018: 148-164] traza una cartografía sobre las principales selecciones de las últimas décadas, así como las ideas que vertebran estos compendios. En este trabajo, el crítico comenta la relevancia de las antologías a la hora de plantear un canon, pues algunas han dirigido ciertas poéticas y autores a lugares centrales del panorama poético contemporáneo.

La primera de estas antologías, *Tenían veinte años y estaban locos*, coordinada por Luna Miguel y publicada en 2011, recoge a veintisiete poetas nacidos entre 1984 y 1993, una muestra realmente significativa de la lírica joven del momento, una generación de autores que encontró en internet el medio idóneo para la difusión de sus creaciones. En el prólogo, Luna Miguel plantea una cuestión que ha sido resuelta en parte por el paso de una década tras su publicación: «¿alguien se acordará de ellos? ¿Alguien volverá a leerlos?» [2011: 09]. La trayectoria de Berta García Faet, Cristian Alcaraz y Laura Casielles, entre otros, lo confirman.

En orden de publicación, la siguiente antología que remarcaremos es *Nacer en otro tiempo, Antología de la joven poesía española* (2016), que incluye a 28 poetas nacidos entre 1980 y 1997. Al igual que en la anterior, si se quiere comprobar la pervivencia de los poetas seleccionados, un margen de seis años que permite vislumbrar las huellas de estos autores en la poesía reciente. Entre ellos, destacan Ben Clark, David Leo García, Laura Casielles, Berta García Faet y Unai Velasco, entre otros, con numerosos galardones y amplias trayectorias que mantienen el interés de la crítica en ellos. Además, como podemos observar en el título

de la antología, existe una voluntad de hacer un recuento generacional de la poesía emergente, así como la importancia de la democratización de internet y la constatación de una pluralidad de estéticas y estilos [Molina Gil, 2018: 93].

Cinco años después de la anterior antología, *Cuando dejó de llover: 50 poéticas recién cortadas* recoge a cincuenta poetas jóvenes nacidos entre 1984 y 2001, aunque en su mayoría nacidos durante la década de 1990. En esta ocasión, los prologuistas son Luna Miguel y Ben Clark, dos poetas que a lo largo de la década de 2010 figuraron en antologías de poesía joven y esta vez escriben prólogo y epílogo a la obra, como dos «exjóvenes» autores que miran desde otra perspectiva la poesía reciente en España.

Aunque la nómina de poetas incluye a varios autores no galardonados hasta el momento, como Héctor Aceves, Laura Rodríguez Díaz, Javi Navarro, Anabel Úbeda o Elizabeth Duval, destaca la presencia de numerosos poetas premiados en ella. En un artículo publicado en *El Cultural*, Túa Blesa señala al referirse a esta antología que «es muy notable en esta voz de voces, en esta poética de poéticas, el compromiso del poeta con el otro, más allá del yo y las efusiones sentimentales» [2021].

A finales del mismo año, 2021, se publicó otra antología que recoge solo a nueve poetas¹, nacidos entre mediados de los 1980 y mediados de los 1990. *Millennials: nueve poetas* (2021) de Gonzalo Torné reduce la selección de nombres y edades, lo que responde a un interés distinto al de la otra antología. Si la anterior pretende describir extensamente el panorama poético joven español, esta posee un fin canonizador, pues toma las principales tendencias y los nombres más recurrentes en la situación reciente de la lírica española.

4. FESTIVALES DE POESÍA

Durante la última década en España hemos podido asistir a un creciente número de festivales centrados en la literatura que otorgan un importante espacio a la poesía, de forma que se facilita la visibilidad de los poetas invitados, permiten el encuentro (físico o virtual) y la conexión entre poetas de todo el país y constituyen una de las vías de la canonicidad en la poesía española reciente. Clara Giménez Lorenzo cita en *El Diario* varios festivales poéticos centrados en autores jóvenes, como lo son el Erató Fest (Toledo), Irreconciliables (Málaga) y el Festival de Poesía Joven de Alcalá (Alcalá de Henares). A estos tres se pueden sumar otros dos, el Festival de Otoño (Madrid) y el PAN (Morille).

Asimismo, los poetas de la última antología que hemos visto han estado vinculados a estos festivales, como son los casos de Berta García Faet con el Festival de Otoño, Alba Flores con el Festival de Poesía Joven de Alcalá, Ángela Segovia con el Erató Fest, Xaime Martínez con el PAN o Luna Miguel con el Irreconciliables.

¹ Estos nueve autores son: Unai Velasco (1986), Ángela Segovia (1987), David Leo García (1988), Berta García Faet (1988), Vicente Monroy (1989), Luna Miguel (1990), Alba Flores Robla (1992), Xaime Martínez (1993) y Óscar García Sierra (1994).

De este modo, los festivales y encuentros poéticos sitúan a los poetas en el ojo de la crítica, puesto que, como expresa Clara Giménez Lorenzo, «buscan revitalizar el panorama poético y erigirse como lugares de encuentro para nuevas voces» [2020].

5. REVISTAS LITERARIAS

Respecto a las revistas literarias, puede advertirse que se mantiene la importancia que tenían en el siglo xx, pese que algunas de ellas han desaparecido, pero el relevo generacional de las revistas se ha dado al abrirse nuevas publicaciones. Actualmente, destacan revistas como *Zéjel*, *Caracol nocturno*, *Anáfora*, *Casapaís* y *Apostasía*.

Caracol nocturno, con un tono más familiar, se define como una fiesta, un proyecto que «aspira a ser una casa abierta donde celebrar la conjunción, la amistad, haciendo del tiempo y del espacio una conversación única y múltiple» [Rodríguez Díaz, 2023: 7].

Casapaís es una revista literaria de reciente fundación y carácter trimestral. Su web señala que publican «la mejor narrativa, pensamiento y poesía en lengua española, cuatro veces al año, de la mano de autores establecidos y nuevos» [Casapaís, 2023: en línea]. Si bien recoge a escritores de todos los países hispanohablantes, es extensa la nómina de poetas jóvenes españoles en sus diferentes números. Este ambicioso proyecto ha sumado a su catálogo los nombres de Rosa Berbel, Juan F. Rivero, Juan G. Benot, Carlos Catena Cózar, Laura Rodríguez Díaz, Carla Nyman o Rodrigo G. Marina.

Anáfora es la revista más veterana de estas cinco mencionadas, ya que cuenta con más de veinticinco números. Con una periodicidad cuatrimestral, publica a escritores contemporáneos de muy diferentes edades, pero presta cierta atención a los jóvenes y, sobre todo, en el género de la poesía. Esto permite que en algunos números compartan la sección poética autores como José María Álvarez y Mario Vargas Llosa con Berta García Faet y Luna Miguel.

6. MAPAS DE LAS POÉTICAS ACTUALES

Un mapa interesante de la poesía joven actual lo traza Crespo Borallo en la revista *Mercurio* [2021]. Su artículo muestra una extensa nómina de autores que se caracterizan por haber ganado algún premio de poesía, publicado en alguna antología o participado en algún festival poético, todos ellos con cierta presencia mediática o, al menos, con dos de los anteriores tres requisitos cumplidos.

Como comienzo de esta generación de poetas, el autor del artículo propone la fecha de 1986 y, como cierre, el año 2000. Dentro de este extenso grupo, vemos una tripartición por años de nacimiento. El primero de ellos comprende a los poetas nacidos desde 1986 hasta 1990, entre los que se encuentran Luna Miguel, Berta García Faet o Ángela Segovia. El segundo grupo, de los nacidos entre 1991 y 1995, cuenta con nombres como los de Alba Flores, Xaime Martínez o María Elena Higuero. En el tercero, de los nacidos entre 1996 y 2000, se localizan los nombres de Rosa Berbel, Laura Rodríguez o Rodrigo G. Marina.

Por otra parte, Héctor Aceves, en su artículo «Últimas hornadas. Poetas españoles nacidos entre 1996 y 2003», escribe sobre los medios de difusión poética actuales y enfatiza en los efectos de internet y las redes sociales [2022: 261-278]. El crítico hace un símil con la situación de Miguel Hernández en el siglo xx, que vio preciso mudarse a Madrid para entrar en contacto con un grupo poético, con la necesidad actual de estar registrado en redes como Twitter o Instagram, que en un entorno virtual facilitan el diálogo entre autores [2022: 262-263]. No obstante, escribe también sobre la legitimización en la poesía y cómo persiste la importancia de los premios. Al margen de esto, reconoce la importancia de las editoriales independientes, como La Bella Varsovia, Cántico o Ultramarinos, frente a los modelos que imperan, de forma que se dibuja un canon desde los márgenes.

A continuación, Héctor Aceves establece un panorama general de los poetas de esta generación que acota cronológicamente [2022: 264]. Finalmente, el crítico señala que hay cuatro poetas representativos de las tendencias mayores, Rodrigo García Marina, Carla Nyman, Juan Gallego Benot y Rosa Berbel, los cuales han sido galardonados en diferentes certámenes poéticos, han publicado en numerosas revistas y antologías y participan activamente en festivales literarios.

Asimismo, Pedro J. Plaza González bautiza a la generación de poetas nacidos entre 1989 y 1999 a través de un análisis temático del panorama [2022: 715-783]. En este estudio parte de la definición de generación que emplea Ortega y Gasset para acotar un tiempo histórico de autores, reducido esencialmente a aquellos que la sociología ha denominado como «millennials» [2022: 717], y un espacio literario para recoger a los poetas que ha denominado *Generación Reset* [2022: 715]. Finalmente, para aludir a los temas que tratan los poetas de esta generación, divide extensísimas nóminas en cinco haces temáticos: 1) la cotidianidad, la ciudad y los males de comienzo de siglo; 2) la familia, el hogar y el espacio poético; 3) la enfermedad y la muerte individual o colectiva; 4) el desarrollo de una poética *queer*; y 5) la mirada de la mujer en el discurso poético [2022: 778-780]. Algunos nombres que cita el crítico son los de Rodrigo Olay, Lorenzo Roal, Ignacio Pérez Cerón, Rocío Acebal, Rosa Berbel, Guillermo Marco Remón y Rodrigo García Marina.

En suma, el panorama poético joven es amplio, con numerosos haces temáticos y muy variadas formas que conforman un diálogo constante con la tradición, ya sea para seguirla o romper con ella, pero que mantienen una desautomatización de los clásicos del mismo modo que se preocupan por temas sociales frente a la generación *millennial*, que podía mostrarse evasiva ante las crisis. Existen diferentes vías hacia el canon, algunas más rápidas de recorrer, como la senda de los premios literarios, pero la publicación en revistas y antologías o la participación en festivales literarios son otros medios que sitúan al poeta joven bajo la mirada de la crítica. Al final, algunos nombres se repiten (Rodrigo García Marina, Rosa Berbel, Carla Nyman, Juan Gallego Benot, Berta García Faet, Mario Obrero o María Elena Higuieruelo), por lo que tan solo queda esperar, como escribió Fray Luis de León, «puesto el atento oído / al son dulce, acordado, / del plectro sabiamente meneado» [Micó, 2017: 124].

7. BIBLIOGRAFÍA

- ACEVES, H. (2022): «Últimas hornadas. Poetas españoles nacidos entre 1996 y 2003», *Archiletras Científica*, VII, pp. 261-278.
- «Albolote entrega el Premio de Poesía Joven ‘Antonio Carvajal’» (2020), Granada Digital. Disponible [aquí](#) [Consulta: 27/05/2023].
- ARROITIA, J. Y FERNÁNDEZ BRUÑA, A. (EDS.) (2021): *Cuando dejó de llover: 50 poéticas recién cortadas*, Palma, Editorial Sloper.
- BLESA, T. (2021): «50 poéticas (digitales) recién cortadas», *El Cultural*. Disponible [aquí](#) [Consulta: 12/04/2022].
- CRESPO BORALLO, A. (2021): «Un mapa de posibilidades poéticas: la poesía joven actual (II)», *Revista Mercurio*. Disponible [aquí](#) [Consulta: 09/03/2022].
- EDICIONES HIPERIÓN (2023): *Premios de poesía publicados por Ediciones Hiperión*. Disponible [aquí](#) [Consulta: 18/03/2022].
- FLORIANO, M. Y RIVERO MACHINA, A. (EDS.) (2016): *Nacer en otro tiempo. Antología de la joven poesía española*, Sevilla, Renacimiento.
- GIMÉNEZ LORENZO, C. (2020): «Erató Fest, Irreconciliables y Alcalá: tres festivales para alejar la poesía de la solemnidad», *El Diario*. Disponible [aquí](#) [Consulta: 09/04/2023].
- ____ (2021): «Juan F. Rivero, Irati Iturritza o Alejandro Pérez-Paredes: seis autores para continuar hablando de poesía», *El Diario*. Disponible [aquí](#) [Consulta: 09/04/2023].
- GONZÁLEZ GUEVARA, W. A. (2022): «Orlando Mondragón: “Ganar el Loewe ha significado mayor visibilidad”», *El Generacional*. Disponible [aquí](#) [Consulta: 27/05/2023].
- MICÓ, J. M. (ED.) (2017): *El oro de los siglos. Antología*, Barcelona, Austral.
- MIGUEL, L. (ED.) (2011): *Tenían veinte años y estaban locos*, Córdoba, La Bella Varsovia.
- MOLINA GIL, R. (2022): «Nacer en este tiempo: conformación, conflictos y presiones en el campo poético de la España actual», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 37, pp. 148-164.
- PLAZA GONZÁLEZ, P. (2022): «Bautismo y confirmación de la Generación Reset (1989-1999). Un análisis temático de la reciente poesía española», *Creneida*, 10, pp. 715-783.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, L. Y CRESPO BORALLO, A. (EDS.) (2021): *Caracol nocturno*, 1, Sevilla.

Con el apoyo del Vicerrectorado de Calidad de la
Universidad Complutense de Madrid
(Proyectos de Innovación Docente 2023/2024).

© Editado por *Ala Este. Revista de Teoría de la
Literatura y Literatura Comparada*, Madrid, 2023.
<https://www.ucm.es/alaeste> • alaeste@ucm.es

ISSN:

© Collage y diseño de cubierta: Rocío Simón Mora.
Diseño de la revista: Rocío Simón Mora.

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

Los artículos de esta revista están bajo una licen-
cia de Creative Commons Reconocimiento 4.0
Internacional

