

1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

Joaquín Álvarez Barrientos: *El crimen de la escritura. Una historia de las falsificaciones literarias españolas*. Madrid: Abada Editores 2014. 455 páginas.

Este volumen, que añade otra entrada impresionante a la bibliografía ya prodigiosa de Joaquín Álvarez Barrientos, nos ofrece la oportunidad de explorar de manera profunda una de las categorías poco iluminadas de la historia literaria, la de esos procesos de creación y comentario culturales que intentan cierta forma de engaño: obras apócrifas (textos, en su mayoría) y los artistas o críticos que no han existido sino en papel, pero cuyo trabajo ha llegado a tener un impacto en el mundo real. Hay una variedad alucinante de las posibles permutaciones de estos esfuerzos de superchería, y Álvarez Barrientos construye un argumento meticulosamente detallado para elucidar las complejidades del tema, tanto en su teoría como en la exploración de una larga lista de ejemplos que demuestran estas posibilidades.

Como afirma el autor, los conceptos de autenticidad y originalidad son enredados, y sus definiciones varían entre épocas y lugares diferentes. Esto ha tenido la tendencia de crear confusión en términos tanto éticos como estéticos, y se ha abierto el camino para que muchos crearan obras apócrifas (otro vocablo cuya definición resulta difícil de manejar con precisión) que han servido múltiples propósitos. Venganza personal, reivindicación política, defensa de ideales valorados por individuos o grupos... Ha habido durante la historia intelectual una miríada (harto imposible de delimitar) de motivaciones que han acabado en diferentes formas de fabricaciones y falsificaciones. Entre varios ejemplos con los cuales demuestra Álvarez Barrientos los posibles

usos de la falsificación, se cita brevemente aquí el famoso caso de Alan Sokal, el profesor de Física de New York University que publicó en 1996 un artículo en la revista académica *Social Text* con el intento de indicar los peligros del posmodernismo y su falta de rigor intelectual. El artículo, como ahora bien sabemos, consistía en una combinación de tonterías y la dosis correcta de hipérbole y seudointelectualidad de izquierdas como para impresionar a los editores, y se publicó sin haber sido sometido a ningún proceso de revisión científica. Sokal acabó revelando algo que había notado en la profesión académica que iba en contra de sus propias ideas de cómo deben portarse los estudiosos en el diálogo intelectual, y mientras que a algunos les ofendieron sus métodos (y el éxito que alcanzaron), a otros el artículo sirvió (y sigue sirviendo) como un comentario justo sobre una situación inaceptable.

Utilizando como punto de partida ejemplos como este, Álvarez Barrientos comienza el libro con una introducción y dos capítulos breves que definen el terreno por el que va a pasar a lo largo de su presentación de la historia de muchas de las diferentes clases de falsificación que se encuentran en la historia cultural de España. Nota que las definiciones que seguimos usando hoy en cuanto al tema provienen principalmente de la época romántica (p. 16), cuando empezaban a crearse los conceptos legales de la propiedad intelectual y nacía la comprensión moderna de lo que implican términos como “autenticidad” y “originalidad”. En una de las técnicas más útiles y bien pensadas de un libro lleno de ellas, mientras que va describiendo todos estos conceptos, Álvarez Barrientos también nos presenta con breves pinceladas a muchos de los protagonistas de la historia

y las obras producidas en el enorme e intrincado lienzo de las diferentes formas de falsificación. Habrá luego, como veremos a continuación, descripciones más detalladas de todos estos componentes de la historia, pero al usarlos aquí de esta manera el autor crea una fundación que sirve para orientarnos mejor de lo que puede ocurrir en muchos textos críticos, donde nos podemos perder en conceptos teóricos que no parecen tener nada que ver con la realidad a la que se van a aplicar.

Esta materia introductoria se enfoca en los dos elementos más básicos que pueden resultar de los diferentes procesos de falsificación: las obras mismas y los escritores que las crean o quizá, mejor dicho, que las construyen. Nos describe la variedad posible de obras, delineando términos como “falsificación, plagio, copia, imitación, fraude, pastiche, broma e impostura...”, y subraya que “Una de las diferencias que existen entre esas palabras tiene que ver con el hecho de copiar algo o de inventarlo” (p. 33). Ya que el enfoque del libro es la revelación de las posibilidades de la invención, Álvarez Barrientos pone énfasis en dos clases de escritores: los que falsifican obras de autores reales (como en el caso de *El Buscapié* de Cervantes, “descubierta” no solo una, sino dos veces), y los que crean heterónimos, o sea, autores ficticios que tienen su propia biografía (y hasta retratos fabricados), práctica que va más allá del mero uso de un seudónimo. Es este último concepto el que tiene más interés en el libro, y Álvarez Barrientos pone mucha atención a los muchos casos del trabajo, con frecuencia extenso y desvariadamente elaborado, de los que inventan figuras para ponerlas entre ellos y sus creaciones literarias y críticas. Nos recuerda además que “aunque al heterónimo se le sitúa en la modernidad y como manifestación de la fragmentación de la subjetividad, se encuentran también heterónimos antes de esa época,

como en la cultura española muestran los casos de Lope de Vega y Tomé de Burguillos, de Cándido M^a Trigueros y de Pardo de Figueroa” (p. 29).

Aunque el libro pretende describirnos la “historia de las falsificaciones literarias españolas”, en realidad va mucho más allá de España para demostrar esta historia. Utiliza una gran variedad de ejemplos del resto de Europa, e incluso de otras partes del mundo, que sirven como base de su presentación de la materia estrictamente española. De hecho, se debe subrayar que esto no es solo una simple construcción retórica, sino una necesidad más bien orgánica, ya que, como demuestra una y otra vez el autor tanto en este libro como en otros lugares de su bibliografía, la cultura no evoluciona en aislamiento; como bien sabemos pero fácilmente se olvida tantas veces en las historias literarias, o al menos así parece, las influencias e interacciones culturales entre gentes de diferentes tradiciones tienen efectos profundos en cualquier lugar específico, lo cual se ve claramente en el caso de las falsificaciones españolas descritas en detalle a lo largo del resto del libro. Un ejemplo europeo clave que tiene obvias repercusiones en España, entre muchos otros lugares, es la obra de Ossian, poeta inventado por el escocés James Macpherson a mediados del siglo XVIII. Álvarez Barrientos explica que Macpherson, al crear este heterónimo y los fragmentos de su poesía que había “descubierto”, “daba forma a parte de la historia de la literatura y de la lengua escocesas, que, entre otras cosas, mostraban cómo resistió Escocia a la invasión romana. La pureza racial y cultural quedaba así demostrada” (p. 77). Numerosos españoles encontraron inspiración en los versos de Ossian y su fabricación, tanto por motivaciones nacionalistas (p. 80) como por otras causas, como lo hizo José Marchena (1768-1821), que se metió en el trabajo de la falsificación de

tantas maneras distintas que ofrece para Álvarez Barrientos un caso muy útil de iluminar varios aspectos de la historia que desea contar: “En 1800 Marchena falsifica a Petronio; hacia 1804 traduce a Ossian; en 1806 prueba de nuevo con Catulo. Da la impresión de que, al margen [de] otras ocupaciones, en los primeros años del siglo XIX está interesado por la literatura apócrifa, por una especie de creación metaliteraria, que, en el caso de Petronio, incluye una intencionalidad crítica de la Iglesia y un mensaje de libertad sexual” (p. 226).

El impacto más fuerte que aporta este texto, sin embargo, se encuentra en su larga sección principal, denominada por Álvarez Barrientos como una “diacronía de fragmentos”, donde nos narra una historia abreviada de muchos de los casos de fabricación que han tenido importancia en la historia literaria española. La narración que construye el autor aquí logra una fluidez que a veces muestra toques casi de novela de intriga, tanto por las historias mismas que se cuentan como por la escritura misma, siempre limpia y elegante. Entre los muchos escritores cuyos esfuerzos de falsificación se detallan aquí encontramos a Antonio de Guevara, Lope de Vega, Leandro Fernández Moratín, Adolfo de Castro, Marcelino Menéndez Pelayo, Antonio Machado y Max Aub. Cada historia que cuenta Álvarez Barrientos, con la erudición y elocuencia que ya esperamos de él, añade un nuevo matiz a su retrato de esta parte del mundo literario español, y llegamos con el autor a la conclusión de que “la literatura apócrifa tiene la misma continuidad que la no apócrifa y la acompaña a lo largo del tiempo, alimentándose mutuamente” (p. 379). La verdad de lo falso acaba siendo que los “crímenes” tantas veces aludidos en el texto, lejos de representar un peligro nefasto a la integridad de la cultura, forman en realidad una parte integrante de ella, ya que representan la oportunidad de crear un

balance entre lo establecido y la habilidad de criticarlo, lo cual es necesario para mantener la salud del sistema.

Jeffrey T. Bersett
(Westminster College,
New Wilmington, Pennsylvania)

Julián Díez / Fernando Ángel Moreno (eds.): *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra 2014. (Letras Populares, 14). 520 páginas.

Hacía tiempo que se venía echando en falta un libro como este, que reuniese una serie de informaciones que, con respecto al género de la ciencia ficción, podían obtenerse de aquí y de allá, pero que no se encontraban formando parte de una sola fuente. Ahora, cabría dar un paso más allá y publicar otro, todavía más necesario, que se titulase *Historia y antología de la ciencia ficción española*, que lógicamente debería tratarse de una obra aún más voluminosa. Pero esto, el tiempo lo dirá.

En el caso del estudio que nos ocupa, sus autores hacen un repaso de la historia de la ciencia ficción en España comenzando desde la época, a finales del siglo XIX, en la que el género se desarrollaba principalmente a base de colaboraciones en los periódicos, aunque también se publicaban novelas como *El anacronópete*, de Enrique Gaspar y Rimbau, hoy olvidada, pero que se adelantó a *La máquina del tiempo* de H. G. Wells. En la novela de Julio Verne *De la Terre à la Lune* (1865), el club de fabricantes de armas estadounidense Gun Club, que sufraga los gastos de la expedición espacial al satélite, recibe aportaciones de varios países, entre ellos España, y Verne aprovecha para decir: “La vérité est que la science n’est pas très bien vue dans ce pays-là” (“la verdad es que la ciencia no está muy bien vista en ese país”). En

general, España ha vivido, durante buena parte de su historia reciente, alejada de la investigación científica; lo que Miguel de Unamuno expresó en una lapidaria frase: “Que inventen ellos”. Otra de las razones que justifican el tardío desarrollo del género en castellano, no menos importante, es que habitualmente se haya concedido más valor a la literatura realista, naturalista o costumbrista, en detrimento de aquellas obras –menos “serias”, por así decirlo– con mayores dosis de imaginación. Esto se observa, por ejemplo, en el hecho de que gran parte de los escritores del siglo XIX y principios del XX, época del encuentro entre la ciencia y la ficción, suelen subtítular sus novelas como *Aventura fantástica*, *Fantasia humorística*, *Fantasia*, *Novela fantástica*, etc., en una especie de confesión, por parte del escritor, de que lo que sigue no es más que un ejercicio de la imaginación y que no hay, por ello, que tomárselo demasiado en serio. Es verdad que el desarrollo de la ciencia ficción en lengua castellana no fue renqueante exclusivamente en nuestro país, sino un fenómeno común a todo el ámbito hispanohablante. En fecha tan tardía como 1940, año de la publicación de la primera edición de *La invención de Morel*, el propio Jorge Luis Borges se quejaba en la introducción de esta novela de su amigo Adolfo Bioy Casares de lo escasas que resultaban las ficciones “de imaginación razonada” en nuestra lengua.

Después de la Guerra Civil, la producción de obras de ciencia ficción decayó en España hasta volverse prácticamente imperceptible, comenzando a recuperarse con tibieza a partir de finales de los años cuarenta y animándose con el fin de la posguerra y la aproximación ideológica del régimen de Franco a los Estados Unidos. Luego llegarían las “novelas de a duro”, la siempre añorada y mítica revista *Nueva Dimensión* y las nuevas hornadas de escritores, con mayores conocimientos científicos

y técnicos, hasta llegar a la situación actual de mayor auge y diversificación temática.

Julián Díez y Fernando Ángel Moreno, editores de esta *Historia y antología*, hacen gala de un estilo fluido que se lee con agrado; su conocimiento del tema es profundo y se nota. Julián Díez (Madrid, 1958) es un periodista cuyas contribuciones al conocimiento de la literatura fantástica se han traducido a varios idiomas, y Fernando Ángel Moreno (Madrid, 1971) es crítico literario y profesor de la Universidad Complutense.

En cuanto a la selección de títulos de la antología de relatos incluida en el volumen, vaya por delante que cada uno es libre de tener sus filias y sus fobias, pero se echa de menos una selección más equilibrada de autores, pues en la muestra que se ofrece al lector existen ausencias más que notables. Hay tres autores catalanes (Nilo María Fabra, Domingo Santos y César Mallorquí), tres valencianos (Gabriel Bermúdez Castillo, Enrique Lázaro y Juan Miguel Aguilera), dos alicantinos (Azorín y Elia Barceló), un gallego (José María Merino), un palentino (Tomás Salvador) y, como para querer dar a entender que se puede encontrar alguna ciencia ficción más allá de Despeñaperros, los antólogos incluyen a Juan Jacinto Muñoz Rengel, que es de Málaga. Verdad es que resulta imposible meter aquí a todos los autores españoles que han publicado alguna vez algo del género, pero echo de menos haber visto aportaciones de nombres tan importantes como los de mis paisanos Ángel Torres Quesada y Rafael Marín, que son dos puntales de la ciencia ficción española, como tuve ocasión de reivindicar con motivo de una conferencia que di en la sede del Instituto Cervantes de Moscú sobre “La ciencia ficción en España”, en la que presenté una de mis propias aportaciones al género: *La casa automática*, con la que he ganado el III Premio de Novela de Terror “Ciudad de Utrera”. Habrá quien piense que los autores andaluces no hemos queda-

do marginados en esta selección, señalando que tampoco hay vascos o extremeños, por ejemplo. Pero a fin de cuentas, aunque existen, en ciertas comunidades autónomas se han efectuado muchas menos incursiones en este campo de la literatura, por el motivo que sea. Como dijo en cierta ocasión el editor Francisco Castro, refiriéndose a la situación del género en Galicia, “no panorama literario galego a literatura de ciencia ficción é máis ben escasa”... pese a lo cual, como dejé constatado antes, los autores han podido incluir a José María Merino, que es de La Coruña; y hacen bien, teniendo en cuenta su condición de miembro de la Real Academia Española. Por mi parte, con la tesis doctoral que defendí este mismo año ante un tribunal presidido por Miquel Barceló, *La ciencia ficción en Cádiz*, tuve ocasión de poner en valor la contribución gaditana al género, que junto a los nombres de Torres Quesada y Marín, incluye otros tan solventes como los de Jesús Cañadas, Joaquín Revuelta, Carmen Moreno o Félix J. Palma (otra ausencia muy destacable).

En cuanto a los títulos escogidos, cabría decir también que cada lector tendrá en mente su propia lista de favoritos. De algunos de los autores se podría haber seleccionado algún cuento más entretenido, como en el caso de Nilo María Fabra, pero esto es enteramente opinable; habrá quien diga que, por buen relato que sea, “La ciudad cuyo nombre era Llavev muertos”, de Enrique Lázaro, no constituye ciencia ficción, sino fantasía. Pero, dado que no existe una definición concluyente, esta *Historia y antología* constituye una buena ocasión para volver a leer una joya literaria como esa. Naturalmente, hay piezas incluidas con toda justicia, como el maravilloso relato “Gira, gira” de Domingo Santos, junto a otros perfectamente olvidables; o sea, lo normal en estos casos. Cada relato viene precedido por una nota biográfica del autor; es verdad que de Enrique Lázaro Suau,

el autor de los *Cuentos de la Tierra Vaga*, no hay mucha información disponible, pero añadamos a la que nos aportan los antólogos que Lázaro nació en Valencia y hace muchos años que publica sus colaboraciones en el rotativo mallorquín *Última Hora*. Además, ganó en 1998 un concurso literario convocado por la cadena hotelera NH con su relato “El acomodador”.

En fin, digamos como conclusión que la *Historia y antología de la ciencia ficción española* constituye un esfuerzo notable por dar a conocer lo que se ha hecho dentro del género en nuestro país, y que debe figurar en las estanterías tanto de los aficionados de siempre como en las de aquellos que quieran incorporarse a esta interesante campo de la literatura moderna.

Marco Antonio Marcos Fernández
(Universidad de Cádiz)

Mario Martín Gijón / José Antonio Llera (eds.): Luis Cernuda. Perspectivas europeas y del exilio. Madrid: Ediciones Xorki 2014. 368 páginas.

Más de cincuenta años nos separan ya de Luis Cernuda; sin embargo, aún nos preguntamos cuántos territorios nos quedan por descubrir dentro de ese inmenso océano que fue su vida y su obra, todo un mundo poético que el andaluz nos ha legado a través de sus palabras. Su huella dentro de las letras hispanas y de la literatura universal es para todos innegable, siendo uno de los principales autores españoles del siglo xx; muestra de ello es la pervivencia y el interés que suscita su voz en la actualidad. A través de esa voz, recorreremos un largo camino poético y existencial que nos lleva desde sus primeros pasos literarios, con *Perfil del aire* (1927), hasta su último poemario, *Desolación de la quimera* (1962); un éxodo que Cernuda experimentó no solo

dentro de su producción artística sino también como experiencia vital.

El libro que hoy nos ocupa, *Luis Cernuda. Perspectivas europeas y del exilio*, nos invita a navegar por esas aguas literarias del poeta sevillano y a adentrarnos en sus profundidades, en busca de nuevos horizontes que ayuden a perfilar el mapa de su poesía. Para ello, Mario Martín Gijón y José Antonio Llera, editores de este monográfico, nos aportan una visión impresionista a través de diferentes artículos que no solo inciden en las propias obras del autor, sino que desentrañan las distintas relaciones que existen entre Cernuda y otras corrientes, estéticas, autores y motivos simbólicos, sin olvidar las diversas lecturas que se han realizado de su poesía. En este sentido, podríamos preguntarnos: ¿cuántos Cernudas existen? El Cernuda vanguardista, el erótico, el existencial, el romántico; el Cernuda traductor, el simbólico, el crítico, el exiliado... una infinita variedad de matices, de aspectos que a priori parecen inconexos y crean una serie de imágenes caleidoscópicas pero que, juntas –tras una perspectiva analítica–, también nos descubren la riqueza y la grandeza poética de un Cernuda que es uno y todos al mismo tiempo.

El subtítulo del libro, *Perspectivas europeas y del exilio*, designa los dos ejes principales en los que se sustenta el estudio y alude a unos elementos fundamentales para acercarse y comprender la poesía de Cernuda: la intertextualidad y el destierro. La literatura está llena de lecturas, interpretaciones, referencias e interrelaciones que, lejos de producir una disminución de la calidad artística, proporcionan nuevas ideas y perspectivas que ayudan a prosperar y erigir nuevas realidades. Estas deconstrucciones, esta inspiración meta-literaria, son un pilar central a lo largo de la historia y resultan imprescindibles dentro de la literatura contemporánea. Dichas relaciones no se construyen en un sentido

único y cerrado, sino que se convierten en un *continuum*, una infinita multiplicidad de caminos, una red multidireccional de referencias que perpetúan la vigencia de obras, autores, movimientos artísticos y símbolos, multiplicando sus fronteras interpretativas. Cernuda, por su parte, bebe y se nutre de esa tradición literaria occidental de la que forma parte y, a su vez, es rescatado por otros autores posteriores a él, que reavivan su poesía, recreándola y transformándola para alcanzar nuevas fronteras literarias.

A través de los diferentes trabajos de los investigadores que participan en este estudio, nos introducimos en dichas intertextualidades, observando el complejo y rico universo poético que Cernuda posee dentro de su obra. Con respecto a la relación entre la obra cernudiana y otros movimientos artísticos, hallamos unas interesantes reflexiones acerca de las conexiones entre el Romanticismo y Cernuda en las investigaciones de Serge Salaün o Melissa Lecointre –quien a su vez alude a la faceta del poeta andaluz como traductor de la literatura francesa y la influencia de esta en su producción literaria–. Asimismo, en las contribuciones de José Antonio Llera o Luis Vicente de Aguinaga descubrimos las íntimas relaciones que Luis Cernuda posee con los movimientos de fin de siglo y cómo ese *ennui* simbolista está muy presente en su concepción existencialista y poética. Además, Aguinaga nos permite volar junto con el albatros de Baudelaire, motivo simbólico que rescata Cernuda durante su exilio bajo la imagen de las gaviotas y que, más tarde, también aprehenderá Brodsky en su poesía.

Esta reinterpretación de motivos simbólicos también la encontramos en el estudio de Mario Martín Gijón, en el que analiza el mito clásico de Ocnos y el poemario cernudiano bajo el mismo título; en las metáforas del cielo que encontramos en su poemario *Un río, un amor* (estudiado por Gina María Schneider), en la simbología del jardín

—desde el jardín sevillano que encontramos en sus primeros poemarios hasta su visión del jardín de Cuernavaca, ya en su exilio en México (análisis de Bernard Sicot)—; o en el “mito de Lázaro”, que resucitan tanto Cernuda como Guillén, y en los que Gregorio Torres Nebrera observa sus similitudes y diferencias.

Estas intertextualidades referentes a los movimientos artísticos y motivos simbólicos se conjugan con otras de naturaleza estilística, conceptual o lingüística que, interconectadas en los diferentes estudios que conforman este libro, reflejan la gran altura y enorme calidad de la poesía cernudiana, una obra poética que desarrolla una constante evolución a lo largo de su trayectoria.

El exilio, por su parte, representa el segundo gran baluarte de la monografía, un hecho que no debe sorprendernos al ser uno de los acontecimientos más relevantes dentro de la vida y obra de Luis Cernuda. El destierro ha sido una constante dentro de la historia de la humanidad y su representación literaria se remonta a la Antigüedad clásica, pues ¿qué es la *Odisea* homérica sino un destierro por parte de los dioses hacia Ulises, negándole la vuelta a su patria, a su Ítaca?, ¿qué es sino un exilio la huida de Eneas tras la caída de Troya, y su periplo por el Mediterráneo un éxodo en busca de un nuevo hogar? ¿Qué decir de los destierros de los cínicos en la antigua Grecia o la sufrida por el propio Ovidio, alejado de Roma a los confines del mundo conocido, en donde lloró con versos su desventura, su nostalgia, su tristeza y su soledad? ¿Y cómo olvidar a la religión, si el hombre —hecho a imagen y semejanza de Dios— fue expulsado por él del Edén, condenado a vivir en la Tierra en un exilio perpetuo lejos del paraíso hasta su muerte...? La lista de referencias históricas y culturales relacionadas con el destierro es prácticamente ilimitada, sobreviviendo a través de los siglos, trascendiendo culturas, territorios e imperios

y evolucionando —junto al hombre— a lo largo de este tiempo; un fenómeno que, lamentablemente, pervive hasta nuestra más inmediata actualidad. Cada exilio posee su propia realidad, sus propias características, pero conservando en sí mismo elementos subyacentes que conforman unos lugares comunes en todos ellos.

En España, el fenómeno del destierro desempeña un importante papel protagonista, teniendo en cuenta la larga tradición histórica y artística que este hecho ha tenido en nuestro país. Uno de los primeros vestigios literarios del destierro lo encontramos en una de las obras medievales de mayor impacto en la nación española, el *Cantar de Mio Cid*; a su vez, la expulsión de los judíos y los moriscos en los siglos xv y xvii enfatizan este carácter preeminente que el exilio posee en nuestra historia. Sin embargo, será en el siglo xix, tras la Guerra de la Independencia, cuando vuelva a resurgir el fenómeno con la emigración de los afrancesados y los liberales entre 1814 y 1820, y de estos últimos entre 1823 y 1833, debido al absolutismo de Fernando VII. Aquí es donde comienza la visión de las dos Españas, la conservadora y la progresista, en un proceso inestable y complicado, de idas y venidas, cuya tensión irá incrementándose con el paso de los años y tendrá como colofón final la Guerra Civil española (1936-1939), produciendo el mayor exilio de toda la historia de España.

Es aquí donde encontramos a Cernuda nuevamente, cruzando las fronteras rumbo a Francia, Inglaterra y finalmente México, huyendo de la guerra y del fascismo de los sublevados, como lo hicieron muchos de los intelectuales y artistas españoles de la época. El exilio, como fenómeno, siempre ha suscitado entre sus actores una necesidad de dar cuenta de sus vivencias, de justificar sus actos o buscar respuestas, de expresar su nostalgia y melancolía por la lejanía de su tierra o admirar el nuevo

mundo que han descubierto, a luchar contra quienes les han conducido a esa situación o pedir su perdón; sentimientos y pensamientos –muchas veces encontrados– que entre los intelectuales se revierten en manifestaciones artísticas. Así ocurre con la mayoría de los escritores españoles que sufrieron el destierro tras la Guerra Civil.

Sin embargo, como bien sugieren algunos investigadores en este libro, el exilio para Cernuda posee quizá algunos aspectos que lo diferencian del resto. En primer lugar, porque Cernuda ya sentía esa extrañeza y lejanía con su entorno, con el mundo que le rodeaba –al modo de un poeta maldito de finales del siglo XIX–, y lo vivía como un exilio o auto-exilio interior previo a aquel en el que se vio inmerso; en segundo término, porque esta experiencia del exilio, a pesar del dolor y la tristeza de los hechos y las circunstancias, también trajo consigo aspectos positivos, como el mejor conocimiento de la literatura francesa e inglesa durante sus etapas en ambos países, un proceso de asimilación que conllevó nuevas perspectivas y nuevas vías de interpretación artística para Luis Cernuda, transformando y evolucionando su quehacer poético y aportando nuevas interpretaciones del exilio.

En este sentido, Nuria Rodríguez Lázaro o Giulia Tosolini nos hablan de las interpretaciones simbólicas del exilio dentro de la obra de Luis Cernuda, en relación con la religión y España, respectivamente; mientras que James Valender nos describe el acercamiento del andaluz a la poesía inglesa gracias a su amistad con Stanley Richardson. Por su parte, Antonio Rivero Machina describe cómo, a pesar del veto a la obra de Luis Cernuda dentro del territorio español, la amistad entre José Luis Cano y el exiliado consiguió introducir poco a poco su poesía en la península, un hecho al que también se refieren Rafael Morales Barba –atendiendo a la influencia de Cer-

nuda en la poesía de la segunda mitad del siglo XX–, Eduardo Moga –estudiando las conexiones entre el desterrado y Manuel Álvarez Ortega– y José Ramón López García –aludiendo al lugar que ocupa Cernuda en el canon literario y la trascendencia de su voz poética hasta la actualidad–.

Todos estos elementos, reflexiones y perspectivas, como pinceladas en un lienzo, van dibujando diferentes características que nos ayudan a vislumbrar el retrato completo de la poética y obra de Luis Cernuda; un lienzo en el que, a pesar de la tinta que se ha vertido hasta nuestros días, aún queda mucho por trabajar, un cuadro de infinitas posibilidades en el que este libro, *Luis Cernuda. Perspectivas europeas y del exilio*, es sin lugar a dudas una gran guía que ilumina los lugares oscuros y aún ignotos de la investigación literaria, como el exilio, y de la figura del poeta andaluz.

David Loyola López
(Universidad de Cádiz)

Christina Johanna Bischoff / Annegret Thiem (eds.): *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*. Münster: LIT Verlag 2013 (Ars Poetica Hispanica, 3). 229 páginas.

Plantear la pregunta sobre la existencia, los límites y los modos de un decir de una poética del silencio, remite inevitablemente a lo aporético, a la constatación de un punto ciego que en sí mismo refiere a una potencialidad del lenguaje que, a su vez, entraña la capacidad de enunciar esta negación del habla y del espacio: nuevamente el silencio. El presente volumen emprende precisamente esta tentativa a través de la reunión de una serie de artículos y otros, más bien, diálogos autorales, resultantes del coloquio “Poesía y silencio” realizado en Paderborn (Alemania) en octubre de 2009.

En este sentido, el texto con el que se abre el debate, “Y sin embargo, el poema”, de Ada Salas, constituirá más bien el ensayo de una conversación, trazada desde la autorreferencialidad de la poeta y el *decir del silencio* plasmado por la obra de José Ángel Valente, y en el que se busca atisbar acerca de esta ‘suspensión’ sobre la que articularía este vínculo entre representación y ausencia: la del silencio que autoriza y concita la inminencia de la voz poética; o bien, el devenir que se sustrae al estado del (aún) *no decir*. Así, el silencio, como objeto de sentido, comienza a ser asediado al modo de una sustracción de la voz que (se) omite para enunciarse.

En un sentido similar es posible referirse a “Una ruta de junio” de Rafael José Díaz, texto que actúa al modo de una declaración del empoderamiento del relato autorial y que, al comentar la construcción del silencio en un momento dado de la propia obra, plantea así no sólo su autonomía –y autoridad– respecto a las construcciones teóricas que la asedian, sino la posibilidad de una metacrítica situada desde la propia poética.

De un tono radicalmente diferente es el artículo “Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética”, de Ramón Pérez Parejo. Se trata, en este caso y según los mismos objetivos que se plantea el autor, de delimitar las fronteras, y en menor grado las taxonomías que, una vez superadas las meras tematizaciones del silencio, permitirían categorizar las poéticas del silencio que resulten pertinentes no solo a la construcción teórica de esta como una tendencia expresiva, sino más bien como una tradición factible de ser articulada en torno a un propio repertorio de prácticas representacionales, así como de las formas metarreflexivas inherentes a estas, cuya propuesta no es “hablar del silencio” sino “hablar desde el silencio” (p. 26). Se trata entonces de la constitución de una “estética

del silencio” que comporta una serie de dimensionalidades que la constituyen como tal: interdisciplinariedad, internacionalidad y dimensión diacrónica, y diversidad. El primer enunciado se explica en tanto que este modo de enfrentar o aproximarse a la representación resulta evidentemente transversal al conjunto de las disciplinas artísticas, siendo posible conjeturar un repertorio que implica al menos cierta “actitud silenciaria” presente en parte de la obra de Arvo Pärt, Steve Reich y Phillip Glass, en el caso de la música, así como también a elementos o la totalidad de la producción cinematográfica de Ingmar Bergmann, Akira Kurosawa, o, en el caso de la arquitectura, identificada con el minimalismo, etc. Un catastro que tal vez resulte más conflictivo en lo atingente a la producción filosófica y de teoría literaria (según la subdivisión del autor), dado que estas implican eventualmente las prácticas de metarreflexividad cultural en las que el silencio se tornaría más elusivo como categoría enunciable “desde el silencio”, en concreto desde los discursos de Derrida, Lacan, Sontag, o, en el ámbito más próximo dado por lo hispánico, a José Ángel Valente y María Zambrano (pp. 26 s.).

En segundo lugar, el aspecto dado por la “internacionalidad y dimensión diacrónica” refiere a la posibilidad de ‘rastrear’ esta estética no solo desde cierto reduccionismo que significaría centrarla en la tradición universalizada como occidental, y referida a través de nombres (solo) aparentemente tan disímiles como el de Rimbaud, Hölderlin o San Juan de la Cruz, sino que con raíces culturales que refieren a la necesidad de otros modos de categorizar, y no resultan tan fundacionales (al modo de hitos en sus propias tradiciones), en el plano cultural del taoísmo y el budismo y fundamentalmente en el género del haiku.

El tercer aspecto (diversidad) refiere a una corroboración de que las dinámicas

de las estéticas del silencio están determinadas a su vez en sus contextos de los diversos espacios culturales y epocales desde los que se construyen. De esta forma, y siguiendo la fundamental *Lenguaje y silencio* (1982) de Steiner y la distinción de las tres grandes “tradiciones silenciarias” que ahí se ensayan, es decir, “la de la luz, de la música y la del propio silencio”, apunta ya hacia una concepción que se torna más significativa, puesto que permite determinar ciertas focalizaciones de dicha estética en ciernes. Es decir: el silencio como imagen de aquello que excede al lenguaje, como en las visiones de lo inefable que, para Steiner impiden a Dante, o quizás tornan intrascendente, describir “la visión del Paraíso”, por ejemplo; el desprecio del lenguaje verbal respecto a los alcances expresivos de la música; y por último aquella categoría que refiere a la idea de una tradición configurada como “la actitud silenciaria propiamente dicha” que concita a “Beckett (la poética del absurdo), Ionesco (la impotencia del lenguaje) [...] y Adorno (depreciación de las palabras, negación de la poesía –ninguna poesía después de Auschwitz– y exaltación del silencio)” (pp. 28 s.).

Ya en el contexto del siglo xx reciente, Pérez Parejo observa la presencia genérica de tres grandes formas de aproximación a la poética del silencio (que a su vez ofrecen sus subvariantes), determinadas por una “línea mística, reflexiva, de inefabilidad” en la que cita a José Ángel Valente, “una línea purista o minimalista que tiene sus antecedentes en la poesía de Valéry, o Juan Ramón Jiménez” en la que se inscribirían poetas como Siles, Jover y Sánchez Robayna, y finalmente una denominada como “experimental” que se prefigura a partir de las vanguardias históricas y cuyos procedimientos y recursos expresivos y estilísticos se caracterizarían “por señalar la ausencia de un discurso”, y que se codifican así como “reacciones expresivas a las carencias y limitaciones del

lenguaje” (p. 29). Finalmente, el artículo elabora y describe un decálogo destinado a conceptualizar los rasgos devenidos desde esta tradición en movimiento y que se constituye así al modo de una gramática mínima y a la vez como los indicios de una teórica que, a mi parecer, resulta insoslayable a la hora de emprender una exploración respecto a las poéticas contemporáneas del silencio en el contexto cultural que aquí se ha indagado. Esquemáticamente estos focos se dividen, según la ordenación del autor, en: “Criterios generales” dados, de forma muy acotada, por una “tendencia a la economía lingüística” que deviene en una “poética de eliminación de todo lo superfluo”, y luego por los rasgos de las categorías consecutivas de tipografía y versificación, sintaxis, figuras estilísticas, plano léxico-semántico, coordenadas espaciales, coordenadas temporales, focalización lírica, cromatismo, y tópicos asociados a estas poéticas (pp. 30-35).

Por otro lado en “Poesía y silencio en la tradición cubana: Dulce María Loynaz y Fina García Marruz”, de Thomas Bremer, se realiza un análisis de ambas autoras, más que del contexto mismo de la trama cultural cubana, en el que a través de las categorías de análisis ya planteadas por Pérez Parejo, y que resultarán transversales a lo largo del presente volumen, el autor define que en ambas poéticas y a diferencia de otras poéticas latinoamericanas, donde el silencio se proyecta como reacción contestaría frente a la opresión dada por realidades históricas concretas, lo silenciario se situaría aquí como la expresión de un “escepticismo enorme contra ciertos aspectos y convicciones de la modernidad, y sobre todo contra la idea de que la omnipotencia tecnológica humana pueda ganar en el proceso histórico de la dominación de la naturaleza” (p. 55). Más allá de que en este punto sea legítimo preguntarse por los alcances de la categoría de la modernidad en el la tradición cultural concreta desde la que se

concita el discurso estético de ambas poetas, el análisis observa dos procesos escriturales que permiten comenzar a entender lo que podríamos llamar ‘enunciación del silencio’, ya no solo como una cierta “ausencia o imposibilidad de comunicación” o de “negación de la comunicación”, lo que permite ampliar su comprensión hacia la constatación no de “la *ausencia* de algo, sino su *presencia*” (pp. 55-56).

Por otro lado, Annegret Thiem, en su “Ada Salas: Connotaciones del silencio”, esquematiza una tipología de una poética del silencio que sería reductible “al argumento de que se trata de una poesía que nos presenta la supresión de todo elemento no significativo u ornamental y esto en tanto a la *apariencia* del poema como en su nivel léxico-semántico. Economizar, seleccionar parece ser el objetivo máximo de esta poesía para poder decir con un mínimo de medios, el máximo de significados” (p. 201). Una categorización, y luego una praxis representacional que sin embargo son inmediatamente problematizadas en la obra poética de Ada Salas en el contexto significativo dado por una revisión del proceso escritural de esta. Así, el artículo resulta en una lúcida implementación del esquema de Pérez Parejo, esto especialmente cuando su práctica interpretativa de *Variaciones en blanco* (1994) por momentos emula las mismas estrategias antes expuestas: “Ya no será la paz”, cita Thiem, y prosigue: “Enunciación, amenaza, enfrentamiento. Acción. Entra en escena el sujeto dialogando con el silencio que deviene un adversario con quien luchar” (p. 204). Lo anterior no obstante se suele recurrir, cabe explicitarlo, al registro del propio proceso reflexivo de la poeta, para así adecuar su producción poética con el plano (vivencial) del proceso de creación sujeto a dicho proyecto autoral.

Poesía y silencio contiene además los artículos “El jadeo del silencio: sobre *Región de Fugas* de Amelia Biagioni”, de

Alejo López; “El punto ciego de la ebriedad: rastro y localización de un silencio en la poesía de Claudio Rodríguez”, de David Comte; “Entre palabra y silencio: el lenguaje de la memoria de Antonio Gamoneda”, de Javier Gómez-Montero; “El silencio en la obra de Jaime Siles”, de Claudia Gatzemeier; y finalmente “¿Cada cosa tenía un Dios, dijiste?” Diálogo y silencio en *Sobre una confidencia del mar griego* de Andrés Sánchez Robayna”, de Christina Bischoff.

Más allá de que el debate en torno a las poéticas del silencio quede valiosamente puesto en juego a lo largo del volumen, queda aún abierta la pregunta sobre si las poéticas del silencio y en concreto las fronteras (siempre en movimiento) de esta posible taxonomía, sean finalmente subsumibles a una tradición concreta, o si por el contrario pueden también ser observadas como una serie intersignificativa de fenómenos que tienden a surgir al modo de hitos en torno a las realidades culturales y los paradigmas dados que las incitan. Un aspecto potencial que puede cobrar relevancia a la hora de exceder el ámbito que aquí ha sido claramente acotado como el de los “paradigmas hispánicos del siglo xx y xxi”, y cuyas lecturas críticas, por lo tanto, estarían también sujetas a una tradición, que tiende a ser planteada como inherente, de las interpretaciones potenciales del silencio. Así, ya en su texto introductorio al volumen, Bischoff y Thiem explicitan la tradición epistemológica desde la que se traza este abordaje, así como la misma hermenéutica que esta ya delimita: “Los conceptos poetológicos elaborados por Mallarmé, la filosofía heideggeriana y, más recientemente, las teorías post-estructuralistas incidiendo, por un lado, en una diferencia fundamental entre las palabras y las cosas y, por otro lado, en la necesidad del silencio en la constitución misma del sistema de la lengua proveen los paradigmas teóricos sobre cuyo fondo se perciben los rasgos específicos del silencio poético.

¿Cómo se conjugan, sin embargo, esas dos vertientes poetológicas al parecer tan distintas? ¿Cuáles son los conceptos poéticos que nacen de esta conjunción?” (p. 7).

Finalmente, se torna legítimo plantear la cuestión sobre los propios límites que resultan de la extrapolación de una tradición hermenéutica dada a la hora de explorar las potenciales enunciaciones del silencio que escapan al propio marco histórico y cultural desde y en torno al que fueron concebidas. Es decir, la pregunta, siempre inconclusa, sobre los ‘otros’ discursos del silencio, aquellos que son otredades periféricas respecto a esta centralidad del saber y la homogeneización de los discursos etno-culturales, de género o aquellos que representan las identidades nacionales poscoloniales, además de un largo etc., que han sido desplazados hacia posiciones e identidades subalternas. El ejemplo más cercano entre muchísimos otros, y pensando en el artículo referente a Loynaz y García Marruz, que al ser incluido en el presente volumen podría leerse como una sumisión de la tradición literaria cubana a lo hispánico, sería el representado por el cúmulo de realidades que conflictivamente (y sin alternativas) denominamos como ‘lo hispanoamericano’, ‘indo-americano’ o ‘latinoamericano’.

Bruno Serrano Navarro
(Georg-August-Universität Göttingen)

Carlota Fernández-Jáuregui Rojas: *El poema y el gesto. Dactiléticas de Dante, Paul Celan, César Vallejo y Antonio Gamoneda*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid 2015 (Estudios, 165). 284 páginas.

Observadora y coleccionista de dactiléticas, Carlota Fernández-Jáuregui se adentra en cuatro territorios muy alejados y disímiles, localiza los gestos, los com-

prende y señala en su mapa particular cada nuevo hallazgo y su contexto. La cartografía resultante de esta investigación compleja –retenida en lo poetizado y desbordante en lo interpretado– es *El poema y el gesto*, una reflexión continua sobre los límites de la palabra y del silencio.

La obra se divide, tras un prólogo de Tomás Albaladejo, titulado “Prólogo: gesto vocal, voz gestual, poema” y unas palabras previas de la autora, “En las vísperas del sentido”, en tres grandes bloques: “El poema y el gesto” y “El gesto deíctico del lenguaje”, en los que desentraña el concepto del gesto y sus juegos deícticos, y “Dactiléticas”, donde explora las posibilidades deícticas del gesto en cuatro poetas tan diversos como Dante, Paul Celan, César Vallejo y Antonio Gamoneda.

Comprendida la noción de “dactilética” como “dialéctica de gestos”, según la definición de Lyotard, en el ámbito de la deixis en el que esta dactilética está empezando repetidamente “a cada intervención, pues las coordenadas deícticas se instauran en cada nueva instancia” (p. 21), el estudio de Fernández-Jáuregui profundiza en el análisis intersemiótico de la palabra y el gesto, del gesto y la palabra, en una reciprocidad constante, así como en la deixis y todas sus contingencias, con una agudeza lingüística y una visión filosófica muy admirables. Una vez presenciado el baile de la palabra y el gesto, del pie y la huella, de la letra y la voz, de la deixis y la anáfora, del *tú* y el *yo*; establece, por último, un difícil y fascinante diálogo entre las dactiléticas de cuatro voces –y cuatro letras–, de cuatro aproximaciones al gesto deíctico en el poema, en cuya identificación afloran una sensibilidad lectora y una intuición poética especiales y necesarias para completar el estudio y ultimararlo en su perfección.

En el prólogo de Tomás Albaladejo se alude ya a la condición verbal de lo visual, a la condición visual de lo verbal, a la di-

mención espectacular de la poesía como *poiesis*, que recupera, por su propia naturaleza, la oralidad y la visualidad de sus orígenes. Tal vez podríamos añadir que esta regresión de las creaciones líricas a lo auditivo y a la imagen está también presente en la actualidad en los espectáculos de perfopoesía, *spoken word* y *slam poetry*, así como en algunos subgéneros poéticos digitales, como la videopoesía, la poesía multimedia, la holopoesía y la poesía cinética, donde la pantalla, que parece distanciarnos definitivamente del cuerpo y del mensaje, apuesta, en cambio, por convertir al receptor en lector, espectador y oyente, de modo que el medio de la abstracción cumple, en ocasiones, la voluntad de expresar la materialización del poema.

Por otro lado, puesto que una poética gestual es “una poética expectante, arrojada siempre hacia adelante, azuzada al movimiento del sentido, al quiebro de la voz, al derrote en el poema” (p. 19), su proyección deíctica es ilimitada y en la lectura que de ella realice el lector residen las múltiples direcciones, las múltiples opciones referenciales. La figura elegida para ilustrar esta idea es “la flecha”, en la que, se advierte, es posible perderse, “pues hablar de la deixis del lenguaje supone *situarse* en el centro del lenguaje, y atender a su *dirección* desde él mismo” (p. 23), pero esa pérdida será, en todo caso, legítima y necesaria, por el propio poema y por todo lo que no está en el poema y, sin embargo, *está* en él. Poesía es, al fin y al cabo, ese indicar, ese trayecto invisible entre dos puntos, el rumbo de una botella arrojada al mar, para Paul Celan, o, agregaríamos, “todo lo que hay entre un disparo y el animal herido”, para Benjamín Prado, “un grito en busca de una boca”, para Alessandro Baricco; ese vuelo, esa ruta de aire, esa dirección: esa flecha en la que desorientarse.

“Pensemos el poema desde dentro, llevemos sus palabras sobre nuestras pala-

bras”, nos persuade la autora, y continúa: “Entreguémonos al poema, ausentémonos en él. Pensar desde dentro es pensar como si uno fuera otro, y eso es un hecho monstruoso sólo permitido por la deixis” (p. 24). De ahí la importancia de las huellas, “de las huellas del poeta y del intérprete en su paso por el poema” (p. 24), ya que es el lector, en su unión al poema, el que revitaliza palabra y gesto, sonido y silencio que, como en un pentagrama, requiere también su representación y su espacio y asume así su significado, su valor.

En esta ideología de huellas, el gesto como silencio establece un lenguaje paralelo al lenguaje verbal, a la lengua y produce, por tanto, un bilingüismo cargado de intersecciones donde “el gesto canta su gesta” (p. 29) y “las palabras, en definitiva, también gesticulan” (p. 102), un bilingüismo en el que nace a cada lectura el poema. Para no perdernos en la traducción, la monografía nos guía y nos muestra la tensión entre el mostrar y el decir, la infinitud de las anáforas, la estroforicidad de la interpretación, la antapodoma lingüística, la idolopeya de la enunciación, el ejemplo no ejemplar de la preterición.

Por último, *El poema y el gesto* nos conduce hacia los cuatro grandes poetas considerados desde la perspectiva de su gestualidad verbal. En “Índice del alma: Dante *aversa facies*” los gestos, como “voces del alma” (p. 143), como expresiones emocionales, adquieren, en la mirada de Dante, el sentido de su viaje, la mirada al pasado previa al futuro, para concluir que “vuelve para volverse” (p. 166), en una elección inevitable de la regresión como camino. “*Hin ist hin*: Paul Celan y la experiencia del lenguaje” incide, desde la reflexión metalingüística y metapoética del autor, en la potencialidad de la deixis, en la pulsión creadora del intérprete, en la exterioridad del texto y sus remisiones, en las otras vidas del poema en sus lecturas. “An-

claje gestual: *quiasmo deíctico* en la poesía de César Vallejo” toma como punto de partida una inteligentísima imagen de la sensación del lector de Vallejo que percibe sus poemas morados por “un hombre solo en una habitación vacía” (p. 215) y concibe el poema como incompreensión y como digresión, de donde derivarían los gemidos, los espasmos, el temblor, la ruptura incesante del poema, los balbuceos, los quiasmos deícticos. Y, por último, en “Secreta extensión: *demonstratio ad auram* en la poesía de Antonio Gamoneda” observamos cómo la poesía remite fuera de sí, apunta hacia su interior y, a su vez, la imagen invita a demorarse en ella, en un “impresionismo expresivo” (p. 258) en el que las contradicciones deícticas son condición poética.

Carlota Fernández-Jáuregui demuestra un interés que trasciende el poema –aunque habite en él– y sus gestos, una fascinación que involucra disciplinas como lingüística, filosofía, retórica y poesía y que cristaliza en una nueva clave hermenéutica. Como ya se vislumbra en su trabajo de editora de la *Revista Despalabro. Ensayos de Humanidades*, la autora parte de esta genuina heterogeneidad de ámbitos para abordar el objeto señalado y compartir lo cercano con lo lejano, en este caso, de cada poema, de cada gesto. De este modo, se entrelaza con los textos, planea sobre ellos, los navega y los bucea, vive en ellos y regresa, sirena de la palabra y de su gesto, a contarnos la dialéctica de agua y viento en el oleaje.

El poema y el gesto nos invita, por consiguiente, a mirar lo invisible, a anidar en los silencios, a escuchar el gesto. Nos narra, con su voz marina, qué sucede en la arena cuando baja la marea. Nos habla de los límites y de sus saltos, de la danza dentro y fuera del poema, del lenguaje. Nos enseña a mirar, a leer. A nadar en las huellas. Y a dudar hacia *dónde*, desde *cuándo*, con *quién*.

Porque el símbolo es un símbolo de sí mismo. Porque la realidad y sus referentes

no caben en el lenguaje. Porque el lenguaje no cabe en la realidad y sus referentes. Por eso, tal vez por eso, los gestos hablan, las palabras gesticulan. Y en los múltiples diálogos y analogías que nacen aquí –*aquí*– vivimos también nosotros –*nosotros*–, referentes potenciales de la deixis, como todos los que no *somos*, en el infinito universo de las dactiléticas.

Celia Corral Cañas
(Universidad de Salamanca)

Sarah Wright: *The Child in Spanish Cinema*. Manchester: Manchester University Press 2013. 240 páginas.

La idea del niño como una categoría diferenciada del adulto no es consustancial a la dimensión biológica del desarrollo humano, sino que se construye histórica y culturalmente como objeto de observación a partir del siglo xvii. Dado el carácter histórico de los conceptos de niño o infancia, también lo son los atributos con los que tradicionalmente han sido investidos, el más persistente de los cuales quizá haya sido la noción de inocencia y su idealización romántica, tantas veces aparejada a los primeros años de vida. La idea de inocencia, junto a las de transparencia y desconocimiento convierte al niño en una especie de hoja en blanco o recipiente vacío susceptible de ser llenado con las proyecciones (morales, subjetivas, ideológicas) de los adultos. El reverso tenebroso de esa idea aparece asimismo en toda una tradición cultural que pone en contacto la imagen infantil con el autómatas, el cibernético, la muñeca o la marioneta.

Por su parte, la representación del niño en la pantalla pone en juego una dimensión específica de cuestiones de más amplio alcance, como la memoria, el cuerpo o la monstruosidad, que han sido objeto de teo-

rización sistemática por parte de la estética, la psicología, la historia cultural o los estudios culturales. Como tal, supone la articulación de dos áreas de conocimiento como son los estudios sobre la infancia y los estudios filmicos. Si bien en el ámbito hispanohablante los estudios sobre la infancia —entendiendo estos como un campo de estudio interdisciplinar destinado a explorar diversas facetas relacionadas con los niños (personas menores de 18 años, de acuerdo con la Convención de Derechos del Niño de UNICEF)—, se orientan sobre todo al campo de la educación y los derechos humanos, en el ámbito anglosajón encontramos un amplio desarrollo de lo que se ha dado en llamar *children studies* en el área de las humanidades y los estudios culturales. Desde este punto de vista no es de extrañar, por un lado, la abundancia de literatura en inglés existente sobre la representación de los niños y la infancia en el cine y el audiovisual¹ y, por otro, la escasez de textos no solo publicados en España y América Latina sobre esa misma cuestión, sino que además aborden las cinematografías de la región.²

¹ Por citar solo algunos: Marsha Kinder (ed.) (2000): *Kid's Media Culture*. Durham/London: Duke University Press; Vicky Lebeau (2008): *Childhood and Cinema*. London: Reaktion Books; Jane O'Connor (2007): *The Cultural Significance of the Child Star*. New York: Routledge.

² Una excepción reciente la constituye el libro de Sophie Dufays: *El niño en el cine argentino de la postdictadura (1983-2008). Alegoría y nostalgia*, que Tamesis Books publicó en 2014, aunque tanto la editorial como la filiación institucional de la autora, vinculada a la Université de Louvain-la-Neuve, apuntan a la idea anteriormente referida. Valeria Camporesi, Alberto Elena o Román Gubern han realizado aportaciones puntuales a la representación del niño en la pantalla, mientras que a Anne-Marie Belio-Jolivet le corresponde la autoría de la monografía: *La pantalla subliminal. Marcelino Pan y Vino, según Vajda*. Valencia: IVAC, 2003.

Producto de esa tesitura, *The Child in Spanish Cinema* es el primer libro dedicado exhaustivamente al tratamiento y a la representación del niño en el cine español. El marco temporal que Sarah Wright establece en su estudio va desde la década de 1950 —momento a partir del cual, según la autora, el “cine con niño” adquiere carta de ciudadanía (p. 10)— hasta el presente, con un significativo vacío en la década de 1980 sobre el que volveremos más adelante. La hipótesis de trabajo es muy sugerente, ya que pone de manifiesto aspectos teóricos derivados del cruce de disciplinas apuntado más arriba, y cuestiones metodológicas que permiten abordar la representación del niño en el cine español atendiendo a los problemas históricos y metodológicos específicos de esta cinematografía.

Partiendo de la idea del niño como “focalizador de emociones” y su fetichización desde los primeros años del cinematógrafo, Wright pone de manifiesto la cosificación de que es susceptible el tratamiento de la imagen del niño en la pantalla, en la que “Adults are not seen [...], but their presence is felt and the effect is of the manipulation of children by adults, for ideological purposes” (p. 9). Esta cuestión, que es analizada desde múltiples perspectivas —desde el cine de propaganda hasta la ventriloquia que supone el doblaje de los personajes infantiles por actrices adultas—, sirve para introducir la idea que vertebrata todo el libro, a saber: la concepción del cuerpo infantil como memoria prostética. Remitiendo al concepto desarrollado por Alison Landberg, que Wright pone en juego con el pretexto de un fascinante análisis de la película *Eva* (Kike Maíllo, 2011), la autora plantea la capacidad del cine (y, concretamente, de la representación del niño en la pantalla), para funcionar como memoria implantada y así articular discursos sobre el pasado que tienen una repercusión en el presente y en el futuro. En un país como España, en

el que las políticas del pasado cuentan con un recorrido de apasionados debates, este planteamiento abre numerosas líneas de reflexión de las que la autora da cuenta a lo largo del volumen.

Dividido en cuatro capítulos, el libro aborda la imagen del niño en el cine español desde la óptica de la funcionalidad de las películas “con niño” para la articulación de discursos sobre el pasado y, por tanto, por su capacidad para proyectar una mirada tanto sobre el tiempo histórico como sobre los modelos de sociedad futura: el capítulo dedicado al cine religioso gira, desde este punto de vista, en torno a la nostalgia del pasado imperial que promueven las películas de Pablito Calvo, Miguelito Gil o Pepito Moratalla en los primeros años del nacional-catolicismo; por su parte, las películas de Marisol, con su estallido de música y color, encarnan más bien los anhelos de modernización capitalista que emergen en España a comienzos de la década de 1960. El contramodelo a estos dos planteamientos, dominantes en el cine del franquismo, lo proporcionan las películas independientes –en un rango tan amplio como el que pueden abarcar *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) o *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975) y *Quién puede matar a un niño* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976)–, en las que el mutismo infantil, emblemáticamente encarnado por Ana Torrent, funciona como alegoría de la represión y los traumas provocados por la dictadura.

Estos tres capítulos, que componen el núcleo del libro, invitan a concluir que, en consonancia con el potencial de cosificación y manipulación ideológica de que es susceptible la figura infantil, la celebración del niño en el cine español realizado durante el franquismo fue funcional al proyecto nacional que promovía la dictadura de Franco, mientras que la problematización de la infancia que pusieron en juego películas como *Del rosa... al amarillo* (Manuel

Summers, 1963) o *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977), realizada ya tras la muerte de Franco, permitían articular lecturas más críticas respecto al pasado. En todo caso, y de manera coherente con la concepción del cuerpo infantil como memoria prostética, las representaciones de la infancia en el cine español de la dictadura aparecen íntimamente ligadas a discursos nacionales.³

Significativamente, la introducción y la conclusión plantean que esa vinculación no es mecánica ni forzada, sino que se da como consecuencia de un proceso histórico determinado como es la dictadura franquista. Y es que, tanto en el cine previo a la década de 1950 como el realizado durante las últimas dos décadas, la representación del niño en las pantallas españolas se revela como deudora de corrientes internacionales y, más concretamente, del cine de Hollywood, de las innumerables imitadoras e imitadores de Shirley Temple y Mickey Rooney que proliferaron durante la década de 1930 a la implantación de modelos transnacionales en el cine de terror “con niño” que en época reciente han puesto en juego directores como Alejandro Amenábar, Guillermo del Toro o Juan Antonio Bayona.

En un libro que abarca la producción cinematográfica desde la década de 1950

³ Esta era la tesis que presidía asimismo el *dossier* sobre “Infancia y juventud en el cine franquista” publicado por *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen* en su número 38 (junio de 2001), en cuyo editorial se apuntaba “el carácter central que para la estructura política del franquismo tuvo la educación y la ‘formación del espíritu nacional’ de los niños de acuerdo con sus principios ideológicos. El cine se sumó a esta tarea repitiendo una serie de estereotipos que se reprodujeron al menos durante dos décadas en sus personajes infantiles, aunque manteniendo también, de acuerdo con las necesidades de la propia industria cinematográfica, una puesta al día de los valores transmitidos que eran reflejo de la propia evolución política del franquismo” (p. 4).

hasta el presente, pero que también dedica una sección introductoria a las décadas previas e incluso remite a la presencia de la infancia en las primeras películas de los Lumière, llama la atención el vacío en torno a la representación del niño en el cine español de la década de 1980. La autora parece asumir que, como plantearon algunos comentaristas a mediados de la década de 1970, “la era de los niños prodigio” había terminado con la mayoría de edad de Marisol y su aparición desnuda en la portada de la revista *Interviú* en septiembre de 1976 como broche simbólico. Sin embargo, la década de 1980, que fue también la del golpe de Estado liderado por Antonio Tejero, la del primer gobierno del Partido Socialista Obrero Español y la de la entrada de España en la OTAN, vio florecer los primeros festivales de cine para la infancia, la aparición de estrategias publicitarias dirigidas al público infantil, considerado como nicho de mercado específico y, sobre todo, la proliferación de películas protagonizadas por las estrellas infantiles del momento: Enrique y Ana, Chispitas o Parchís, entre otros muchos. Pese a echar de menos una reflexión sobre el modo en que esas películas se relacionaron con las narrativas del cambio, especialmente en un momento medular de la historia de España como fue la Transición, el libro de Sarah Wright merece ser reseñado como una aportación pionera en los estudios sobre la representación de la infancia en el cine español que se basa en un pormenorizado examen de fuentes documentales, especialmente prensa de la época, y un enriquecedor diálogo con la bibliografía preexistente, tanto en el ámbito anglosajón como en el hispánico. Un trabajo, en definitiva, destinado a convertirse en obra de referencia para los estudiosos de la imagen infantil en el mundo hispano.

Sonia García López
(Universidad Carlos III, Madrid)