

La supervivencia del artista musical en el siglo XX  
La survie de l'artiste musical au XX<sup>e</sup> siècle  
The survival of the musical artist in the 20<sup>th</sup> century  
La sopravvivenza dell'artista musicale nel novecento



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE  
Las sendas de la ficción, *Pilar Carrera*

PERSPECTIVAS/PERSPECTIVES/PERSPECTIVES/PROSPETTIVE  
David Lynch y la reimaginación del Hollywood clásico. Un viaje en el tiempo por una *Carretera perdida* llamada *Mulholland Drive*, *Victor Iturregui-Motiloa*

Bielorrusia, Eurovisión y el debate internacional acerca de la democracia: el impacto mediático de las candidaturas de la BTRC en el Festival de la Canción, *José Luis Panea y Ángela Cámara-Rojo*

La fluidificación del soggetto nel *Neptuno Alegórico* di sor Juana Inés de la Cruz, *Valeria Stabile*

DOSSIER: LA SUPERVIVENCIA DEL ARTISTA MUSICAL EN EL SIGLO XX/  
LA SURVIE DE L'ARTISTE MUSICAL AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE/ THE SURVIVAL OF  
THE MUSICAL ARTIST IN THE 20<sup>TH</sup> CENTURY/ LA SOPRAVVIVENZA  
DELL'ARTISTA MUSICALE NEL NOVECENTO (*Inés Sevilla Llisterra, eds.*)

Introducción: De España a Hollywood, haciendo escala en París, o la supervivencia del artista musical en el siglo XX, *Inés Sevilla Llisterra*  
*Les tréteaux de Maître Pierre* de Manuel de Falla: l'intertextualité  
comme dialogue narratif, *Inés Sevilla Llisterra*

Rafael Martínez Valls: de *Els soldats de l'ideal* a *La cançó d'amor i de guerra*, *Rubén Penadés Silvestre*

José Iturbi *meets* Landowska: impresiones de la vida parisina  
y de los estudios artísticos, *Nieves Pascual León*

La relación de Amparo y José Iturbi con Eduardo López-Chavarri:  
un estudio a través de su correspondencia, *Vicente Galbis López*

La cara amable del jazz clásico: Louis Armstrong y *Alta sociedad*  
(*High Society*, Charles Walters, 1956), *Josep Pedro y Begoña Gutiérrez-Martínez*

Frank Zappa: «These european orchestras are a pain in the ass»  
[Retrato del artista como un genio del siglo XX], *Francisco Silveira*

CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPE/CALEIDOSCOPIO  
Reseñas/Critiques/Book reviews/Recensioni

WHO'S WHO

LAS SENDAS DE LA FICCIÓN

Pilar Carrera

Dondequiera que miremos asistimos a una devaluación de la polis y a una "alabanza de aldea" que se resume en una revitalización del mito de lo "natural" a través de la publicitación de categorías como lo *casual*, lo antiespectacular, lo *healthy*, lo espontáneo, lo desprovisto de ritual, lo no procesado, etc. en un entorno mediático absolutamente formateado, previsible y refractario a la diferencia en cualquiera de sus manifestaciones, al tiempo que hace ostentación de una falsa pluralidad y apertura. La polis (lo político, el espacio de la libertad, por tanto) ha sido relegada al lugar simbólico de lo sucio, lo ultraprocesado, lo contaminante, ... mientras proliferan pseudo-naturalidades, estas sí ultraprocesadas desde el punto de vista discursivo, y simulacros de transparencia que son sólo máscaras tras las que se disimula la creciente opacidad en todos los ámbitos. Este es, en esencia, el universo en el que se intenta enclaustrar la ficción *ad maiorem gloriam Business*.

Co-publicada por / Co-publiée par  
Co-published by / Co-pubblicata da  
Departament de Teoria dels Llenguatges  
i Ciències de la Comunicació (UVEG)  
& The Global Studies Institute (UniGe)

Directores/Directeurs/  
Editors-in-Chief/Direttori  
Giulia Colaizzi (UVEG)  
Jenaro Talens (UniGe/UVEG)

Consejo de dirección/  
Comité de direction/  
General Editors /  
Comitato direttivo  
Pilar Carrera (UC3M)  
Nicolas Levrat (UniGe)  
Sergio Sevilla (UVEG)  
Santos Zunzunegui (UPV/EHU)

Secretaría de redacción/  
Secrétariat de rédaction  
Executive secretary  
Segreteria executiva  
Silvia Guillamón (UVEG)

Responsable Web /Direction du site  
Web Director / Webmaster  
Violeta Martín Núñez

Maquetación / Mise en page  
Layout / Impagazzione  
Martín Gràfic

Consejo de redacción/\*Consejo asesor  
Conseil de rédaction/\*Conseil consultatif  
Editorial Board/\*Advisory Board  
Redazione/\*Comitato consultivo  
Maximos Aligisakis (UniGe),  
\*Korine Amacher (UniGe),  
Manuel de la Fuente (UVEG)  
\*Juan Carlos Fernández Serrato (US),  
Josep Lluís Gómez Mompart (UVEG),  
Carlos Hernández Sacristán (UVEG),  
\*Aude Jehan (UniGe),  
†Jorge Lozano (UCM),  
\*Luis Martín-Estudillo (UI),  
Antonio Méndez Rubio (UVEG)  
Carolina Moreno (UVEG),  
Santiago Renard (UVEG),  
\*Pedro Ruiz Torres (UVEG),  
\*René Schwok (UniGe),  
\*Nicolas Spadaccini (UMN),  
†Manuel Talens (Tlaxcala-int.org),  
Manuel E. Vázquez (UVEG),  
\*Imanol Zumalde (UPV-EHU)

*Comité científico / Comité scientifique / Scientific Committee / Consiglio scientifico*

†Ana Amado (UBA), Wladimir Belerowitch (UniGe/EHESS, Paris), Enrique Bordes (UPM), Philippe Braillard (UniGe), Rodrigo Browne Sartori (UACH), †Omar Calabrese (UNISI), José Luis Castro de Paz (USC), Pio Colonnello (UNICAL), Tom Conley (Harvard), Teresa de Lauretis (UCSC), Carlos del Valle (UFRO), Pascal Dethurens (UNISTRA), Frieda Ekotto (UMICH), †Paolo Fabbri (IUAV), Juan Antonio García Galindo (UMA), Charles Genequand (UniGe), Juan José Gómez Cadenas (IFIC-CSIC/CERN), Antonio Gómez-Moriana (SFU), Jesús González Requena (UCM), Ana Goutman (UNAM), Ute Heidmann (UNIL), Pilar Hernández (IFIC-CSIC), Yves Hersant (EHESS, Paris), Renate Holub (UCB), Daniel Jorques (UVEG), †Thomas E. Lewis (UI), Tomás López-Pumarejo (Brooklyn College, CUNY), Silvestra Mariniello (UdeM), Javier Marzal (UJI), Ana Merino (UI), José Antonio Mingolarra (UPV-EHU), Leticia Mora (IATA-CSIC), Miquel de Moragas (UAB), Alberto Moreiras (TAMU), Laura Mulvey (Birkbeck College), Jesús Navarro Faus (IFIC-CSIC), Winfried Nöth (Uni-Kassel), Nzachée Noubissi (UCAD), Manuel Palacio (UC3M), José Luis Pardo (UCM), †Eduardo Peñuela Cañizal (UNIP), Francesca R. Recchia Luciani (UBari), Lanz Renzmann (RGU), Giuseppe Richeri (USI), Miquel Rodrigo Alsina (UPF), José F. Ruiz Casanova (UPF), Lucía Santaella (PUCSP), †Víctor Silva Echeto (UNIZAR), Pierre Souyri (UniGe), Victor I. Stoichita (UNIFRI), Pau Talens-Oliag (UPV), Peeter Torop (UT), María Tortajada (UNIL), Pablo Valdivia (RUG), Patrizia Violi (UNIBO), Ricardo Viscardi (UDELAR), Valeria Wagner (UniGe), Luis Veres (UVEG), Teresa Vilarós (TAMU) Slavoj Žižek (UL), Nicolas Zufferey (UniGe)

*Editores asociados / Éditeurs associés / Associate editors / Editori associati*

María Aparisi (UVEG), Alessia Biava (UniGe), Marc Roissard de Bellet (UniGe), †Vicente Forés (Fundación Shakespeare), Awatef Ketiti (UVEG)

*Abreviaturas / Abréviations / Abbreviations / Abbreviazioni*

Birkbeck: Birkbeck College, University of London / CUNY: City University of New York / EHESS: École de Hautes Études en Sciences Sociales, Paris / Harvard: Harvard University / IATA-CSIC: Instituto de Agroquímica y Tecnología de Alimentos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valencia / IFIC-CSIC: Instituto de Física Corpuscular-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valencia / IUAV: Istituto Universitario di Architettura, Venezia / PUCSP: Pontificia Universidade Católica de São Paulo / RUG: Rijksuniversiteit Groningen / SAIS-JHU: The Paul H. Nitze School of Advanced International Studies-Johns Hopkins University / SFU: Simon Fraser University, Canada / TAMU: Texas A&M University / TLAXCALA: www.tlaxcala-int.org / UAB: Universitat Autònoma de Barcelona / UACH: Universidad Austral de Chile / UB: Universitat de Barcelona / UBA: Universidad de Buenos Aires / UBari: Università degli Studi di Bari Aldo Moro / UCAD: Université Cheik Anta Diop, Dakar, Sénégal / UCB: University of California, Berkeley / UCM: Universidad Complutense, Madrid / UC3M: Universidad Carlos III, Madrid / UDELAR: Universidad de la República, Uruguay / UFRO: Universidad de la Frontera, Temuco / UI: University of Iowa / UJI: Universitat Jaume I / UL: University of Ljubljana / UMA: Universidad de Málaga / UMICH: University of Michigan / UMN: University of Minnesota / UNIP: Universidad Paulista, Brasil / UNICAL: Università degli Studi di Calabria / UNISI: Università degli Studi di Siena / UNISTRA: Université de Strasbourg / UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México / UNED: Universidad Nacional de Educación a distancia / UNIBO: Università di Bologna / UNIZAR: Universidad de Zaragoza / UNIFRI: Université de Fribourg / UniGe: Université de Genève / Uni-Kassel: Universität Kassel / UNIL: Université de Lausanne / UPF: Universitat Pompeu Fabra / UPM: Universidad Politécnica de Madrid / UPV: Universitat Politècnica de València / UPV-EHU: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea / US: Universidad de Sevilla / USC: Universidade de Santiago de Compostela / UCSC: University of California, Santa Cruz / USI: Università della Svizzera italiana / UT: Tartu Ülikool

Revista indexada en



Diseño/Maquette/Art Work/Disegno grafico

© Abbé Nozal, 2011

En cubierta / Dans la couverture / On the cover / In copertina: *Suoni e parole*, acrílicos, inchiostri, smalti, collage, cm. 16x24 (particolare). © Luciano Ponzio, 2015.

ISSN: 2174-8454

e-ISSN: 2340-115X

Depósito legal: V-3469-2011

Imprime: Martín Gràfic

Tel.: 963 730 882 · 963 730 916

info@martingrafic.com

martingrafic.com

ÍNDICE / TABLE DES MATIÈRES  
 CONTENTS / INDICE  
 Vol. 23 (2022)



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE	
<b>Las sendas de la ficción</b>	
Pilar Carrera .....	5
PERSPECTIVAS / PERSPECTIVES / PERSPECTIVES / PROSPETTIVE	
<b>David Lynch y la reimaginación del Hollywood clásico.</b>	
<b>Un viaje en el tiempo por una Carretera perdida llamada Mulholland Drive</b>	
Víctor Iturregui-Motiloa .....	23
<b>Bielorrusia, Eurovisión y el debate internacional acerca de la democracia: el impacto mediático de las candidaturas de la BTRC en el Festival de la Canción</b>	
José Luis Panea y Ángela Cámara-Rojo .....	43
<b>La fluidificazione del soggetto nel Neptuno Alegórico di sor Juana Inés de la Cruz</b>	
Valeria Stabile .....	61
DOSSIER: LA SUPERVIVENCIA DEL ARTISTA MUSICAL EN EL SIGLO XX/ LA SURVIE DE L'ARTISTE MUSICAL AU XX <sup>e</sup> SIÈCLE/ THE SURVIVAL OF THE MUSICAL ARTIST IN THE 20 <sup>TH</sup> CENTURY/ LA SOPRAVVIVENZA DELL'ARTISTA MUSICALE NEL NOVECENTO	
<b>Introducción: De España a Hollywood, haciendo escala en París, o la supervivencia del artista musical en el siglo XX</b>	
Inés Sevilla Llisterra .....	73
<b>Les tréteaux de Maître Pierre de Manuel de Falla: l'intertextualité comme dialogue narratif</b>	
Inés Sevilla Llisterra .....	77
<b>Rafael Martínez Valls: de Els soldats de l'ideal a La cançó d'amor i de guerra</b>	
Rubén Penadés Silvestre .....	89
<b>José Iturbi meets Landowska: impresiones de la vida parisina y de los estudios artísticos</b>	
Nieves Pascual León .....	99
<b>La relación de Amparo y José Iturbi con Eduardo López-Chavarri: un estudio a través de su correspondencia</b>	
Vicente Galbis López .....	107
<b>La cara amable del jazz clásico: Louis Armstrong y Alta sociedad (High Society, Charles Walters, 1956)</b>	
Josep Pedro y Begoña Gutiérrez-Martínez .....	117
<b>Frank Zappa: «These european orchestras are a pain in the ass» [Retrato del artista como un genio del siglo XX]</b>	
Francisco Silvera .....	131
CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPE/CALEIDOSCOPIO	
<b>Santiago Auserón, Arte sonora. En las fuentes del pensamiento heleno</b>	
Francisco Silvera .....	145
<b>Pilar Carrera, La lógica del fragmento. Arte y subversión</b>	
Antonio Méndez Rubio .....	149
<b>Laura Kipnis, Love in the Time of Contagion</b>	
María Aparisi .....	153
<b>Antonio Ansón, Hijos del agobio. Memoria y desmemoria de la guerra en la fotografía española contemporánea</b>	
Rafael Ordóñez Fernández .....	155
WHO'S WHO .....	159
COMPROMISO ÉTICO/CODE DE DÉONTOLOGIE	
ETHICAL STATEMENT/DICHIARAZIONE DI ETICA .....	173
NORMAS DE EDICIÓN/RÈGLES D'ÉDITION	
PUBLICATION GUIDELINES/NORME DI REDAZIONE .....	183





**GRAN ANGULAR**  
**GRAND ANGLE**  
**WIDE ANGLE**  
**GRANDANGOLARE**



# Las sendas de la ficción

Pilar Carrera\*

## Titre / Title / Titolo

Les voies de la fiction  
The Paths of Fiction  
I sentieri della fiction

## Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

La pandemia del COVID-19 ha sido una especie de reactivo (en el sentido fotográfico) que, desde el punto de vista de la comunicación, ha positivado la imagen de una naturaleza viral que no es la del coronavirus, sino la de Internet y el sistema de medios digital.

La pandémie de COVID-19 a été une sorte de réactif (au sens photographique) qui, du point de vue de la communication, a positifé l'image d'une nature virale qui n'est pas celle du coronavirus, mais d'Internet et du système médiatique numérique.

The COVID-19 pandemic has been a sort of reagent (in the photographic sense) that, from a communication point of view, has positivized the

image of a viral nature that is not that of the coronavirus, but that of the Internet and the digital media system itself.

La pandemia COVID-19 è stata una sorta di reagente (in senso fotografico) che, dal punto di vista della comunicazione, ha positivizzato l'immagine di una natura virale che non è quella del coronavirus, ma di Internet e del sistema mediatico digitale.

## Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Internet, pandemia, discurso, ficción, *data*.

Internet, pandémie, discours, fiction, *data*.

Internet, pandemic, discourse, fiction, *data*.

Internet, pandemia, discorso, *fiction, data*.

\* Universidad Carlos III de Madrid

Hay tres tiempos:  
 presente de los hechos pasados,  
 presente de los presentes y  
 presente de los futuros.

*San Agustín*

Bruma de otoño; llueve.  
 La vista hoy sin el Fuji  
 es más curiosa.

*Matsuo Bashō*

Internet ha detentado la «exclusiva» de la pandemia y el control casi total del relato, con individuos cuyo único contacto con la realidad era la red, sometidos a un intensivo masaje en condiciones casi de laboratorio, sin escapatoria posible, encerrados entre sus cuatro paredes y cuya única forma de relación con el mundo exterior y evasión de esa realidad claustrofóbica pasaba esencialmente por el medio en cuestión. La experiencia y el relato de la pandemia han sido formateados por la lógica discursiva de Internet y este hecho tiene especial relevancia porque ha contribuido definitivamente a naturalizar dicha lógica (y la ficción domesticada que la sustenta) y a liquidar también con ello la distancia espectral que ya había sido reducida de modo drástico en las últimas décadas.

Terminada la emergencia sanitaria, sólo aparentemente se desmantela el escenario. En cualquier caso, la tramoya ya estaba preparada mucho antes de que la pandemia tuviese lugar, digamos que esta sirvió de parapeto tras el que la lógica pre-pandémica pudo florecer sin restricciones. El maremagno afectivo de la pandemia ha sido el caldo de cultivo perfecto para que cayesen todas las defensas que pudieran activarse frente a la mediación y se produjese una entrega incondicional a lo que se nos ofrecía como única vía de escape de una realidad claustrofóbica e incierta. Que el mundo no volverá a ser el mismo tras el paso del COVID-19, es una asunción que parecía darse por supuesta. El error quizás fue pensar que era debido a la pandemia, a la irrupción a nivel global del coronavirus en cuestión.

Sin embargo, el mundo no volverá a ser el mismo porque una naturaleza viral de orden esencialmente económico (el sistema digital), con las inevitables deri-

vaciones políticas, estaba desplegándose irrestricta tras la interfaz catastrófica y penosa de la epidemiología.

Esto no es nuevo. Momentos históricos de repliegue social en los que la lucha por la supervivencia y el primado de lo que podríamos denominar fuerzas «naturales» frente a las sociales operan son especialmente propicios para esas inflexiones estructurales. Al mismo tiempo, escudándose en el virus, se ha lanzado un mensaje de ineluctabilidad cósmica, que invita a la resignación, que convoca formas innumerables de paternalismo y que trasciende con mucho la dimensión epidemiológica, discurso vertebrado y diseminado por el mismo medio que, a medida que avanzaba el virus, se empoderaba más y más. En paralelo, se sugería que la pandemia contribuiría a una mejora moral de la humanidad en su conjunto y a un nutrido conocimiento interior por parte de los sujetos confinados, abriendo una «nueva era». Se desviaba así la atención desde el centro de la cuestión a la periferia de unos individuos que vivían el encierro como penuria y violencia, no desde una actitud de introspección metódica y voluntaria, y se rubricaba con el marchamo de lo inevitable una coyuntura estratégicamente pautada desde el punto de vista del negocio.

Cabe preguntarse qué se está (sobre)entendiendo cuando se postula tal cambio, tal transformación ¿Cuál es la naturaleza de esta revolución insinuada, de este pregonado cambio de paradigma? ¿Y la del presunto «apocalipsis» viral que lo funda? ¿No deberíamos preguntarnos si estamos, en realidad, ante una puesta en escena serial del sistema que representa el papel de su propia fragilidad sólo en aras de la eficiencia? ¿No ha supuesto la pregonada vuelta a la «nueva normalidad» la aceptación de una lógica que se ha afianzado durante la pandemia y que supera con creces en eficiencia económica a la que la precedió?

Lo que sí parece que puede darse por cierto, y esto es lo novedoso de esta epidemia, es que en este proceso la naturaleza viral del COVID-19 y la naturaleza viral de Internet se han fusionado de manera extremadamente eficiente desplegando todo un imaginario precocinado y listo para su consumo; una barbarie tan aséptica e higiénica como omnívora que preda no sólo en lo público,



sino también en lo íntimo y lo privado, depotenciando ambos al mismo tiempo.

Internet, el *mass media* que hablaba de «tú» al usuario como si fuese un colega mientras invadía progresivamente su privacidad y su intimidad, el medio amable y desenfadado que prometía una comunicación horizontal, creativa y espontánea, el medio supuestamente empoderador ha revelado su faz más aviesa en contacto con otra naturaleza viral, la del COVID-19 o, para ser más exactos, con el enclaustramiento y la consiguiente dependencia digital en todos los ámbitos. Hemos definido antes esta situación como casi «de laboratorio». Difícilmente habría sido imaginable semejante nivel de reclusión casi global con Internet como única vía de contacto con el exterior y la dependencia radical que eso genera. Por otra parte, eran necesarias décadas de bajas defensas inducidas frente a Internet, décadas de inmunosupresión colectiva, de ingenuidad promovida por el discurso empresarial y —y esto es lo inquietante— por el discurso *mainstream* científico, académico y divulgativo sobre el «nuevo medio». Nada tiene de extraño —es, por otra parte, lícito y esperable— que empresas y corporaciones se publiciten; ahora bien, que el marketing se haga de forma masiva, da igual si intencionadamente o de forma irreflexiva, desde lugares de la enunciación vinculados con el conocimiento, la ciencia, la cultura y el saber es bastante más inquietante. Era necesario ese masaje, avalado por discursos «con autoridad» para que se produjese la toma de poder *en douceur*, asumida *con naturalidad* por parte de la ciudadanía. La guinda del pastel la ha puesto la pandemia. Internet, medio pandémico por antonomasia desde mucho antes que el COVID-19 hiciera su aparición, y todo el universo de relatos vinculados con dicho medio (da igual que hablemos de una red social o de una plataforma de *streaming*) se han convertido durante el confinamiento en el único medio de contacto y en el medio por antonomasia de control, formateando lo real a su imagen y semejanza. De control del relato, en primer lugar. Es este uno de los tipos de control más duradero y peligroso. Sólo la interdicción del «directo» permite ver las cosas claras e intuir lo ultraprocesado de la dieta virtual. Y no por-

que estemos deseando abrazar a todos con los que interactuamos *online*, ni siquiera porque estemos deseando verlos, sino porque, obliterada «la calle», el horizonte de toda esa actividad comunicativa frenética se percibe claramente por sus efectos:

- Una soledad mercantilizada, es decir, modulada y purgada para que resulte funcional y relevante en el contexto mediático. El desvalimiento del usuario se acrecienta a medida que, aparentemente, se empodera en el medio y aumenta la interacción virtual. Dicho simulacro de empoderamiento se define en términos de su funcionalidad desde la perspectiva del control social y la generación de plusvalía por parte de los usuarios (la sociedad civil recluida y conectada). Toda la actividad comunicativo-informativa de Internet, incluida la que incorpora y canaliza el rictus de la intimidad, el afecto, los sentimientos, etc. debe ser entendida en términos *económicos*: «Individuos determinados, ejerciendo una actividad productiva determinada, establecen relaciones sociales y políticas determinadas» (Marx, 1982: 1055)
- La absoluta sintonía y complementariedad del *mass media* Internet con el aislamiento (o, lo que es lo mismo, su capacidad para hacerlo, en principio, *tolerable*). Su afinidad, por otra parte, sirva como ejemplo la pandemia, con el encierro forzoso (abstraigámonos de la legitimación puntual del mismo en términos de contención de la epidemia y centrémonos únicamente en lo sustancial: dicha afinidad, aplicable a cualquier forma de restricción de la libertad de movimiento o de la libertad, *tout court*).
- Internet se alimenta, en contra de la tan publicitada «inter-actividad», de lo estático, de lo carente de movimiento (de vida), florece al máximo allí dónde la acción motora es coartada y, por ende, es inhibida toda acción entendida políticamente (como todo medio de comunicación de masas, por lo demás, aunque, de nuevo, los cantos de sirena son aquí más eficaces). «Solo la acción es prerrogativa exclusiva del hombre; ni una bestia ni un dios son capaces de ella, y sólo esta depende por entero de la constante presencia de los demás», escribía Hannah Arendt (305).

El sujeto confinado genera hiperactividad digital. La fantasía de Internet como una extensión de nuestras propias vidas y de una adocenada cotidianeidad se revela como eso, un espejismo.

- La creación de una fantasmagoría de subversión y radicalidad que se consume en la propia lógica mediática, desconectada por completo de la realidad extramediática (de lo político en sentido fuerte, entorno en el que los *mass media* no son sino una pieza más del engranaje).

Es necesario hacer una precisión: no subyace a esta argumentación ningún canto nostálgico al «directo», al «cara a cara», al «calor gregario», etc., como si se tratase de espacios exentos de control y manipulación. Estamos hablando de otra cosa, más relevante, de un trabajo sistemático de apropiación y labor de zapa discursivos y a todos los niveles. Pensemos, por ejemplo, en la conversión de figuras como la del solitario o el eremita -antisistémicas- en sucedáneos digitales, totalmente pro-sistémicos, y que encubren un nuevo proletariado *rigurosamente vigilado*, cuya soledad se transforma en productividad y cuyo aislamiento forzoso genera plusvalía y rentabilidad a través de sus esfuerzos por permanecer «conectado», abocado a una dieta discursiva ultraprocesada y monótona que se disfraza de pluralidad y diversidad y sometidos a un estricto formateo enunciativo. Mientras el sujeto cree estar huyendo de la soledad, o atenuándola, interactuando, informándose o creando está, esencialmente, generando plusvalía o plustrabajo<sup>1</sup>.

Años de adoctrinamiento interactivo eran necesarios, parece obvio, para que este plustrabajo se difuminase, hasta pasar inadvertido, tras proclamas de «creatividad», «diálogo», «participación», etc. La dependencia emocional del medio es clave. Internet ha entrado directamente en la gestión de lo íntimo y la «autorrealización», espacio especialmente proclive a la manipulación.

Lo que empezamos a entender –la «crisis» del COVID-19 y la pandemia han iluminado un poco el asunto,

<sup>1</sup> “El capital no ha inventado el plustrabajo. En todo lugar en el que una parte de la sociedad posee el monopolio de los medios de producción, el trabajador tiene que añadir, en condición libre o no libre, tiempo de trabajo excedente al tiempo de trabajo necesario para su conservación (Marx, 2019: 165)”.

aunque sea de manera intuitiva— es que no estamos ante un entorno convivial y amable de *mera* comunicación vicaria. El ciberespacio se ha revelado como el lugar de la soledad *charlatana*, del discurso basura, redundante bajo un efecto de variedad infinita. Independientemente de los relatos sesudos o guarderilmente divulgativos (que colocan siempre al ciudadano en un lugar de perpetua minoría de edad) que contenga, el único discurso de Internet es el del control y la rentabilidad a través del negocio de lo fático (Carrera, 2020: 28 y ss).

Esto debería sonar obvio, no apocalíptico: es lo que cabe esperar de cualquier entorno empresarial y corporativo. El problema es que, en la actualidad, cualquier discurso con una vocación más o menos *realista* se califica de inmediato de tecnófobo, elitista o nostálgico. Es una manera especialmente eficaz de cortocircuitar discursos y domesticar los espacios de enunciación, una forma de demagogia, en suma. En Internet no se hace negocio con el «conocimiento colectivo», sino con los datos, algo muy distinto, pero, sobre todo, es el lugar en el que la dimensión de lo íntimo, de los afectos y las pasiones se mercantiliza radicalmente y el discurso se homogeneiza, al tiempo que surgen formas de censura indirectas o formas sofisticadas y casi imperceptibles de autocensura, mucho más eficaces que la censura tradicional.

Esto es importante: no se trata, como en el argumento usual, de oponer a lo vicario lo comunitario y defender las virtudes para el individuo de las distintas formaciones grupales o gregarias *in praesentia* (atenuación de la soledad, protección, etc.). El problema no es que Internet convierta al individuo en un solitario, el problema es precisamente lo contrario: que lo vuelve gregario *en su soledad interactiva*, que convierte el último refugio del solitario, el espacio íntimo y secreto, en un mercadillo sentimental por el que circulan incesantemente clichés de afectividad e intimidad, efluvios representacionales de un yo domesticado, metáforas asimismo completamente domesticadas. Estamos ante un pseudo-sujeto solipista, encerrado en una identidad discursiva que toma por propia y que es realmente la del medio (Internet); un usuario del que se dice que construye su identidad

comunicando e interactuando, sin puntualizar que esa identidad que a través de estos medios supuestamente se configura, está tan formateada como el *template* de una página web y que no hay subjetividad posible sin, en primer lugar, tomar conciencia de la desposesión del discurso que se considera propio y que pertenece, en gran medida, al territorio de lo socializado y de la norma. La única «identidad» que se construye a través de los mensajes intercambiados online, a través de la interacción en Internet, es la del propio medio, es decir, la de su eficacia empresarial. Por tanto, el «problema» con Internet no es que condene al individuo a la soledad, sino que, directamente, la imposibilita, salvo como simulación pro-sistémica, como pre-condición para la rentabilidad, el control y la ingeniería social.

La soledad conectada tiene poco que ver con la soledad como espacio en el que se opera la deconstrucción, entre otras cosas, de todas las fantasías de empoderamiento y se forja el conocer. Esta soledad, *radical*, por oposición a la que resulta de la lógica comunicativa mediática, es propiamente *política* y está mucho más cercana, en su centro, de la nada de los místicos (instancia *política* por antonomasia) que del abatimiento y el desconcierto generados por la caída del discurso institucional tranquilizador sobre el usuario empoderado y por el atisbamiento de la ley de la jungla detrás del sofisticado armazón civilizatorio tal y como ha ocurrido con el COVID-19, que es no sólo una pandemia en términos de salud pública, sino una pandemia discursiva, y en esta segunda dimensión radican, probablemente, sus efectos a largo plazo, culturales, económicos, sociales y, por supuesto, políticos, como ya he comentado. Existe un riesgo muy alto de que la población haya asumido, de manera casi inconsciente, la pretendida *naturalidad* de la barbarie (¿qué más «natural» que un virus?), confundiendo el relato de la pandemia (*un relato* que no debe confundirse con la diseminación de un virus potencialmente mortal de forma global; una cosa es el coronavirus y otra la gestión socio-económica de la pandemia y las oportunidades de negocio y normalización de determinadas situaciones que dicha situación ha propiciado) y su retransmisión (un asunto mediático), con los desig-

nios de la naturaleza. Es decir, se confunden el sistema y la retórica del mismo con la naturaleza y la inescrutabilidad que se asocia a lo natural, lo viral mediático con lo viral clínico. El resultado es, evidentemente, la promoción global de formas de conformismo y la aceptación generalizada de lo que antes de la pandemia parecería inaceptable en términos de restricción de las libertades públicas y de expresión. Las condiciones de construcción de una soledad gregaria, valga la paradoja, han avanzado radicalmente.

Al margen, por tanto, de la emergencia sanitaria y de la extensión geográfica del virus, nos interesa otro asunto: el relato/retrato global del virus generado por el medio global/viral por antonomasia que es Internet. Porque es de ese relato narrado a través de este medio de comunicación de masas del que derivarán buena parte de las consecuencias políticas del virus, como hemos dicho, no de la emergencia sanitaria o de la naturaleza médica del asunto, aunque una supuesta «objetividad» científica sirva, llegado el caso, como modo de legitimación de medidas sociopolíticas. Como ya he apuntado, Internet ha florecido como nunca en el encierro, en un contexto de restricción de las libertades públicas. Eso debería dar qué pensar sobre la naturaleza política del medio.

Y entonces, ¿qué vendrá después?: más de lo mismo, pero más lacerante. Esa es la hipótesis probable. Las desigualdades reinantes se acrecentarán, los pobres serán más pobres, los ricos serán más ricos, el control digital se hará más aceptable (en nombre de la «salud» y la supervivencia), más legítimo y, con ello, mayor la rentabilidad de las grandes empresas y más eficientes las operaciones de ingeniería social. Pero, sobre todo, el miedo y la desconfianza hacia lo otro y el otro, como categorías discursivas y de pensamiento, se harán más agudos a nivel subjetivo y más evidente la fantasmagoría de una solidaridad que sólo amparan el miedo y una épica heroica *mainstream* con la que se disfraza la precariedad. Y, por supuesto, la dependencia de Internet y la legitimación del control habrán crecido exponencialmente. Pero ese control no es ni siquiera el de la vigi-

lancia y el tracking, es el del *discurso* en su sentido más amplio.

La cuestión no es ni siquiera, en los países democráticos, el Estado. Quien está detrás del medio central en la gestión discursiva y el relato de esta epidemia son los grandes negocios digitales. Curiosamente, cuando el Estado recula, toma el relevo una multinacional tecnológica, íntimamente ligada al negocio digital: Trump dejó de financiar la OMS y Microsoft se «hizo cargo». Este ejemplo no deja de ser una imagen muy ilustrativa.

La presión social y los mecanismos de microcontrol se han exacerbado. El «otro» se ha convertido en un potencial portador de virus, en un nivel no sólo real, sino simbólico, lo cual es más importante y rico en consecuencias de orden no sanitario. Los sistemas más perfectos de microcontrol se construyen en torno al instinto de supervivencia. La «nueva normalidad» es la de la interiorización y aceptación del control y la vigilancia, de la conexión a la red como formas de supervivencia.

Que Internet es, esencial y estructuralmente, además de un negocio, un instrumento de *márketing* empresarial es obvio y esperable. Dicho esto, la fantasmagoría del cambio *radical*, de raíz, de la revolución promovida por un *mass media*, debe leerse meramente como un *eslogan*, poco novedoso, por cierto. A la luz del COVID-19, Internet ha entrado en una nueva fase de puesta en escena, ha iniciado un cambio de rumbo en su relato institucional, un giro extremadamente interesante desde el punto de vista del análisis cultural: ha pasado de ser el medio que iba a empoderar a los usuarios, amable, emancipador, a convertirse en el enunciador/anunciador del apocalipsis viral, palpitando todos sus tentáculos, todas sus terminaciones nerviosas con esa presencia inquietante, invisible, súper contagiosa, que más que un coronavirus es Internet mismo, el medio viral por antonomasia.

En todo el relato de la COVID-19 asistimos a un proceso que podríamos denominar «automedio gráfico», casi confesional, por parte del propio medio. Las fuerzas de la naturaleza desatadas son, en un nivel mediático, una interfaz a través de la que se cuenta la fábula del control. Cuanta menor es la distancia que mantene-

mos respecto al medio, hasta el punto de confundirlo con una extensión de la vida y de nuestra propia vida, mayor es la distancia respecto al cuerpo del otro y a los cuerpos potencialmente contaminados de las cosas.

El manto azul ciberespacial, viral, se proyecta y se hibrida con la pandemia global, se camufla tras un virus escurridizo y customizable, impredecible, que oscila entre la ausencia de síntomas y el riesgo de muerte. El usuario empoderado empieza a verse a sí mismo como absolutamente dependiente de la red. La necesita para vigilar el entorno, para trabajar, para intentar satisfacer sus necesidades afectivas...

¿Qué es esa «solidaridad» que se predica como efecto deseado, como «algo bueno» en medio de una situación catastrófica, sino sublimación eufemística de la penuria, empezando por un sector público infranutrido durante décadas y al que se le pide que actúe como un superhéroe? La otra cara del *do it yourself* es la de la penuria socializada, una suerte de espíritu sacrificial que se ve como un redescubrimiento de la comunidad.

Pero algo que no deberíamos olvidar es que se trata de un simulacro de comunidad, de un espejismo virtual en el contexto de un encierro impuesto por ley con personas completamente aisladas y vulnerables aunque, eso sí, conectadas a Internet. El hecho de que se trate de medidas de prevención forzosas para evitar el colapso sanitario no implica que no sirviese como un ensayo global de comunidad virtual en régimen de censura democrática. Desde luego, no hay mejor manera de convencer a la gente de aceptar medidas de restricción de la libertad y de control que cuando se les subraya que «les va la vida en ello».

En suma, toda la experiencia de la pandemia está filtrada por la experiencia masiva del *online* y formateada por la misma. La «nueva normalidad» no tiene nada de nueva en términos históricos y, en cualquiera de sus variantes, supone la apertura de una brecha clasista monumental.

La lógica de un medio (Internet) se ha confundido con la realidad, igual que el relato del Oeste se había confundido con las películas de vaqueros, con el Oeste hollywoodense, como agudamente constataba Michael

Cimino en el momento de hacer ese western disruptivo que es *La puerta del cielo* (1980)<sup>2</sup>.

La experiencia del COVID-19 ha sido eminentemente una experiencia digital, suprimido ya el escaso reducto de contacto interpersonal y social no mediado o no modulado por la propia lógica digital, una lógica que ya era la dominante antes de la pandemia, pero que ha pasado a un estadio superior gracias a la aparición de un alma gemela (viral) que nos ha recluso a todos en nuestras casas con Internet como única salida de socorro.

«Barbarie» proviene del griego antiguo βάρβαρος («el que balbucea»); reduplicación onomatopéyica, βαρ, βαρ que imitaba un balbuceo. El sentido de «extranjero», «forastero» asociado a bárbaro, viene connotado y debe ser ligado a esta dimensión lingüística del balbuceo. Toda barbarie tiene que ver, por tanto, con la gestión simbólica de lo Otro *en el lenguaje*, pero no, en primera instancia, con el balbuceo del extranjero, sino con el balbuceo del autóctono, de la lengua materna, apuntando al centro escindido del lenguaje del insider. No es, por tanto, la barbarie foránea y el bárbaro en cuanto extranjero el centro de la cuestión que nos ocupa. La barbarie surge de la negación de esa otredad, de su obliteración en el discurso «autóctono».

Frente a ese «no sé qué que quedan balbuciendo» (San Juan de la Cruz), encontramos la farfulla global de los *mass media*, cuyo relato establece que el mal siempre viene de fuera, identificando de manera general a un ente extra-sistémico, el «extranjero». Pero la otredad a la que nosotros nos referimos habita la lengua materna, es un componente fundamental de una identidad no prefabricada.

En la identidad, «lo mismo», el «ídem» de «identidad», no es un contenido inmutable, como se pretende, sino algo más cercano a un método, a una disposición metódica en términos casi cartesianos, en la que lo que

en primer lugar se convierte en objeto de cuestionamiento es la identidad concebida como certeza, como compendio de certidumbres, como acumulación de *stories*, esto es, como sistema cerrado y definitivo y lo que se asume plenamente es el balbuceo de la lengua, su dimensión *bárbara*.

La progresiva hipersimplificación del relato y de su lógica en el entorno digital interactivo, se acompaña de todo un despliegue de «prodigios» tecnológicos, una de cuyas funciones es, precisamente, la de cortocircuitar todo atisbo de duda metódica a través de eslóganes de diverso signo en los que late el dogma. Esta farfulla mediática es directamente proporcional en intensidad a la eficiencia en términos económicos y de control y perfectamente compatible con una noción conservadora de progreso centrada en el gadget y en un discurso paracientífico de base más mágica (el «prodigio» tecnológico) que científica. La velocidad de contagio, la proliferación y su capacidad de parasitar discursos que son ajenos a esa lógica, la caracterizan.

La articulación informativa de la pandemia tuvo uno de sus epicentros en las «cifras de», especialmente en el recuento diario de muertos y contagiados en el tiempo (ir)real de Internet. Dichos datos, únicamente consistentes con el precario método de recuento (del que eran imagen, como siempre ocurre, no de una supuesta realidad objetiva), producían las consecuentes sofisticadísimas predicciones objetivantes, simulaciones y visualizaciones basadas en «modelos matemáticos» y «estadísticos», disfrazadas de irrefutable científicidad y encargadas de apuntalar firmemente tan precarios cimientos y proyectar en alta definición el «monstruo de lo real» que esas mismas operaciones creaban: la punta ha devorado el iceberg y ha acabado por suplantarlo.

Obviamente, esta «ciencia» despótica, esta ciencia de los datos, la vigilancia y el control, tiene poco que ver con la verdadera ciencia, para la que los datos no son sino lugares de paso en la búsqueda de nuevos conocimientos, que pasan siempre, en mayor o menor medida, por la desestabilización del saber instituido y las hipótesis que lo fundan.

<sup>2</sup> Sostenía Cimino que «la visión de los estadounidenses ha sido moldeada por el cine; han visto y revisto los mismos escenarios, los mismos paisajes, en centenares de filmes. Su historia del Oeste es la historia del Western: casas de madera, calles desiertas, un héroe solitario que hace su entrada a caballo. Este no es el Oeste industrial del comercio, el dinero y la superpoblación. Sin embargo, Leadville en Colorado o Butte en Montana, por nombrar solo dos casos, eran ciudades rebosantes de actividad». Citado en Carrera, 2018: 170.

No deberíamos dejarnos llevar por una falsa imagen de la ciencia y decir que lo que ha sido puesto en cuestión es la propia ciencia, postura que en el fondo refrenda el mito de la infalibilidad, mientras apela a una «pérdida de fe» (en la ciencia) en un territorio en el que la fe poco tiene que decir.

La tan pregonada *data science* tiene sentido únicamente como humilde servidora de otra de miras mucho más amplias. Emancipada, librada a sí misma, es esencialmente una forma de ingeniería social o, lo que es lo mismo, de propaganda. La propia noción de «ciencia de datos» es un completo absurdo. Fruto de Internet y de la explotación de datos obtenidos como resultado del control, la vigilancia y, en cualquier caso, limitada a lo que un medio de comunicación de masas es capaz de almacenar del entorno en el que está implantado, el *big data* desembridado cabalga en el terreno del mito, no de la ciencia.

Bajo la apariencia del continuo movimiento y del tiempo real, bajo la fantasmagoría del cambio y de lo nuevo, de la variedad y la polifonía, intuimos una estructura pétrea, inflexible, dogmática y adusta, una estructura de programación homogénea. Bajo la apariencia del colorido y de la vida, encontramos el rictus de lo que carece de toda inclinación estructural al movimiento, la mueca ortopédica. Eso es un medio de comunicación de masas. Y no habría ningún problema mientras se lo situase, a él y su lógica, en el contexto de aquello para lo que esencialmente existe, dentro de una lógica de la socialización y para el jugoso negocio del entretenimiento y la gestión del tiempo de ocio. El problema es cuando la lógica mediática empieza a contagiar el resto de espacios, especialmente el de la cultura y el saber. Ahí radica el riesgo y el peligro.

Algo que parece obvio, pero que, visto lo visto, no debe serlo tanto, y que no está de más recordar, es que Internet es sólo un medio de comunicación, por muy poderoso que sea, y que de él se puede esperar lo que se puede esperar de un medio de comunicación de masas. El resto de sus funcionalidades y utilidades, las vigentes y las por venir, dependen de su ser tal. ¿Deberíamos acaso recordar qué es un medio de comunicación de masas y para qué sirve?

Recurramos a un texto clásico de teoría de la comunicación, «Los medios de comunicación de masas, el gusto popular y la acción social organizada», escrito por Paul Lazarsfeld y Robert K. Merton en 1948, autores, por lo demás, poco sospechosos de radicalismo. En el se afirmaba que, desde la perspectiva del capital, las funciones que se espera cumplan los *mass media* serían esencialmente aquellas destinadas a contribuir al conformismo social, «promoviendo el conformismo y facilitando escasos motivos para una valoración más crítica de la sociedad» (246).

En un receptor no críticamente formado pueden confundirse utilidades demagógicas y populistas de los datos con el avance del conocimiento científico.

La sensación de vivir en un escenario de pesadilla, de irrealidad ha sido una experiencia compartida, especialmente en aquellos lugares en los que la incidencia de la pandemia ha sido mayor. La manera de contar y de contarse esa realidad replica necesariamente estructuras ficcionales. Emerge, como trasfondo signifiante, todo el imaginario pandémico, de la peste, bíblico, cinematográfico, literario... en el que se inserta esa supuesta experiencia de la realidad que es, en verdad, la experiencia de la narrativa del medio que nos la ha contado en el encierro.

¿A qué aferrarse para experimentar esto *dotándolo de sentido*? Necesariamente hay que recurrir a la ficción, a las estructuras ficcionales y, más en concreto, a la ficción institucionalizada, que es la que más a mano tenemos como referencia para *dar sentido*. Nuestra experiencia de la realidad, desde el momento en que busca ser convertida en signifiante, pasa por estructuras discursivas y argumentales abstractas y, por decirlo claramente, «de ficción». La ficción, vaya por delante, no tiene nada que ver con lo irreal. Ese es uno de los mitemas tercos con lo que convivimos. Es razonable, por tanto, preguntarnos acerca de las características de la ficción contemporánea *mainstream*, sus posibilidades y sus límites, para entender la puesta en discurso de la «crisis del COVID-19». La ficción, progresivamente domesticada a través de fórmulas, entre otras, como el «basado en hechos reales», que han proliferado en gran medida a través de las producciones de las plataformas digitales

(no es casual), aunque, obviamente, no hayan nacido con ellas, pretenden que el espectador olvide que está ante un relato y que lo asuma como estructura transparente, reflectante, como «duplicación» de una realidad pre-discursiva, muestra ahora su colmillo retorcido, dejándonos indefensos para *dotar de sentido* lo que vemos. Nos deja a la intemperie, provistos únicamente de un realismo plano, el del «tiempo real» y el de los «hechos reales». De súbito, los supuestos «hechos» autosuficientes, reducidos a cifras oscilantes, imprecisas, bailonas, a una concepción absolutamente superficial de la cantidad, vuelven al terreno del que nunca salieron: el de la ficción que los dota de sentido y objeto.

Podría decirse que hemos recibido no un «golpe de realidad», sino un «golpe de ficción». Y el mantra de los hechos con el que se ha adoctrinado a las audiencias, se revela como una precaria carcasa ficcional, incapaz de alojar un discurso *real* con perspectiva política, un discurso de la acción, más allá de datos periclitados nada más hacerse públicos.

Ante la gran ficción del tiempo real y la velocidad, nos hemos dado cuenta, COVID-19 mediante, gran catalizador de la estructura de ficción imperante y de sus obvias limitaciones, de que *la ciencia va lenta* (no en realidad, sí de acuerdo con la velocidad fantasmática y redundante del discurso mediático).

Recordemos un cuadro, *Las Meninas* (1656) de Velázquez, y una frase del *Apocalipsis* de San Juan, «Tomé el librito de la mano del ángel y lo devoré», para realizar algunas consideraciones sobre la naturaleza política de la ficción. En *Las Meninas* no hay centro, salvo una puerta abierta, un vacío, y un personaje en el umbral, José Nieto Velázquez, chambelán de la reina. Ya que —esta precisión es importante— no es el personaje el que está al lado de la puerta, sino ese vacío, esa apertura la que se encuentra al lado del personaje que sólo está ahí para disimular la radicalidad de esa nada<sup>3</sup>, «noche oscura del alma», que ocupa el centro de la representación:

La puerta  
—mejor diré funesta boca— abierta  
está, y desde su centro  
nace la noche, pues la engendra dentro

decía Rosana en *La vida es sueño*.

Es, por tanto, en Velázquez centro el vacío, vacío el centro, la apertura es el centro. Los personajes (las infantas) están cuidadosa y sutilmente hechos a un lado. El enunciador («Velázquez») comparece como invitado dentro del cuadro, con sus bártulos, para remitir a otro enunciador más poderoso, el propio relato que los contiene a todos, incluido a él, y en cuyo centro están, no las Meninas, sino esa nada enunciativa, esa «boca» como la nombraba Calderón. La perspectiva de Velázquez, su mirada sobre la ficción es *genuinamente* política: introduciéndose en el cuadro,  *fingiendo* retratar una escena palaciega, por encargo del poder, abre esa puerta en el centro, hace de la *civitas* profana el centro de la representación. El contenido del cuadro de Velázquez es esa apertura, esa nada o boca al servicio de la cual están el resto de elementos del cuadro (lo que normalmente se toma por los «contenidos»). Esta ficción, por tanto, no deja ver nada en concreto, mucho menos la ficción de ver en alta definición, sólo *entrever*, sólo suponer a qué se abre esa apertura. El secreto es su centro. El único contenido de la misma es abrirse a lo hipotético. Está en las antípodas de todo factualismo dogmático.

Acompañemos esta imagen con la frase del *Apocalipsis* de San Juan, para enfatizar una dimensión fundacional y casi olvidada de la ficción: «Tomé el librito de la mano del ángel y lo devoré». Juan come, deglute el discurso, devora los signos, igual que Eva la manzana. No lo lee, no lo ojea en su sueño o visión, *se lo come*. La dimensión que ese objeto portador de discurso adquiere es radical. Trasladado a ese espacio de lo nutricional, casi a un canibalismo discursivo, se convierte en un acto político de primer orden. En las antípodas de la quema de libros, de la hoguera y la reacción, esta incorporación del cuerpo textual en el cuerpo del propio sujeto habla de cómo éste se constituye *como lugar del discurso* político

<sup>3</sup> Recuérdese la etimología de «nada», que nos aleja del campo connotativo normalizado del concepto y remite no a una conclusión, sino a un comienzo o potencia, a un «nacer»: «Nada procede análogamente de RES NATA 'cosa nacida'» (Corominas: 490).

(y poético), es decir, en las antípodas de todo factualismo que hace de la coyuntura categoría.

Una de las características de la retórica más conservadora es negar la dimensión política del discurso (entendida en el sentido explicitado), apelando al «sentido común», a lo «natural», incluso a lo «científico» para legitimar sus proclamas y ocultar esa dimensión ineludible. El «más allá de las ideologías» es, evidentemente, una ideología de signo muy concreto.

Los relatos, de cualquier orden, que, supuestamente, son consumidos como cultura, información, entretenimiento, que se pretenden incorporar a una identidad predefinida para «enriquecerla», como conocimiento o entretenimiento inocuos, tienen una función y unos efectos mucho más radicales. No estamos ante un sujeto autónomo que consume palabras e imágenes; ese sujeto *se constituye* a partir de esos discursos, *en el lenguaje*, estructura de la que, evidentemente, no es dueño, puesto que es ella misma la que lo configura como ente capaz de dotar de sentido. Lo menos importante, en términos políticos y de representación, es el contenido manifiesto de esos discursos. Lo que Juan engulle no son unos contenidos precisos; es, directamente, discurso *en crudo*, lógica o logos configurador de tramas y lecturas, que los impregna a todos con su particular azul. Estamos ante la misma situación de significante desbridado que en el caso de Velázquez. Por tanto, podemos concluir, lo menos relevante en el tipo de ficción que Internet promociona y fomenta son los contenidos. La clave es la lógica que proyectan sobre el intercambio y consumo de signos en general y, especialmente, su naturaleza imperialista.

¿Qué ha ocurrido con la ficción, con la determinación de qué es ficción? Se ha operado una progresiva reducción de su horizonte, tanto en un nivel subjetivo como colectivo (lo cual vienen a ser las dos caras de la misma moneda), reduciéndola a una misión pseudo-factual (contar unos «hechos» que resultan ser la más precaria y chata de las ficciones), lo cual equivale a una ficción que se entrega a una potente labor ideológica: objetivar la coyuntura revistiéndola de universalidad y legitimando un *statu quo* preciso bajo la coartada de una

factualidad atemporal. En ese estadio de la ficción nos encontramos hoy, de forma mayoritaria, y lo que, de hecho, se está experimentando ahora, con el relato pandémico monopolizado por Internet o, independientemente del medio, contagiado por la lógica de la Red, es la mediocre ficción de los «hechos irrefutables».

En cualquier caso, la mitología de los hechos se derrumba en el esperpento del tiempo real. La verdad no tiene nada que ver con esa visión sofística de los hechos como verdades objetivas y cuantificables. Nos hemos acaso percatado en los últimos tiempos, o al menos intuido, de que el único objeto con el que realmente tenemos que enfrentarnos aquí está fuera de cuadro, es un vacío, una nada, una interrogación. La carcasa de la abundancia informacional se ha derrumbado mientras nos percatábamos de la manifiesta carencia de información, de que la parte importante se nos escapaba y estábamos inundados de datos desmentidos casi al formularlos y poco más, y de que lo que cuenta, lo que nos daría claves de desciframiento, los verdaderos *hechos* (que remiten siempre a una lógica política y esencialmente analógica, al espacio del poder y el conocimiento) permanecen secretos, desconocidos o que sólo el tiempo (que no el «tiempo real» de Internet) dará respuestas.

No hablamos de ninguna teoría de la conspiración. Lo que ocurre es que esos míticos hechos, contruidos a imagen y semejanza de la lógica mediática y de la última innovación tecnológica, no son ninguna piedra de toque de la verdad. No pueden sancionar nada, son tan obtusos como las cifras bailonas y desnortadas que lo inundan todo. Cuantos más hechos de este tipo hay, menos sabemos de qué va esto.

¿Qué podemos esperar, en estas circunstancias, de una ficción que ha suscrito el mantra de los «hechos reales»? Eso es lo que hay que preguntarse *realmente*. Esa ficción entregada a la gran ilusión de los así llamados «hechos reales» (¿hay otros hechos que son *irreales*?) se revela como tierra quemada. No tiene nada que proponer, ha abandonado su carácter propositivo y su carácter inquisitivo, su dimensión actancial, convirtiéndose en una mueca casi histriónica de lo dado. Los hechos son una encrucijada discursiva, no una entidad objetiva, son



un espacio tensional en el que se aúnan interpretaciones, fragmentos, voluntades, ideologías, afán de conocimiento y voluntad de poder, asunciones y subversiones, ficción y teoría.... Son, en primer lugar, escenarios de construcción política sin el que ningún conocimiento tendría razón de ser. Son, como su etimología indica claramente, antesalas de la acción (de «factum»: hacer).

Quizás esta llamada «crisis» sirva para replantearse el estatuto de la ficción. Sería mucho que sirviese, al menos, para eso. Aunque muchos hayan sentido que lo que estaba ocurriendo tenía aires alucinatorios, lo que *alucinaba*, en realidad, eran los discursos, y la manera de lidiar con ese relato «factual», supuesto portador de verdad que se nos revelaba huero, claustrofóbico. En esta ocasión, ¿«la realidad supera a la ficción»? ¿Qué realidad, si la única que teníamos a mano era la versión *datos en tiempo real* de Internet, la más tecnocrática de las realidades? No se trata de la vieja disputa (reaccionaria y cultural) entre lo cualitativo y lo cuantitativo, entre lo humano y el número, sino de un uso muy preciso de lo cuantitativo como instrumento demagógico y de la cifra como instancia de orden pseudoreligioso y guarida de una supuesta verdad que se identifica por completo con la lógica económica. La realidad que creemos conocer a través de esta domesticación sin precedentes del número asimilado a lo obtuso del dato, puede ser simplemente una banal novela pretenciosa, sin ningún interés. La experiencia que estamos teniendo de esta pandemia no se corresponde con ninguna *realidad* en términos políticos. No vemos nada, salvo lo que el ojo de Internet nos permite ver. No es el lenguaje de la realidad, no es el de la razón ni el de la imaginación, no es el de las pasiones ni el de la lógica, es el lenguaje de la programación, del «machine learning». Deberíamos diferenciar claramente esto. Una certera, y no exenta de humor, apreciación de Jacques Lacan, realizada en 1968, puede ser traída a colación:

Un cerebro humano es incluso mucho más rico que todo lo que hemos podido construir como máquina. ¿Por qué no preguntarse por qué no funciona de la misma manera? ¿Por qué no hacemos, también nosotros en veinte segundos tres mil millones de operaciones, de sumas, de multiplicaciones y otras operaciones habituales, como hace la máquina, cuando tenemos muchas más

cosas que transitan en nuestro cerebro? Cosa curiosa, a veces, por un instante, funciona así. Por lo que sabemos, ocurre con los idiotas. El fenómeno de los imbéciles calculadores es bien conocido. Ellos calculan como máquinas (44).

Por otra parte, la ciencia, en cuanto discurso científico, como lógica del descubrimiento, tiene más que ver con la poesía, en cuanto presencia radical y retadora del significante, que con el *big data*. Y, por supuesto, debe asumir plenamente la ineludible dimensión política de sus enunciados.

La mirada secuestrada del usuario (concepto en las antípodas del de ciudadano) contempla ávida de novedades una interfaz de programación que lo último que puede darle es la información que ansía, tomándola por un espejo de la realidad, por una «retransmisión en directo», transparente, del mundo, cuando, en verdad, con lo que estamos lidiando es con la ficción del tiempo real de Internet y con la ficción de los datos que se intenta legitimar buscándole un reputado compañero de viaje (la «ciencia» del «data science»), no con ninguna realidad. No tenemos ni idea de lo que pasa ahí fuera. Sólo de lo que Internet, la gran Sherezade del siglo XXI (¿o acaso se trate del sultán disfrazado de Sherezade?) nos cuenta, dentro de sus limitadas plantillas discursivas. Algunas de las características de esta ficción informativa, que es la ficción dominante, «basada en hechos reales», son las que siguen:

- Dice sustentarse en una supuesta realidad «objetiva», que es, realmente, la supuesta realidad del *statu quo*. Por tanto, la ficción cumple, por la vía de la objetivación de una coyuntura determinada por relaciones de poder precisas e históricamente configuradas, un papel legitimador y conservador de dicho *statu quo*.
- La noción de realidad que maneja es a-dialéctica. Lo cual quiere decir que no concibe la realidad como un proceso, sino como un hacinamiento de factu- lidades supuestamente clausuradas e inamovibles, factu- lidades que son, en realidad, lo hemos dicho, *hechos discursivos reificados*, interpretaciones (si puede aplicarse tal concepto) institucionalizadas en un contexto de escasos discursos en concurrencia y, por supuesto, de poder. El pasado (los «hechos») que

pretende transmitir o representar es el presente del discurso *mainstream* sobre el pasado.

- La cuestión no es si la ficción se afianza en la realidad concebida como espacio de construcción política. Esa realidad no está dada; es un proceso, no es un contenido, es lo que determina los contornos de lo posible; es un espacio vacío, o, para ser más precisos, *vaciado*, no un montón de ruinas históricas. Dicha concepción de la realidad puede engendrar una ficción que no sea una mera funcionalidad de una configuración de poder. La verdadera cuestión, lo peligroso en términos de libertad individual y política, es una ficción orientada a confundir la realidad con unos hechos que, en el fondo, no son sino hechos de lenguaje y que corresponden con la interpretación dominante no tanto del pasado, cuanto del presente y el futuro a través de un trampantojo de pasado, pero, sobre todo, que remiten a una idea reificada e inamovible de realidad. Nos dicen qué margen hay para la acción, qué cabe esperar y qué no cabe esperar, siendo *realistas*.
- Vemos, por tanto, que la ficción es *inevitablemente* política. No hay ficción apolítica, ni en las variantes más supuestamente «de evasión»: no hay ficción *sin más*. La ficción «políticamente comprometida» es quizás la forma menos operativa y relevante en términos estrictamente políticos (que implican la propuesta de un orden de intercambio colectivo, pero, sobre todo, de configuración del espacio de la polis (espacio del discurso) y del lugar del sujeto político).
- La herencia de *El Quijote* ha sido casi por completo obliterada. *El Quijote* es una obra radical: la ficción es su tema, el relato es su objeto. Mejor aún: el centro vacío, la nada sobre la que la ficción más radical se sustenta, la representación más acabada de quebranto textual, de «llaga afistolada», retomando la expresión de San Juan de la Cruz<sup>4</sup>. Apertura reticente a cerrarse

<sup>4</sup> «La diferencia entre la herida y la llaga (y la «llaga afistolada»), la explicaba San Juan de la Cruz (58-59) en estos términos: «La primera se llama herida, la cual es más remisa y más brevemente pasa (...) la segunda se llama llaga, la cual hace más asiento en el alma que la herida, y por eso dura más, porque es como herida ya vuelta en llaga (...) la tercera manera de penar en el amor es como morir, lo cual es como ya tener la llaga afistolada, hecha el alma ya toda afistolada, la cual vive muriendo, hasta que, matándola de amor, la haga vivir vida de amor, transformándola en amor». La llaga, a diferencia de la herida, *no se cierra*. Citado en Carrera, 2022: 55.

a la que apunta Don Quijote cuando interpela al Autor, tras cientos de páginas, para preguntarle cuándo va a dejar de contar las historias de otros, de «llagar» el texto y contar la suya, la del ingenioso hidalgo. Ese gran *desvío* que es *El Quijote* construye, bajo el peso abrumador de sus páginas, la ausencia que lo habita: la historia *no contada* de Alonso Quijano. Una ficción radical hace de los hechos la antesala de una ausencia cada vez más visceral a la que se abren esas «bocas» del texto desde cuyo centro «nace la noche, pues la engendra dentro» (Calderón). En cualquier caso, si para algo ha servido el relato plagado de cifras abiertas a su propia vacuidad que hemos vivido durante la pandemia, es para poner de manifiesto, ya no el vacío, sino la mezquina vaciedad que se oculta tras todo ese martilleo de datos. Que el que esté dispuesto a *fictionar* de verdad, entienda.

- La ficción que se agota en la fantasmagoría factual es la misma estructura que se agota en la fantasmagoría de los datos «en tiempo real», en los data-discursos omnipresentes y machacones. Cifras aproximativas, cuando no inexactas (no hay nada reprochable en esto, es bien sabido que las cifras dependen de los métodos de cuantificación y registro y de la capacidad de identificación de casos), obtenidas, la mayoría de las veces, por dudosas vías, llevaban al paroxismo una forma de ficción caracterizada por su *intransitividad*, por su naturaleza tautológica y domeñadora del discurrir discursivo.
- Estos datos inexactos, erráticos, cosechados en ocasiones, como el caso de la pandemia, en circunstancias críticas y dramáticas, darían lugar a innumerables «visualizaciones» impolutas y más o menos sofisticadas que multiplicaban y afianzaban el *error de partida*, utilizadas como prueba irrefutable de una empiria en realidad azarosa e imprecisa.
- El supuesto «antídoto» humanista, el caso concreto, «con rostro», frente a la cifra anónima, al dato cuantificable, es intrínsecamente reaccionario y paternalista. Ese pretendido rostro no es el rostro de un individuo, sino el de un discurso institucionalizado, enésima variante del alma frente al cuerpo, del espí-

- ritu frente a la materia, etc., la vieja filípica idealista, por un lado, y, por otro, basado en una representación del ciudadano en el que este comparece como mala réplica del mítico hombre medio, con limitadas luces, en perpetua minoría de edad y requerido de tutela. El *dato*, por lo demás, tiene rostro, un rostro muy concreto, vinculado a la instancia de poder que lo produce, enuncia y utiliza como arma probatoria. Lo que hay que reivindicar no es el supuesto «rostro humano», sino un uso no tecnocrático del número, un uso realmente científico y, por qué no decirlo, poético; la matemática en su sentido fuerte, no pobremente instrumental, en su sentido etimológico, y la política como espacio de la acción, no como dogma. Quizás ha llegado el momento de reivindicar lo abierto y lo subversivo del número.
- Esos datos a los que nos hemos venido refiriendo, sin embargo, cumplen funciones muy específicas, y no en el plano de lo objetivo y la científicidad precisamente, sino en el de las pasiones y las órdenes: modular la angustia, por ejemplo, a través de supuestas certidumbres de las que derivan consignas. Es decir, su funcionalidad se sitúa en el nivel de una sentimentalidad casi atávica (miedo, alivio...) que busca ocasiones de fe, especialmente si vienen avaladas por una supuesta científicidad. Son, en realidad, órdenes que deben ser acatadas en pos de la supervivencia, instantáneas de un entorno más o menos amenazante, consignas casi paulovianas e irresistibles. El cuadro de mandos de muertos, contagiados, curados, vacunados, secuelados, falsos vacunados... es el prototipo de una legalidad y una ética basadas en la orden que emana directamente de la «autoridad» inapelable del dato (máscara de otra «autoridad», por supuesto) característica del entorno digital y de Internet como buque insignia del mismo. Es la antítesis de lo político. Lo que intentamos puntualizar es que esta es la lógica intrínseca de un determinado discurso que ya estaba instaurado antes de la pandemia y al que esta ha permitido visibilizar de forma más rotunda, pero que la sobrepasa, porque está en la naturaleza del sistema de mediación imperante, no en un coronavirus que sólo ha actuado como un acelerador y legitimador de una racionalidad mermada e impositiva que lo precede y lo sucederá, reforzada.
  - Algo característico de la ficción contemporánea «basada en hechos reales», de la que la «empiría» de los *data* es una variante, es que funciona exactamente igual dando por sentado o declarando abiertamente que nos encontramos ante datos dudosos o aún radicalmente sesgados. Esta es la parte verdaderamente potente del asunto. Su verdad es la verdad del poder, es decir, de quien ha decretado qué instrumentos de medida son legítimos para dar cuenta de la realidad, independientemente de que la cifra sea certera o no. Los datos pueden ser inexactos, partir de fuentes oficiales y ser transmitidos por mediadores fiables que, al mismo tiempo que informan, cuestionan su propia información, pero lo que no se discute son los *data* como piedra de toque de la verdad. Lo cuantitativo, en estos casos de flagrante laxitud o precariedad respecto a los métodos y procesos de contabilización en general, es, como de costumbre, un arma retórica, un *argumento* que se articula mucho más en el espacio del poder secular que en cualquier otro (lo científico no existe, por otra parte, al margen de ese espacio) y que requiere, por supuesto, de una sanción política previa para pasar a operar en términos *estrictamente científicos*. Ocurre que, en el caso de Internet, quienes están detrás del suministro de esos *data* que se han convertido en piedra de toque de la verdad son ciertas empresas que se dedican al negocio digital, convertidas en proveedores del «reactivo de la verdad».
  - La oposición ficción-no ficción (o ficción/documental), que fundamenta, entre otras cosas, la filípica factualista, debe ser entendida no en términos de mayor o menor cercanía a una realidad o verdad prediscursivas, sino como una doble articulación en el centro de la ficción contemporánea. Es decir, la categoría de «no ficción» es una señal de identidad de la ficción contemporánea. Ese desdoblamiento permite al discurso operar en un determinado momento histórico, que es el nuestro. No responde a una supuesta realidad, sino a la dimensión del poder.

– Toda realidad se discursiviza (se dota de sentido) a través de estructuras de ficción, es bien sabido, basta con contar o contarnos *nuestra* propia historia para darnos de bruces con una imitación (a veces más bien mala) de estructuras novelescas, biográficas o fílmicas institucionalizadas, en cuanto al orden, elementos a destacar en ese periplo, aspectos a tener en cuenta y dignos de reseñar, otros merecedores de desdén, etc.

Hay que aclarar, una vez más, que ficción no equivale a falta de realidad. La ficción es, entre otras cosas, la manera en que se articula discursivamente lo real, desde lo público a lo íntimo. Considerar que la ficción equivale a falsedad y la no ficción a verdad es una convención ficticia, es decir, articuladora de ficción. Por poner un ejemplo cinematográfico, no hay más verdad ni más cercanía a una supuesta realidad pre-discursiva, ni menos puesta en escena en *La salida de los obreros de la fábrica Lumière*, de los Lumière que en *El viaje a la luna* de Meliès. Ambos filmes proponen interpretaciones (y juicios de valor) sobre lo mismo: la sociedad capitalista emergente y la dimensión del poder (en primer lugar, del poder de enunciar) y su vínculo con lo tecnológico.

La ficción digital *mainstream* reniega, en cuanto ficción, de lo abstracto, reclamándose realista y factual, objetiva, autoevidente, *natural*.

Maurice Blanchot (352) sostenía, cuando hablaba de «Berlín» (la ciudad y el nombre) y el muro, que abstracción y realidad van de la mano:

El «escándalo» y la importancia del muro consiste en ser, en la opresión concreta que representa, esencialmente abstracto, y recuerda así lo que continuamente olvidamos: que la abstracción no es simplemente una manera inexacta de pensar ni una forma manifiestamente empobrecida de lenguaje, sino que la abstracción es nuestro mundo, el mundo en el que vivimos y pensamos, día tras día.

La virtualidad digital es lo contrario de lo abstracto en cuanto espacio de vida y pensamiento. No es casual que sus «flujos» discursivos ostenten esa fijación factualista e inmovilista y que el río virtual se entregue de

lleno y desemboque, una y otra vez, en una retórica objetivante y dogmática. El discurso factualista es un discurso del orden, no del conocimiento ni de la creación.

Sabemos bien que no hay nada «subjetivo» (en el sentido más extendido del término, como aquello controlado por parte del individuo) en la construcción de la subjetividad; que buena parte de lo que nosotros tomamos por subjetivo y privativo, por nuestra identidad, es fruto de una eficaz socialización y culturización, tan eficaz que se vuelve inaparente y, además, consigue hacernos creer que somos potentes demiurgos identitarios. De lo que quizás nos hemos percatado en la retransmisión de esta *crisis discursiva* (que se ha acoplado perfectamente a la sanitaria) a la que hemos asistido como espectadores pasivos, dignos representantes de una sociedad de masas, es de que el sujeto/destinatario de estos relatos (que estos modelan y ponen en escena) es, él mismo, una especie de holograma proyectado en un espacio viral que no es el del COVID-19, sino el de Internet como metáfora de lo pandémico y lo viral. Ahora somos conscientes de que los «efectos» de la pandemia no serán, a largo plazo, los del virus concreto, sino los del definitivo empoderamiento de ese espacio viral invasivo y omnipresente, el de Internet, con sus rígidas reglas discursivas, en el que hemos habitado durante décadas y que ha encontrado en la COVID-19 una interfaz perfecta a través de la que escenificar su propia historia y su toma definitiva de La Bastilla. No serán siquiera «efectos de la pandemia», sino del sistema de medios que relató el acontecimiento en cuestión. La «historia de la pandemia» es, en el fondo, la fábula de Internet. Para ser esta fábula contada abiertamente, de manera casi exhibicionista, necesitaba, probablemente, un significativo viral portador, una naturaleza hermana como el COVID-19 para narrar sus *mil y una noches* (las de Internet) a través de meses de encierro global.

Dondequiera que miremos asistimos a una devaluación de la polis y a una «alabanza de aldea» que se resume en una revitalización del mito de lo «natural» a través de la publicitación de categorías como lo *casual*, lo antiespectacular, lo *healthy*, lo espontáneo, lo desprovisto de ritual, lo no procesado, lo limpio, lo puro, etc.

en un entorno mediático absolutamente formateado, previsible y refractario a la diferencia en cualquiera de sus manifestaciones, al mismo tiempo que hace ostentación de una falsa pluralidad y apertura. La polis (lo político, el espacio de la libertad, por tanto) ha sido relegada al lugar simbólico de lo sucio, lo ultraprocesado, lo contaminante,... mientras proliferan pseudo-naturalezas, estas sí ultraprocesadas desde el punto de vista discursivo, y simulacros de transparencia que son sólo máscaras tras las que se disimula la creciente opacidad en todos los ámbitos. Este es, en esencia, el universo en el que se intenta enclaustrar la ficción *ad maiorem gloriam Business*.

## Referencias bibliográficas

- Arendt, Hannah. *El valor de pensar*. Barcelona: Paidós, 2021.
- San Agustín. *Las confesiones*. Madrid: Treviana, 2008.
- Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1969.
- Blanchot, Maurice. «Berlin», *MLN*, 109 (3), 1994, pp. 345-355.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Obras Completas III. Autos sacramentales*, Madrid: Aguilar, 1967.
- Carrera, Pilar. *Michael Cimino*. Madrid: Cátedra, 2018.
- *Basado en hechos reales*. Madrid: Cátedra, 2020.
- *La lógica del fragmento. Arte y subversión*. Valencia: Pre-Textos, 2022.
- Coromines, Joan. *Diccionario crítico y etimológico* Vol. III, Madrid: Gredos, 1954.
- San Juan de la Cruz (2015), *Obra completa 2*, Madrid: Alianza.
- Lacan, Jacques. *Mon enseignement*, París: Seuil, 2005.
- Lazarsfeld, Paul F. y Merton, Robert K. «Los medios de comunicación de masas, el gusto popular y la acción social organizada». *Industria cultural y sociedad de masas*. Comp. Heriberto Muraro. Caracas: Monteávila, 1992.
- Marx, Karl. *Oeuvres III. Philosophie*, París: Gallimard-La Pléiade, 1982.
- *El capital*. Madrid: Alianza Editorial, 2019.





**PERSPECTIVAS**  
**PERSPECTIVES**  
**PERSPECTIVES**  
**PROSPETTIVE**





# David Lynch y la reimaginación del Hollywood clásico.

## Un viaje en el tiempo por una *Carretera perdida* llamada *Mulholland Drive*

Víctor Iturregui-Motilola\*

Recibido: 17.01.2022 — Aceptado: 15.02.2022

### Titre / Title / Titolo

David Lynch et la réimagination du Hollywood classique. Un voyage sur une *Route perdue* appelée *Mulholland Drive*

David Lynch and the Reimagination of Classic Hollywood. A Travel Through a *Lost Highway* called *Mulholland Drive*

David Lynch e la reimaginazione della Hollywood classica. Un viaggio attraverso *Strade perdute* chiamate *Mulholland Drive*

### Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Este trabajo consiste en un análisis cruzado de dos filmes de David Lynch (*Carretera perdida* y *Mulholland Drive*) con otras tantas películas del Hollywood clásico a las que hacen referencia: *Detour*, *El beso mortal* y *Sunset Boulevard*. Con este díptico, en el que se mezclan el metacine, el *noir* y el melodrama, el cineasta estadounidense reimagina formas, personajes, temas y estilemas de la fábrica de los sueños para proponer una reescritura crítica y nostálgica de algunas imágenes fundamentales del arte cinematográfico estadounidense.

Cet article est une analyse croisée de deux films de David Lynch (*Lost Highway* et *Mulholland Drive*) avec autant de films classiques hollywoodiens référencés: *Detour*, *Kiss me deadly* et *Sunset Boulevard*. Avec ce diptyque, dans lequel se mêlent métacinéma, noir et mélodrame, le cinéaste américain réinvente les formes, les personnages, les thèmes et les stylemes de ce qu'on appelle «la fabrique des rêves» pour proposer une réécriture critique et nostalgique de quelques images fondamentales de l'art cinématographique américain.

\* Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.

This article consists of a crossed analysis of two films by David Lynch related to other Hollywood classics: *Detour*, *Kiss me deadly* and *Sunset Boulevard*. With this dyptic, which merges metacinema, noir and melodrama, the American filmmaker re-imagines forms, characters, themes and styles from the so called «dream factory», and proposes a questioning and nostalgic approach of some of the quintessential images of USA cinema.

Questa ricerca consiste in un'analisi incrociata di due film di David Lynch (*Lost Highway* e *Mulholland Drive*) e di altri film classici di Hollywood referenziati: *Detour*, *Kiss me deadly* e *Sunset Boulevard*. Con questo dittico, in cui metacinema, noir e melodramma si mescolano, il cineasta americano reinventa le forme, i personaggi, i temi e gli stili di quella che conosciamo come «fabbrica dei sogni» per offrire una riscrittura critica e nostalgica di alcune immagini paradigmatiche dell'arte cinematografica americana.

### Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

David Lynch, Hollywood, clasicismo, cine negro, melodrama.

David Lynch, Hollywood, classicismo, film noir, melodrama.

David Lynch, Hollywood, classical cinema, film noir, melodrama.

David Lynch, Hollywood, classicismo, film noir, melodramma.

## 1. David Lynch. Historia y memoria de Hollywood

Bajo la pátina de géneros tan lejanos entre sí como la fantasía, el cine negro o el melodrama, el artista estadounidense David Lynch, en buena parte de su filmografía, ha reinterpretado sus lugares comunes al poner en escena algunos de los arquetipos de esos géneros clásicos. El estudio se centra en dos películas de su etapa artística más reciente (1997-2017): *Carretera Perdida* (*Lost highway*, 1997) y *Mulholland Drive* (2001). Se busca ahondar en esta parte de su obra cinematográfica en su relación especial y problemática con el cine clásico de Hollywood. La tesis de este trabajo sostiene que, en esta pareja de filmes, el cineasta desarrolla un complejo ejercicio metacinematográfico en el cual las historias narradas viajan (como indican sus títulos) a momentos, relatos, personajes, acontecimientos, formas y convenciones propias de una idea tantas veces discutida y cuestionada. Esto es, el lenguaje clásico surgido y evolucionado en Estados Unidos a principios del siglo XX, aproximadamente en la década de los 20, hasta su perfeccionamiento y entrada en crisis industrial y artística allá por los años sesenta.

En un sentido lato, tanto las acciones y las tramas en las que se ven envueltos los personajes que protagonizan estos relatos, como la mera construcción cinematográfica del director, representan un tortuoso retorno a ese pasado de esplendor artístico y éxito comercial, un ánimo de buenas intenciones por recuperar aquello que se perdió que acaba de manera trágica. Dicho de otro modo: Lynch intenta regresar, desde un presente muy diferente histórica y audiovisualmente, a ese tiempo de gloria de las colinas de Hollywood. No obstante, las mismas imágenes convocadas para ese regreso, como trataremos de demostrar, reflejan en su superficie la contradicción con la que Lynch parece pensar acerca de la creación y la imagen cinematográfica. Ya que los relatos reescritos por el cineasta se alinearon a su vez en el límite o la periferia formal y narrativa del clasicismo de su época.

Para ello se ha realizado un análisis fílmico comparativo entre estos dos filmes de Lynch y otros relatos clásicos hollywoodienses, atendiendo a aspectos tanto narrativos como plásticos. Se ha optado por seleccionar y aislar «microsecuencias (...) en las que pueda observarse la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el filme del que son extirpadas» (Zunzunegui, 19). A causa de su ontología y su tecnología, esto es, la iconicidad y el montaje, la imagen cinematográfica elabora un entramado de conexiones internas y externas. Internas, debido a las estructuras que sostienen la fábula y se basan en la repetición, oposición y desarrollo de patrones, acciones y funciones narrativas, así como a las rimas visuales y sonoras que trazan líneas significantes entre planos separados. Externas, por la intertextualidad temática y formal en remisión a otros textos literarios, pictóricos o cinematográficos que enriquecen sus potencialidades significantes. La búsqueda de esas conexiones —la búsqueda del sentido que dibujan las líneas unidas punto por punto, los relatos unidos imagen por imagen— de la irremediable remisión dentro y fuera del texto, impulsa al análisis fílmico. Así pues, se justifica su empleo metodológico en un objeto de estudio basado en la constante remisión reflexiva y recíproca.

## 2. Retorno al hogar de los fantasmas. El neoclasicismo lyncheano

Sabemos que la poética lyncheana contiene referencias constantes y significativas a otros cineastas, corrientes y obras de Hollywood, especialmente entre la fundacional *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986) y, por ejemplo, *El mago de Oz* (*The wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939). No obstante, aunamos *Carretera perdida* y *Mulholland Drive* por sus similitudes temáticas y estilísticas, por su cercanía en el tiempo y por fijarse en relatos muy particulares de un período de la historia del cine muy específico: los albores del manierismo y de la crisis del clasicismo (1945-1955).

Podemos convenir que Lynch emprende un *retorno al hogar de los fantasmas*. Un *retorno*, que hace referencia a un desplazamiento espacio-temporal dentro y fuera del relato. Dentro, por las constantes alteraciones narratológicas a las que se somete a las estructuras fabuladas de las dos obras, historias repletas de extraños *flashbacks* y prolepsis, de confusiones en torno a la identificación de la temporalidad en la que se desarrolla el relato, construido sobre la base de repeticiones erráticas, imágenes y sonidos que van y vienen, que pertenecen a puntos de vista contrapuestos, que sufren ligeras variaciones que alteran su comprensión. Personajes que se desplazan por la diégesis ajenos a las reglas de la narración. Y fuera, por la acción nostálgica de imitar y reinterpretar los códigos y las formas circulares y reiterativas de otras películas u obras literarias que ya en su época pusieron sobre el tapete los mismos temas.

Un *hogar*, puesto que el clasicismo del cine de Estados Unidos se erigió, (aún se mantienen en pie, pero en peligro de derrumbe, sus cimientos) de modo que significara un espacio construido por y para la interacción y la inteligibilidad racional con los espectadores. También en pos de la habitabilidad acogedora de historias, en muchos casos, ejemplares, moralizantes, y casi siempre en violenta relación dialéctica con el mundo, a pesar de estar irremediamente atadas a la realidad. Una construcción fantasmiosa, ilusoria e ideal que nos sitúa como testigos privilegiados de los acontecimientos, que hace circular por sus significantes visuales y sonoros el sentido destinado a ser captado y reconstruido a través del punto de vista de los personajes.

Casa, todo sea dicho, encantada por unos *fantasmas* entendidos en su pura raíz etimológica: *phantomas*, imágenes que regresan del pasado o que son arrancadas de ese tiempo y traídas al presente. Porque a nadie escapará el poder y la influencia que los relatos clásicos tienen sobre la modernidad y la posmodernidad cinematográficas, era de la intertextualidad posibilitada por el avance tecnológico y la adquisición de conciencia histórica sobre la herencia y la tradición. Discursos que no solo responden a lo que entendemos como entretenimiento, ensayo o experimento, sino que también deben consi-

derarse documentos que se valen a su vez de otros documentos y archivos (películas ya existentes, propias o ajenas) y reescriben el discurso de la historia del cine.

El contexto pertinente lo es más que en cualquier autor coetáneo de Lynch, aunque a simple vista no lo parezca. Sus obras más identificables escriben la propia visión del cineasta de la Historia y de la cultura de su país en el margen de la historia oficial. Una subjetivización, una memoria histórica filtrada por la ficción, de fuerte carácter irónico, paródico y metalingüístico. Lynch sigue la estela de los realizadores americanos de los 60-70, pero a su manera, modificando la velocidad y la trayectoria de estos renovadores de un Hollywood oxidado. Estos se fundamentan en el uso de productos viejos y discursos caducos que encierran una reaccionaria postura, en lo que denominaríamos la quintaesencia del cine posmoderno: «la nostalgia de un pasado que nunca existió» (Lim, 27), o que tal vez no ocurrió como estas películas recuerdan en imágenes.

Lynch construye en su filmografía final un hogar simbólico construido sobre los cimientos y las ruinas de un modo de representación ya ideado para la habitabilidad del espectador. No obstante, esta recuperación de lo clásico como la sensación familiar y hogareña traducida a la recepción estética no se produce de manera limpia, progresiva y con una continuidad pasiva. En sus películas y series se detecta una sensación antitética de opuestos enfrentados, un «unhomeliness» (Loren y Mettelman, 111), un *unheimlich* freudiano, incómodo y siniestro que impregna las imágenes.

### 3. Noir y melodrama: a las puertas del manierismo

Como ya se ha apuntado, *Mulholland Drive* y *Carretera perdida* componen un ejercicio de perversión del lenguaje clásico identificándose con películas que ya en su momento pusieron en tela de juicio la gramática del cine de estudios de Hollywood. Enumeraremos rápidamente algunos de los estilemas del clasicismo cinematográfico. Un «respeto riguroso de las determinaciones

dramáticas y psicológicas de la escena y construcción de un espectador ideal para el que la descomposición escénica nunca debe poner en peligro su verosimilitud» (Zunzunegui, 106); una escritura dirigida a la facilidad de su lectura, con la que «el espectador, de este modo, sabe siempre lo que está mirando y dónde se encuentra, como si percibiera una acción continua en un espacio fluido» (Casetti y Di Chio, 114); un desarrollo diáfano de la trama, singularidad típicamente detectivesca pero que se puede extrapolar a lo universal, en la que «la exposición sobre el motivo, el agente y las circunstancias del crimen se distribuirán y finalmente se resumirán claramente en las últimas partes. En consecuencia, ninguna laguna será permanente» (Bordwell, 64). Por otra parte, el clasicismo opta por «la abstracción de las palabras en provecho de las relaciones que éstas instauran» (Company, 13), o lo que es lo mismo, la narración audiovisual. Una «transparencia», como definiendo, conseguida a partir de la complejidad: un artificio manual y consciente por crear significados donde no lo hay, uniendo y separando los significantes filmicos.

Tal y como se observará más adelante, estos dos filmes de Lynch y las tres narraciones que el cineasta escoge para tratar de retornar al Hollywood clásico tan pronto siguen como se desvían de estas normas institucionales. Una tangente que toma como punto de inflexión dos géneros muy específicos, el cine negro y el melodrama, en cuyo seno se desarrolló lo que posteriormente se conocería como manierismo.

En líneas generales, el cine negro explota la dualidad cromática de la imagen cinematográfica para expandir ese maniqueísmo a todo tipo de oposiciones binarias: bien-mal, justicia-crimen, destino-suerte, felicidad-fatalidad, comunidad-soledad, luz-sombra, pasado-futuro. En el medio de estas disyuntivas se halla el individuo trágico y grave que camina por peligrosas urbes, acosado por su pasado, receloso de su presente y angustiado por su futuro. Santamarina y Heredero (239) proponen que del seguimiento a pies juntillas de los códigos y de la utilización hiperbólica y manierista de la escritura filmica clásica surgen los adstratos que posteriormente encarnarán los nuevos cuerpos filmicos del cine moder-

no. Así, paradójicamente, el cine negro de Hollywood, epítome del clasicismo, anticipa los síntomas de su agotamiento, así como la contestación estética e ideológica de las nuevas olas y los nuevos cines de otras latitudes. El *noir*, en resumen, transgrede el mero revestimiento figurativo cronista, documentalista o fabulador remitente a la turbulenta sociedad estadounidense de aquellos años y se descubre como una herramienta crítica que se rebela contra quien la empuña. Así, las formas filmicas del clasicismo, su utilidad, su vigencia y su crítica, pasan a ser una idea, un tema tratado subrepticamente bajo historias de criminales y agentes de la ley.

En el melodrama, por su parte, opera un «exceso de expresividad» filmica (Catalá, 154): numerosos y virtuosos movimientos de cámara, fuertes contrastes cromáticos, interpretaciones pasionales, objetos simbólicos, gran peso estructural de la música... Si este díptico lyncheano se fija en el melodrama es por sus figuras atravesadas por el tiempo y por la insatisfacción de lo real, que buscan en un pasado idealizado el antídoto que cure sus males. En suma, los filmes melodramáticos personifican la máxima expresión de contar una historia, de la acción, del desarrollo dramático clásico y trágico, de la sucesión fatalista y causal de acontecimientos medidos al milímetro. Asimismo, de la expectativa conocida y del suspenso, de la demora en que algo latente estalle, salga a la luz o tenga lugar. Al formar parte del sistema de estudios de Hollywood, el melodrama fue propenso a repetir constantemente argumentos, personajes y parámetros audiovisuales. Debido a su esencia barroquizante, romántica y exaltada, los relatos melodramáticos se repiten a sí mismos y repiten lo que hacen los demás. Según González Requena, en la jurisdicción del clasicismo «la única identidad que permite es la del discípulo—imitador— perverso: el que pone en escena las Reglas para traicionarlas sigilosa, casi imperceptiblemente» (201). Lo que la exageración, estilización y manierismo del melodrama cinematográfico consiguen es dejar en evidencia al clasicismo desde el cual funcionan.

Los cinco relatos analizados se entroncan en lo que Rooney llama la «muerte y posibilidad de una nueva vida» (146). Hombres y mujeres en busca de una his-

toria, que luchan por dejar atrás un trauma emprenden una aventura emocional que les depara tantos o más problemas que en su anterior vida. Se trata de mirar hacia atrás nostálgicamente, hacia el hogar pasado e intentar conciliar el hoy con el ayer.

Así las cosas, consideramos al manierismo como el cuestionamiento formal y temático de la concepción total del clasicismo, una vertiente que hace de la copia, la hipérbole y el barroquismo narrativo las herramientas idóneas para evidenciar la crisis de lo clásico. Carlos Losilla (2003) sostiene que el clasicismo es y deja de ser por las excepciones que confirman y rompen las reglas que él mismo impone: el lenguaje clásico se funda tanto en el respeto al pie de la letra como en ese desfile marginal y desafiante de filmes y autores muy concretos. Además, el cine manierista supone la «entrada en crisis de la función del héroe. Debilitado el valor simbólico de su acto narrativo, es el acto de escritura—y, con él la figura del autor—la que impone su progresivo protagonismo» (González Requena, 5). Es decir, la forma se apodera de la narración, se convierte en el tema que sobrevuela el filme. En los cinco filmes analizados se aprecian claramente estas particularidades que retuercen la caligrafía clásica por exceso: protagonistas ambiguos, indeterminación espacio-temporal o verdad-falsedad de los acontecimientos, multiplicación del punto de vista, finales abiertos y/o lagunas narrativas. Sobre esta base casi en ruinas erige Lynch su hogar de los recuerdos de Hollywood. Por ese motivo, remitirse décadas después, como hace el cineasta, al melodrama y al cine negro situados en la periferia del clasicismo, solo puede significar la aceptación de que al intentar volver a esas imágenes estas se destruirán en el intento. En consecuencia, el edificio de sus películas se desmorona cuando el pasado choca con el presente.

## 4. El cine y sus fantasmas

Para estas obras se han acuñado tres conceptos que corresponden a tres estatutos representacionales del cine dentro del cine. A propósito de *Carretera perdida* y *Mulholland Drive* se hablará de la *creación-fantasma cinematográfica*,

concepción desde la cual los protagonistas de ambos filmes diseñan a su vez una suerte de filmes mentales que son mostrados al espectador como si fuesen la propia película. Es decir, que la imaginación de estas figuras enmascara la verdadera historia que se nos está contando. En paralelo circulan los preceptos *confusión realidad-ficción e intromisión en las imágenes* propias y ajenas del pasado, que llevan a cabo el autor y sus personajes, dotados de funciones y capacidades dentro de la ficción que exceden las reglas de lógica, coherencia y verosimilitud de los relatos clásicos convencionales. En lo que hace a la plasmación narratológica de los acontecimientos, bien sea con Lynch o con otras obras comparadas, la repetición, la dilación, la remisión intertextual, el corte de la cronología, los cambios bruscos de iluminación, color, tono, el uso estructural de la música o la utilización expresiva de pantallas y espacios del espectáculo, son algunos de los recursos que ilustran con claridad el aspecto general de este grupo de filmes. Tres modos de distorsión espacio-temporal, con sus respectivas decisiones de puesta en forma, que hiperbolizan, mediante un filtro metacinematográfico, las imágenes manieristas negras y melodramáticas.

### 4.1. *Carretera perdida*. Me gusta recordar las cosas a mi manera

Por primera y decisiva vez en su carrera artística, David Lynch se encamina hacia la elaboración de un monumento nostálgico, aporético y arriesgado, sintetizado en una pregunta: ¿cómo podemos cambiar el presente volviendo a las imágenes del pasado? *Carretera perdida* inaugura una etapa fantástico-cinematográfica que recorre cada uno de los espacios conceptuales a los que nos venimos refiriendo (repetida como un mantra con la fórmula «retorno al pasado»): el tiempo, el cine y el hogar. En otras palabras: el pasado, la fantasía, lo clásico. Y en otras tantas: la memoria, las imágenes muertas, la casa encantada. El protagonista Fred Madison, un fracasado saxofonista que ha matado a su mujer Renée por celos y está a punto de ser ejecutado en la silla eléctrica, trasun-

to ficcional y pesimista de Lynch, intenta ser otro, tener otra historia. Desesperadamente se crea una película mental basada en la estética hollywoodiense clásica para evadirse de la triste realidad. Así se convierte en un chico más joven, exitoso y libre de pecado: Pete Dayton.

En este sentido, tanto el ente estructural Fred Madison como su «dueño» David Lynch se empeñan en dar a luz un relato de lucha entre historia y memoria, la realidad del Hollywood clásico y su recuerdo. De uno de los diálogos más célebres del filme se rescata verbalmente esta dialéctica: cuando un par de detectives visita la casa de Fred y Renée para investigar un allanamiento, uno de los agentes pregunta a la pareja si tienen una cámara de vídeo. Renée explica que no, ya que Fred las odia. A lo que el propio Madison puntualiza: «me gusta recordar las cosas a mi manera. Como las recuerdo, no necesariamente del modo en que ocurrieron». Lo cual equivale a la postura nostálgica y retroactiva de la poética lyncheana: reescribir la historia de forma adulterada.

Fijémonos en la intertextualidad y la reescritura operadas por el relato sobre textos específicos del cine estadounidense. Estamos hablando de los filmes *Detour*, dirigido por Edgar G. Ulmer en 1945, y *El beso mortal* (*Kiss me deadly*), de Robert Aldrich, estrenado en 1955. Ambas películas supusieron sendos impactos efectuados contra el *statu quo* del cine negro, con diez años de diferencia. La primera, debido a un laconismo y un poder de síntesis narrativa, además de explotadora rayana en el manierismo y la exageración de los tropos del *noir*. La segunda, tantas veces considerada el más claro síntoma de la enfermedad mortal que aquejaba al cine negro a finales de la década de los 50. Un callejón sin salida que conduce a la dificultad de narrar, a una escritura clásica que finaliza su trazo con renglones torcidos y fallos ortográficos y gramaticales. Es decir, Lynch retorna a aquel pasado que por sí mismo sufre temporalmente, que se resiste a construir una historia clásica. Como podrá observarse, David Lynch reescribirá ambas películas en pasajes en absoluto aleatorios: el inicio y los créditos y la conclusión. Dos partes de un relato donde entran en juego la autoría de la narración y donde se sugieren y suturan formalmente los temas que articulan la construcción dramática.

## El desvío

Desde un sonido leve de ventisca irrumpe una base rítmica que sigue la velocidad de la cámara atravesando una carretera entre sombras, solamente iluminada por lo que parecen los faros de un coche. Se trata de la canción *I'm deranged* de David Bowie, cuya letra resume a la perfección los sentimientos del personaje protagonista: un hombre perdido, preocupado y descarriado, en constante huida. La perspectiva es prácticamente subjetiva e imparable hacia delante, el vehículo, todavía indeterminado, puesto que la secuencia no adjudica un cuerpo a esta mirada, apenas se desvía de la línea central discontinua que divide el asfalto de dos mitades, únicamente muestra algunos bandazos producto de la altísima velocidad a la que circula [imagen 1]. A este plano se suman los títulos de crédito escritos en amarillo y dispuestos en diagonal, los cuales se abalanzan desde el punto de fuga y se congelan en el centro del encuadre.



Imagen 1

El viaje no finaliza realmente: el coche, o esa mirada vertiginosa, en ningún momento se detiene, sino que la imagen se sume en un fundido a negro repentino al finalizar las letras pertinentes y desvanecerse la música. Tampoco podemos obviar tres detalles que serán cruciales. Primero, el hecho de que la imagen nos transporte unidireccionalmente y de cara, es decir, no hacia atrás, que todo lo que se deja en la estela de este movi-

miento es ignorado, discriminado, y que el itinerario, a juzgar por el punto de vista y la composición, no piensa en otra cosa que no sea progresar, ir hacia adelante, encararse hacia el futuro. Por lo tanto, una mirada que niega en rotundo el espacio anterior, la historia ya contada, los pasos previos; el pasado, en definitiva. Segundo, que la línea dibujada en la carretera es discontinua, lo cual significa que todo aquel que transite esa vía está habilitado para adelantar a todo aquel que se interponga en su camino. Dicho de otro modo, que el relato impone desde su nacimiento una ley que es cumplida por esa subjetividad hasta que esa legislación cambie o esa persona se afane por imponer sus propias normas. Y por último, en referencia al lugar exacto en el que este dispositivo hacia delante se ha colocado, no deja de ser significativo que, precisamente allí donde se imprime con violencia el nombre del autor [imagen 2], del responsable máximo de lo que estamos viendo, como si de una firma que constata quién manda, entren en disputa esas dos voces: la de Fred Madison y la de David Lynch.

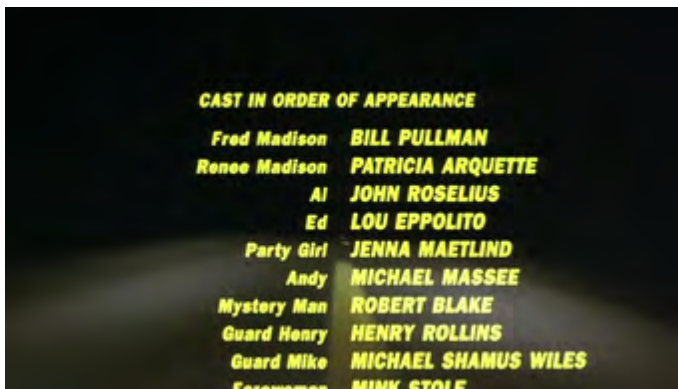


Imagen 2

Para condensarlo en un par de frases: los créditos iniciales son un yo inexistente, una vista subjetiva sin corporalidad, porque Fred ni es ni puede ser, como se verá a lo largo de la película. «Fred vive paralizado, en un perpetuo *dejà vu* que, más que reorganizarla, simplemente imposibilita la distinción entre lo ya sucedido y lo actual» (Cabello, 109). No obstante, con todo, es necesario mencionar el factor disonante de estas imágenes rectas inau-

gurales que imponen su dirección para con el recorrido que después emprende el relato. Ya que la narración de *Carretera perdida*, como la mente de Fred, como «la existencia individual no se despliega en línea recta, por integraciones cuantitativas sucesivas y constantes; muy al contrario, procede mediante saltos y discontinuidades, y se divide en distintas ‘épocas de la vida’» (Bodei, 17).

La escena de apertura del filme de Ulmer, *Detour*, encuadra otra carretera que atraviesa un desierto, pero esta vez el vehículo respeta su carril, puesto que la línea es continua, no se puede adelantar [imagen 3]. Unos segundos más tarde, la norma vial cambia, y ese cuerpo en movimiento sigue cumpliendo con lo establecido [imagen 4]. Más importante aún es la disposición de la cámara respecto de la planificación de *Lost Highway*: aquí está colocada en la parte trasera de la mirada, de manera que nuestro punto de vista se fija en lo pasado, en el camino hecho. Al contrario, evidentemente, que lo propuesto por Lynch. Esta diferencia dictamina el desarrollo ulterior de la historia: el protagonista y narrador Al Roberts, también malogrado músico que ha asesinado y ha suplantado otra identidad en busca de una vida más digna, recurrirá al recuerdo, a la analepsis, y respetará las normas de conducción (del relato). Madison, por su parte, no tendrá ni tiempo ni interés de volver la cabeza, y se moverá en el límite de lo prohibido y lo permitido. En adición, y al contrario que el personaje activo, interesado, de *Detour*, Fred Madison no es el narrador definitivo y exclusivo de su propia historia, por muy fuerte que fuese su deseo de serlo. A pesar de la actitud de Al, si nos fijamos en la planificación establecida por Ulmer, la puesta en escena sanciona en cierta manera ese positivismo en sus intenciones, puesto que el primer plano avasallador mientras cuenta su vida, su mirada fuera de campo, negando el contacto visual del espectador y la iluminación de luces y sombras, chocan con esa idea de aclarar los hechos que tiene el personaje [imagen 5].

Del mismo modo, el narrador de *Detour* utiliza muchos detalles enfermizos, para intentar hacer más verosímil su narración. Habla directamente al espectador: *excusatio non petita accusatio manifesta*. Además, las imágenes del sueño que tiene la noche de la muerte y suplantación



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5

de un hombre son iguales (repetidas) a las de la película que acabamos de ver. Para rematar, ni siquiera las personas dentro de la historia que cuenta, del *flashback*, creen historias que han ocurrido antes. Es decir, las fallas ocurren desde dentro y desde fuera, al igual que en la historia de Fred, como iremos viendo más abajo. En el lado opuesto, el sujeto trágico de *Lost Highway*, durante su cansada elaboración identitaria, asumirá los *flashbacks* con aficción y pasividad; dicho de otro modo, que esos recuerdos no serán evocados por su voluntad para aclarar o justificar su pasado, como sí hace Roberts. Los acontecimientos pasados hechos presente en el filme de Lynch asediarán al protagonista como violentos fogonazos, como cortes de montaje que rasgan las imágenes y ponen en peligro la trama imaginaria urdida por él.

## Leer del revés

Es momento de cerrar esta triple comparación con los primeros compases de *Kiss me deadly*. Aldrich narra la historia del detective Hammer, quien tras rescatar a una chica que al día siguiente aparece muerta se entromete en una misteriosa conspiración con maletines secretos y planes nucleares. No estaríamos forzando la interpretación al considerar la secuencia inicial como la traslación de la tensión y el ritmo de un clímax al comienzo mismo del relato, con las disonancias que esto provoca: la narración está abocada al bucle, a la iteración. Lo que nos preocupa por encima del resto de cosas son, de nuevo, los crédi-

tos, los cuales abundan en esa idea de relato volteado, que empieza como si estuviese acabando. Después de ver cómo Hammer salva a la joven en la carretera, en una tensa y repetitiva escena, los nombres de los participantes se suceden escritos al revés [imágenes 6 y 7], aparecen de abajo arriba (contradiendo la «norma») superpuestos a un largo plano fijo desde el punto de vista del pasajero, de manera que el filme pasa a llamarse «Deadly» “Kiss me», o que la película está «Meeker Ralph protagonizada por». Esto es, ya desde el principio se nos avisa que transitamos una carretera sin salida, sin inicio ni final, en la que el punto de salida y el de llegada son intercambiables. Hammer, como Fred Madison y Al Roberts, está atrapado, no sabe ni de dónde viene, ni por dónde va, ni a dónde se dirige en una trama delirante y casi sin sentido; ni siquiera su nombre (su identidad) está en orden. En la oscuridad de la noche, en ese lugar suspendido que son las autopistas, que no están ni aquí ni allá, en las que quedarse parado parece estar sustraído al tiempo.

Esta vez hay que lidiar con otro modelo de final que no es ni el bucle abierto de Fred ni la derrota fatalista de Al: la destrucción total presenciada por Hammer. Tras comprobar el infernal y abrasador poder contenido en el maletín que custodian los villanos, Mike rescata a su pareja secuestrada Velda. Ambos logran salir con vida del edificio, a duras penas, mientras a sus espaldas la cabaña explota hasta su íntegra destrucción [imágenes 8-11]. Los estallidos los empujan a la orilla de la playa. Atrapados, por tanto, entre el fuego y el agua, los principales elementos, momento en el cual las letras «THE





Imagen 6



Imagen 7

END» aparecen de la nada y se fijan en ese plano final, aplastando a una Velda y a un herido Hammer exhaustos y abrumados por las llamas, que apenas si dura diez segundos. Nada, palabra escogida en absoluto por azar; nada narrativa a la que Aldrich y el guionista A.I. Bezzerides (adaptando *sui generis* una novela *pulp* de Mickey

Spillane) aplican un vaciado iconoclasta. Porque al final el puro misterio irrevelable, irresoluble, al que no es posible acceder, acaba quemando a aquellos que osan abrir la caja, robar el fuego. La nada, el vacío insignificante. El vacío de sentido, la imposibilidad de clausurar una historia, la crisis de Hollywood, del relato positivo.



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13

Que la función y la posición narrativa de esta cabaña no es la misma en el filme de Aldrich que en el de Lynch está fuera de toda duda. En *Carretera perdida* nunca sabemos que ocurre u ocurrió allí: la cabaña rasga la propia imagen en un *flashforward* que anuncia un misterio nunca resuelto en la conclusión [imágenes 12 y 13]. Sin embargo, que las similitudes arquitectónicas, por otra parte, son palmarias, sobra incidir en ello. En otras palabras, asumiendo que a efectos argumentales las dos películas presentan disensiones sustanciales que invalidan cualquier comparación, aparte de esta o aquella coincidencia o guiño, el dato a rescatar tiene que ver con la elección de un hogar como núcleo a ser devastado desde su interior.

## Vivir su vida

El *film noir* y sus características existencialistas, su relación problemática con el pasado de sus antihéroes, de la aceptación del individuo en su hábitat, delimitan el terreno sobre el cual Lynch planta las semillas de la etapa final de su obra. Cuestionar las bases de la escritura clásica, de la narración cinematográfica, desestabilizar el papel de los espectadores dentro y fuera de la sala de cine, su recepción, su interpretación y sus fantasías. *Lost Highway* es una obra-alucinación en la que los *flashbacks* tal y como se conocen parecen imposibles e insatisfactorios: el pasado

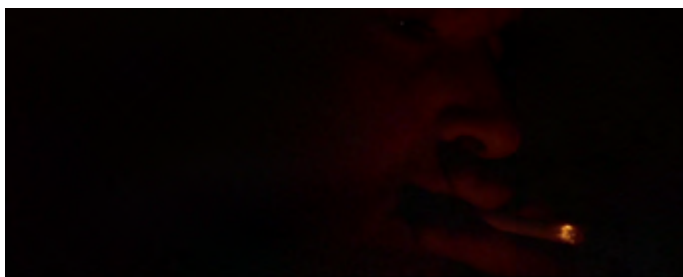


Imagen 14



Imagen 15



Imagen 16

hecho presente no ofrece nada bueno. Tanto el personaje y el ambiente en el que se mueve el maduro Fred Madison como el contexto y la personalidad del joven Pete están concebidos, respectivamente, como ejercicios manieristas del *neo-noir* y del *noir* clásico, donde los héroes fatalistas (como Al Roberts) habitan lugares sombríos que reflejan sus estados de ánimo [imágenes 14-16].

El mundo de Pete Dayton, imaginado por Fred, es un lugar idílico y anacrónico, de los años 50-60, de las boleras, del taller de grandes automóviles americanos, chaquetas de cuero, camisas de leñador y rock de estación de radio. Destaca el detalle de que una escena de persecución de coches (en la que un perturbado villano echa de la vía a un pobre diablo, lo patea estando en el suelo y lo deja medio muerto) ocurra en la carretera que bordea la ciudad, Mulholland Trail, y con el cartel de Hollywood detrás. Esta secuencia marca que el destino del alter ego de Fred Madison no será tan claro y feliz como podemos imaginar. Su relación con este paródico e histriónico villano, similar al Frank Booth de *Terciopelo azul*, únicamente le proporcionará problemas propios de un relato *pulp* con todos los ingredientes típicos. A través de un fundido encadenado después del momen-

to mágico donde queda prendado por una chica Lynch coloca las mismas célebres letras de la colina angelina dentro de la cabeza inflamada de Pete Dayton: sus pensamientos llevan inscritas las letras del cine [imagen 17].

#### 4.2. *Mulholland Drive*. El crepúsculo de las diosas

El penúltimo filme de Lynch retoma la estructura dual de *Carretera perdida* y la lleva al extremo, diseñando una narrativa aún más confusa y sofisticada, puesto que el desdoble de personajes se produce, al contrario que en el anterior protagonista, con los mismos actores y actrices. Para ello toma prestados algunos elementos visuales y narrativos de *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder. A raíz de este clásico del *noir*, del melodrama y del cine dentro del cine resultará más fácil entender los temas que aquí se convocan. A saber, el retrato de mujeres que construyen para sí un lugar metafórico, cimentado por el pasado, y que rehúyen de toda influencia presente que trastoque sus fantasiosos planes. La elección de este material de partida se aparta de cual-



Imagen 17

quier gesto laudatorio: Wilder y Lynch, cada uno en su época y con sus herramientas, describen la hostilidad del «hogar Hollywood» en el que la escritura clásica del cine estadounidense de la época se resquebraja desde dentro, concretamente en la figura clave de sus narradores y sus protagonistas. Además de la sonoridad de sus títulos y de la topografía angelina que los sostiene, como punto en común principal hay que mencionar el vehículo genérico al que ambos recurren: el cine negro, epítome de la investigación de misterios, de los conflictos existenciales, salpicado de gotas de ese hermano no reconocido que es el melodrama.

*Sunset Boulevard* es la malograda historia de Norma Desmond (Gloria Swanson), antaño diva y reina del cine silente de Hollywood que contrata a Joe Gillis (William Holden), ávido guionista en problemas de impagos que es atrapado en las redes de la actriz para devolverla al estrellato. Gillis, obviamente coprotagonista del relato, no es tanto el héroe de esta tragedia como el sancionador de la misma. Narrador cínico e insistente, organizador de todo, pero narrador muerto, al fin y al cabo. Precisamente aquí se consuma la jugada maestra del guion de Wilder: esta dramática historia de ilusiones y desengaños solo la puede contar un muerto, un fantasma (o fantasía), tal vez la mayor coincidencia entre *Sunset* y *Mulholland*. Así es la apertura del relato, el cadáver de William

Holden en una piscina, sin que todavía sepamos cómo y por qué yace ahí, voz y cuerpo disociados. Mediante un descomunal *flashback* puramente wilderiano, este personaje paradójico diseccionará poco a poco la solución al enigma. Encerrado primero casi contra su voluntad, luego recluido a causa del interés económico y el placer de convivir con una leyenda cinematográfica, Gillis es contratado por Norma, que lleva más de 20 años en silencio, lejos del mundo real exterior, en un castillo arcaico suspendido en el pretérito gerundio, para que escriba el guion de su retorno. Retorno (*return*), y no vuelta, o regreso (*comeback*), como la propia Norma puntualiza al explicar la oferta a Gillis [imágenes 18 y 19].

Tras darse cuenta de su fracaso, Norma asesina a Gillis, después de que su aliado transitorio termine por abandonar esa burbuja. La estrella arde en celos cuando Joe, un hombre que desea ser fiel a su tiempo, se enamora de una joven aspirante a actriz, extremo opuesto de la estrella consagrada y olvidada. La fantasía se hace por completo con su cuerpo y con su mente: su vida es una película con destino en la tragedia. En una actitud idealista, la Norma Desmond personaje (la apariencia) se impone a su verdadero ser, esto es, la Norma Desmond actriz: la única forma de sobrevivir reside en la abstracción. Desmond acaba por creer que su vida es otra película más, que incluso los policías que la escol-



Imagen 18



Imagen 19



Imagen 20



Imagen 21

tan en la detención forman parte de un equipo de rodaje. Por eso Norma rompe la cuarta pared en el último plano, cuando la cámara imaginaria se confunde con la empírica. Aparato que, en el fondo, por lo que nos dicen las imágenes, se opera con la mano de la ironía: ese primer plano demandado por la histriónica Gloria Swanson no es más que una concesión efímera, un minuto de gloria, pues de inmediato la imagen se olvida de ella, la desenfoca, la elide cuanto más cerca está de nosotros [imágenes 20 y 21]. Por si esto fuera poco, Wilder muestra una carta inesperada que ha estado descubierta sobre el tapete durante toda la partida. La humillación es mayor, porque para socavar definitivamente el intento de Norma por no caer en el olvido, en la mudez de la industria que la aupó al Olimpo, el cineasta da voz, responsabilidad y posteridad a otro personaje: la verborrea del narrador omnisciente Gillis. Lo más seguro es que, como sentencia el personaje de Holden, los titulares de la prensa maten a la Norma de verdad. Aún y todo, Norma seguirá viva en esta película real que es *Sunset Boulevard*, impresa en celuloide, como Gloria Swanson. Porque, de su propia boca, las estrellas nunca mueren.

## La fábrica de pesadillas

En *Mulholland Drive*, la aspirante a actriz Diane Selwyn sueña o imagina en forma de producto cinematográfi-

co, una historia parcialmente satisfactoria que neutralice su deseo irrealizable de ser una estrella de Hollywood. Diane, que hace creer a los personajes y al espectador que se llama Betty y que todo le sale bien, manda asesinar a su exitosa y envidiada amante y compañera Betty (o Rita) y después se suicida. Lo que vemos en la primera mitad del filme es su sueño o alucinación, y lo que sigue al despertar corresponde a la realidad que ha sido ocultada por esa fantasía en forma de manierista filme de detectives. El cambio narrativo más significativo tomado por David Lynch es asignar el papel narrador no solo al protagonista muerto (como Wilder), sino que ese personaje es también esta vez el sujeto fantaseador. Diane = Norma Desmond + Joe Gillis. Otro de los desencuentros entre ambos filmes tiene que ver con la eliminación de Lynch de la voz *over* wilderiana.

La presencia de Gloria Swanson, antigua estrella del cine mudo que se interpreta a sí misma con otro nombre, y la levedad totalmente consciente con la que Wilder no oculta sus continuas alusiones a películas, actores y directores reales<sup>1</sup>, escapan a toda casualidad. En su particular literalidad, Lynch copia a Wilder hasta en este tipo de detalles de casting. Sin embargo, ambos autores no profesan la misma caligrafía. El de *Mulholland Drive* rescata del olvido a dos reputadas actrices del período clásico, pero en esta ocasión el guiño satírico queda muy lejos. Los

<sup>1</sup> A lo largo del filme aparecen, haciendo de ellos mismos, actores como Buster Keaton o directores como Cecil B. DeMille.



Imagen 22



Imagen 23

papeles interpretados por Ann Miller (Coco, la casera del apartamento donde se aloja Betty/la madre del director Adam Keshner) y Lee Grant (la inquietante Louise Bonner) desempeñan funciones cuya importancia estructural se ve socavada por la excentricidad de su caracterización y la naturaleza de cameo de sus apariciones. Coco es la custodia del complejo residencial de la tía de Betty, el ama de llaves que controla quién entra, quién sale y qué se hace dentro de sus dominios. La vecina Louise, por su parte, es una especie de maga ataviada con una túnica propia del cine de terror, de oráculo que quiere advertir desesperadamente a Betty de que alguien está en peligro, de que algo malo va a pasar. Pese a brindarle esa información a la protagonista, la solo en apariencia encantadora Coco interrumpirá la profecía de Bonner: es decir, Coco interpone el brazo de la ley del viejo Hollywood, silencia a una entidad extraña y enajenada como es Louise para que no muestre la verdad antes de tiempo. Esta última interpretación se entiende mejor al saber que la actriz que encarna a la vecina, Lee Grant, fue incluida en la llamada «lista negra» de artistas norteamericanos elaborada por el Comité de Actividades Antiestadounidenses entre los años 40 y 50, clasificación que significaba pertenecer o ser afín al pensamiento del Partido Comunista de los Estados Unidos, a ojos del gobierno. En el caso de Grant, su acusación supuso más de una década de *silencio* artístico en la que apenas trabajó en la industria. Dos viejas actrices (como Swanson), en definitiva, pertenecientes a

una misma época gloriosa del cine, con destinos opuestos, que se enfrentan entre sí para favorecer o entorpecer los planes fantasiosos de Diane Selwyn.

## Bomba de humo

Marcada por las ojeras de la insomne que quiere y no puede dormir, para dejar de lado lo que ve y siente, Diane Selwyn se queda sola en su apartamento, una vez que hemos descubierto que su vida no es como la retrataban las primeras dos horas de metraje. Apartamento, todo sea dicho, que no solo es una estancia irreal producto de su sueño, sino que, a juzgar por la dirección que Betty da al taxista cuando llega al aeropuerto angelino, no existe en el mapa. 1612 Havenhurst Dr: un número donde no figura tal vivienda en el callejero de Los Ángeles, pero que, de ser real, sus coordenadas coincidirían con un cruce en particular: Sunset Boulevard con Marmont Lane, exactamente donde se levanta el famoso hotel Chateau Marmont que hospedó a cientos de estrellas del cine. O lo que es lo mismo, que Betty/Diane, en su retorcido delirio, se cree que es y hace lo que hacían las estrellas hace 60 o 70 años. La decisión final de la mujer es coger la pistola que hay en un cajón y dispararse en la boca. Su cabeza estalla, y con ella toda la materia con la que había construido la fantasía, humo vacuo similar a la huida triunfal del mago o del ilusionista. [imágenes 22 y 23].



Imagen 24



Imagen 25

Tanto Diane como Norma «mueren» en casa, la una suicidada y la otra detenida (muere todo atisbo de que su carrera se relance). Ambas, en resumen, conducidas por ese veneno del cine, vencidas por la comodidad confusa y mentirosa de un hogar que no cumple con su cometido: proteger al que está en su interior de las amenazas exteriores. En lo que hace a *Sunset Boulevard*, esta caracterización del hogar-prisión se hace más palpable a nivel visual, ya que la película que se monta Norma no llega a manchar el tejido del relato real que vemos, como sí ocurre en *Mulholland Drive*. Por ejemplo, al obligar a Gillis a que se quede a vivir con ella para poder convencerle de que todo tiempo pasado fue mejor, o a causa de su negativa a salir siquiera un instante de su fortaleza. También en el diseño arquitectónico de la fachada y las estancias del palacete, una prisión decimo-

nónica hasta en su celebración (de corte vienés) de la fiesta de año nuevo, auténtica casa encantada del cine de terror, esplendorosa al tiempo que en estado total ruinoso [imágenes 24 y 25].

Después del suicidio, la película se clausura con la imagen de Rita y Betty sonrientes y recibiendo, en contraplano, una aprobación que nunca ha existido, plano ralentizado y difuminado como el rostro de Norma Desmond. De donde se colige que la fantasía de Diane, literalmente una imposición (una sobreimpresión) sobre (el barrio de) Hollywood, pese a gozar de estos estereotipos, ha sido cazada y neutralizada. Betty no consigue galvanizar su pseudorelato, como tampoco puede Norma, y ese muro de contención se enuncia de una manera irónica y antitética. Las mujeres sonríen, pero su imagen está quemada, abrasada, brillan tanto que el exceso de

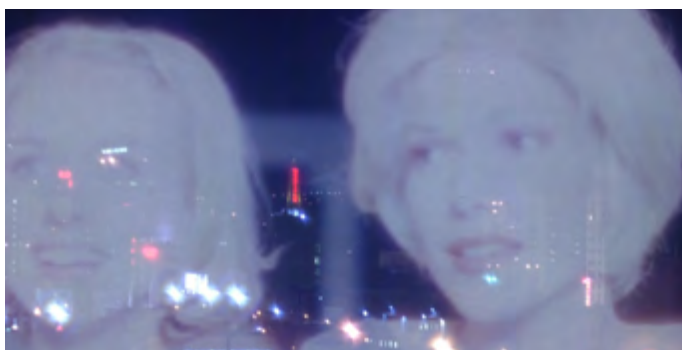


Imagen 26

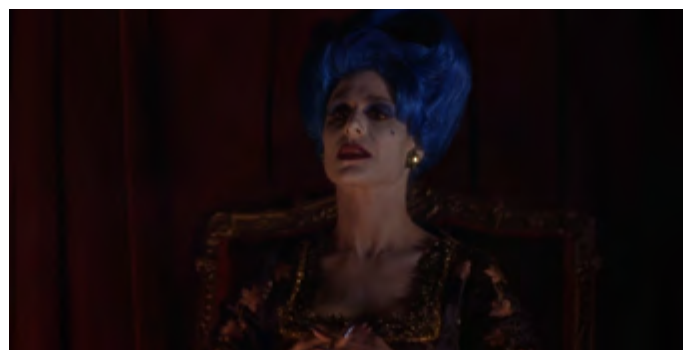


Imagen 27

luz acaba en ceguera. Hay que apuntar, además, que este recuerdo ulterior de la pareja de amantes irrealizada les presenta en el punto máximo de identificación mutua. Es decir, que el aspecto de Rita y Betty es el mismo que cuando ambas mujeres fueron una: han hecho el amor, se han unido, y Rita se ha puesto una peluca rubia que emula el peinado de Betty [imágenes 26 y 27].

A todo esto, se pueden unir los finales de *Mulholland* y *Sunset*, en la que Wilder ya anticipa esa erosión de la cara de Swanson durante el plano final en la secuencia del cine privado de Norma. Tras verse a sí misma, acompañada de Gillis, actuando en películas mudas, Desmond exalta su fama y su cine glorioso, y al entrar en contacto con el haz de luz creado por el proyector del cinematógrafo, Wilder hace que el humo del tabaco que inunda la sala parezca salir de su cuerpo hirviendo. Aquello que antaño dio luz a un astro inmortal del período mudo, ahora ataca la piel envejecida de un cuerpo en decadencia, que con sarcasmo solo puede emplear su voz para reivindicar el silencio [imágenes 28-30].

Y para finalizar, siguiendo la estela del humo (que sería algo así como la visualización muda del fuego, su índice silencioso), como ya no hay ni puede haber nada más, la última imagen de *Mulholland Drive* se consagra a la espectadora de lujo de un espectáculo: la mujer de pelo azul del palco de la célebre escena en el Club Silencio. Este ser autónomo tiene el poder de clausurar ese resquicio de esperanza que la narración otorga a Betty y Rita. Previo plano general del escenario del Club, que implosiona cromáticamente del azul fantasmal al rojo carnal. Para ella se ha guardado la palabra final, en español, que, al igual que la llave clausura (*shut down*) ordena con un susurro (*shut up*): «Silencio». Ya que, como dijo el filósofo, de lo que no se puede hablar hay que callar.

En el entorno de Norma, ya sea Gillis, Cecil B. DeMille o su mayordomo y antiguo director fetiche<sup>2</sup> Max,



Imagen 28

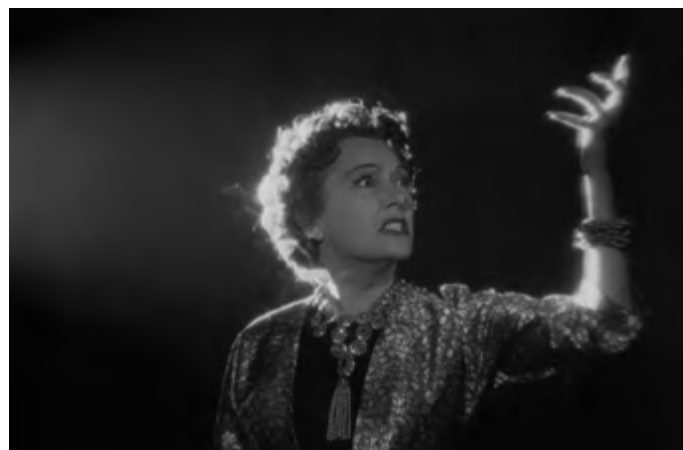


Imagen 29



Imagen 30

<sup>2</sup> No olvidemos que el sirvo y guardián de Norma está interpretado por el actor y director Erich Von Stroheim, que dirigió a Gloria Swanson en *La reina Kelly* (*Queen Kelly*, 1929). Ahora es ella la que en sus delirios lo maneja, alternando los papeles en una farsa sin solución. En lo que hace a Cecil B. DeMille, que en la película hace todo lo posible por no entrar en el sortilegio de su antigua compañera, recordemos que Swanson se puso a sus órdenes en seis películas en la época dorada del cine mudo.





Imagen 31



Imagen 32



Imagen 33

todos en algún momento se ven forzados a seguirle la corriente, prolongando una mentira unidireccional: la fatalidad. Como en *Mulholland Drive*, en *Sunset Boulevard* todo está orquestado de cara a hacer creer a la protagonista que su vida es perfecta y que seguirá siéndolo. Sin embargo, tanto Diane como Norma han diseñado ese mundo ideal (la primera en el sueño, la segunda en la vigilia) y las dos se lo llevarán a su tumba. Finalmente, Norma consigue hacerse con el papel de su vida, al ser consciente de interpretar un personaje y verse atraída por la cámara real —un aparato que permite mentir y que en este caso habilita a avanzar hacia la verdad— aquella que precisamente desvela la mentira, la que rompe el pacto de la ficción. Por medio de esa farsa grupal, consiguen que Norma abandone la habitación, salga de casa y se la pueda juzgar como una asesina [imágenes 31-33].

Al fin y al cabo, aunque malogradamente, Norma y Gillis se liberan de las cadenas del ostracismo en el hogar-castillo de almas errantes condenadas a repetirse. *Mulholland Drive* y *Sunset Boulevard*, por la senda tenebrosa del cine negro melodramático, toman la muerte como último recurso para derribar las puertas simbólicas levantadas por sus antiheroínas. Al no aceptar el rechazo del guionista moderno (quien rechaza a su vez a una vieja gloria del pasado), Norma decide matarlo [imagen 34] para que deje de escribir ese irrealizable guion de su retorno, tomar el mando y hacer lo que mejor sabe hacer: actuar. En cuanto a Lynch, el cineasta opta por clausurar el film con el suicidio de Diane, de modo que no haya nada que contar ni nadie que lo cuente. Tanto en uno como otro filme, los conatos de retorno al pasado (de los años 50 a los años 20, de los años 2000 a los años 50) hacen aguas materializados en sus protagonistas, portavoces de esas visiones nostálgicas e idealistas criticadas por los autores. De aquí se extrae el fatalismo típico del *noir* aplicado en estos discursos: la imposibilidad de una historia ordenada, cronológica, con un principio y un final diáfanos (y a poder ser, felices), con una voz líder; es decir, una historia clásica que no reclame la manipulación temporal, el *flashback* barroco. Wilder y Lynch discuten, ponen



Imagen 34

en entredicho y plantean otra vía para una convención estandarizada a la que el cine y sus espectadores están acostumbrados: el *flashback*, la mirada atrás. Porque el narrador es, en última instancia, «el que siempre gana», el que tiene la última palabra y está autorizado para virar el rumbo en el último momento. Sin decir nada que no se haya dicho antes, Bellido adensa con estas palabras la ficción de Wilder y, por inercia, la de Lynch: «los hechos acontecidos en muchos filmes se apoyan en reflejos de situaciones vividas, en dudas. (...) Los recuerdos vuelven (...) inmortalizando su intemporalidad en la ficción del filme» (37).

## 5. Conclusiones

Las películas, individualmente, y el ejercicio intertextual que consolidan como conjunto, presentan la microhistoria del clasicismo hollywoodiense según David Lynch: un viaje personal, como el emprendido por Martin Scorsese<sup>3</sup>, pero transportado por la ficción y no por el documental<sup>4</sup>, a través del cine americano, o lo que Lynch entiende por cine americano. Una microhistoria hecha de memorias que enmascaran con el disfraz de la convención y el código un discurso contradictorio y

«alegal»: el de utilizar el archivo, la ruina, el testimonio, pero restituirlo de manera subjetiva. El cineasta estadounidense delega su pensamiento en los personajes y en las tramas. Sujetos nostálgicos que anhelan y reconstruyen poéticamente un mundo de imágenes. La última etapa artística de Lynch trata de ofrecer una visión de la creación y la imaginación cinematográficas hollywoodienses a partir de la perversión de sus mecanismos narrativos, plásticos y enunciativos, así como a la reinterpretación de algunas de las películas que ya en su época pusieron en evidencia las reglas de aquella escritura. Todo ello desde la inspiración manipulada de dos géneros que fuerzan temática y formalmente el relato clásico: *noir* y melodrama.

Lynch interroga la posibilidad de mantener y acoplar formas del pasado a discursos del presente, a través de relatos autoconscientes, rupturas diegéticas y enunciativas en las que las situaciones y los personajes quedan a merced de un narrador intervencionista que convierte la forma en contenido. Sus últimas películas, además de las tramas y los conflictos dramáticos que desarrollan, se fundamentan en una dialéctica pretérito-presente donde las cosas salen mal, donde el cuerpo nuevo no acepta y rechaza los órganos viejos. Lynch se vale de los clichés, las convenciones, los códigos y las características esenciales de estos géneros clásicos, y en general del modo de representación institucional, para retorcerlos y utilizarlos a su voluntad. Toma esas figuras, objetos, temas y situaciones genéricas para reflexionar sobre el sentido de la narración y sobre la ontología de las imágenes cinematográficas. En definitiva, el cineasta constata la recurrencia inevitable a otras imágenes tanto propias como ajenas y a relatos fundacionales, como sustrato básico del arte cinematográfico. La historia del cine no puede avanzar si no es mirando hacia atrás, aunque muchos nieguen esa evidente y atrayente necesidad de mirarse en espejos antiguos.

<sup>3</sup> *Un viaje personal a través del cine americano con Martin Scorsese* (Michael Henry Wilson, 1995).

<sup>4</sup> Las *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard (1988-1998).

## Bibliografía

- Bellido López, Adolfo. *El crepúsculo de los dioses*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Bodei, Remo. *Las lógicas del delirio. Razón, afectos, locura*. Madrid: Cátedra, 2002
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Cabello, Gabriel. *La vida sin nombre: la lógica del espectáculo según David Lynch*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- Casetti, Francesco. & Di Chio, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Català Domènech, Josep Maria. *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Company, Juan Miguel. *Hollywood: el espejo pintado (1911-2001)*. Valencia: Publicaciones de l'Universitat de Valencia, 2014.
- Herederó, Carlos F. y Santamarina, Antonio. *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós, 1996.
- González Requena, Jesús. *La metáfora del espejo: el cine de Douglas Sirk*. Instituto de Cine y Radio-Televisión, 1986.
- González Requena, Jesús. *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones, 2006.
- Lim, Denis. *David Lynch. El hombre de otro lugar*. Barcelona: Alpha Decay, 2017.
- Loren, Scott. & Metelmann, Jörg. *Irritation of life. The subversive melodrama of Michael Haneke, David Lynch and Lars Von Trier*. Marburgo: Schüren, 2013.
- Losilla, Carlos. *La invención de Hollywood o cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Rooney, Monique. *Living screens: melodrama and plasticity in contemporary film and television*. Lanham: Rowman & Littlefield International, 2015.
- Zunzunegui, Santos. *La mirada cercana. Microanálisis filmico*. Santander: Shangrila Textos Aparte, 2016.



# Bielorrusia, Eurovisión y el debate internacional sobre la democracia: El impacto mediático de las candidaturas de la BTRC en el Festival de la Canción

José Luis Panea\* y Ángela Cámara Rojo\*\*

Recibido: 20.11.2021 — Aceptado: 03.03.2022

## Titre / Title / Titolo

La Biélorussie, l'Eurovision et le débat international sur la démocratie: l'impact médiatique des candidatures du BTRC au concours de la chanson Belarus, Eurovision and the International Debate on Democracy: the Media Impact of the BTRC Entries in the Song Contest  
Bielorussia, Eurovisione e il dibattito internazionale sulla democrazia: l'impatto mediatico delle candidature BTRC nel concorso della canzone

## Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Ante las multitudinarias protestas por el presunto fraude electoral de Aleksandr Lukashenko en 2020, el debate sobre la democracia en Bielorrusia está despertando gran interés internacional. La Unión Europea sanciona dichos comicios, el gobierno retira la acreditación a la prensa extranjera y las manifestaciones alcanzan gran difusión mediática. Además, las celebridades del ámbito de la cultura, como es el caso de algunos representantes del país en Eurovisión, se muestran como caras visibles de la revolución. De modo similar, anualmente la participación bielorrusa en el Festival ha resultado controvertida a causa de la politización de sus candidaturas ya desde sus conflictivas preselecciones nacionales para elegir a su representante, siendo finalmente el país expulsado del certamen en 2021 por la Unión Europea de Radiodifusión. Contraponemos así dos dimensiones, la política y la cultural, en una competición que combina ambas a través de la construcción identitaria del concepto de nación en el marco de la cultura del espectáculo.

Compte tenu des protestations massives contre la prétendue fraude électorale d'Alexandre Loukachenko en 2020, le débat sur la démocratie en Biélorussie suscite un grand intérêt international. L'Union européenne sanctionne ces élections, le gouvernement retire l'accréditation de la presse étrangère et les manifestations sont largement médiatisées. De plus, des célébrités du domaine de la culture, comme c'est le cas de certains représentants du pays à l'Eurovision, sont présentées comme des visages visibles de la révolution. De même, chaque année, la participation biélorusse au Festival a été controversée en raison des présélections pour élire leur représentant et de la politisation de leurs candidatures. En fait, le pays a été expulsé en 2021 du concours par l'Union européenne de radiodiffusion. Nous opposerons ainsi deux dimensions, la politique et la culturelle, dans une compétition qui les conjugue à travers la construction identitaire du concept de nation dans le cadre de la culture du spectacle.

Faced with mass protests due to Aleksandr Lukashenko's electoral fraud, the debate surrounding Belarusian democracy is garnering worldwide interest. The European Union has sanctioned such results, the Belarusian government has prompted to revoke foreign press accreditations, and broad media coverage has been attributed to demonstrations. Consequently, celebrities in the field of culture, such as former Belarusian Eurovision representatives, have depicted themselves as a token of revolution. Similarly, Belarusian participation in the competition has never gone unnoticed for the politicization involving its entries, which spans from its conflicting national selections to choose a representative, thereby steering the country into being expelled from the European Broadcasting Union. In fact, the country has been expelled in 2021 from the contest by the European Broadcasting Union. This article establishes a contrast that encompasses a twofold reality, the political and the cultural one, in a com-

\* Universidad de Castilla-La Mancha / Universidad de Salamanca

\*\* Universidad de Castilla-La Mancha

petition that combines the two by means of the identity construction of the concept of a nation within the framework of entertainment culture.

Date le massicce proteste per la presunta frode elettorale di Aleksandr Lukashenko nel 2020, il dibattito sulla democrazia in Bielorussia ha suscitato grande interesse internazionale. L'Unione Europea ha sanzionato le elezioni, il governo ha revocato l'accredito alla stampa estera e le manifestazioni hanno raggiunto grande risonanza mediatica. Inoltre, le celebrità del campo della cultura, come nel caso di alcuni rappresentanti del paese in Eurovisione, vengono mostrate come volti visibili della rivoluzione. Allo stesso modo, ogni anno la partecipazione bielorrussa al Festival è stata controversa a causa delle preselezioni per eleggere il loro rappresentante e della politicizzazione delle loro candidature. Il Paese, infatti, è stato espulso nel 2021 dal concorso dalla European Broadcasting Union. Contrapporremo così due dimensioni, quella politica e quella culturale, in una competizione che unisce entrambe attraverso la costruzione identitaria del concetto di nazione nell'ambito della cultura dello spettacolo.

### Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Festival de Eurovisión, Bielorrusia, democracia, representación, identidad cultural.

Concours Eurovision de la Chanson, Biélorussie, démocratie, représentation, identité culturelle.

Eurovision Song Contest, Belarus, democracy, representation, cultural identity.

Festival della Canzone Eurovisione, Bielorussia, democrazia, rappresentanza, identità culturale.

## 1. Introducción

Bielorrusia ha sido uno de los países participantes más polémicos en la historia de Eurovisión. Año tras año, sus candidaturas se han visto ensombrecidas por cuestiones estrictamente políticas, a menudo derivadas de su escéptica posición hacia los valores de la Unión Europea. Sin embargo, tanto este como muchos otros estados no solo fuera de dicho espacio común sino allende el viejo continente, han mostrado un inusitado interés por un concurso que, precisamente, refuerza dichos va-

lores. Esta situación nos lleva a debatir sobre las expectativas, el sentimiento de pertenencia y, en definitiva, qué significa Europa en el marco de la cultura del espectáculo (Jordan, 2014: 50; Tragaki: 17).

En 1993, dos años después de declarar su independencia, Bielorrusia ingresó en la Unión Europea de Radiodifusión (en adelante, UER), condición esencial para participar en el Festival (Tragaki: IX). No obstante, el ente público del país (la BTRC) esperaría hasta 2004 para hacerlo, a diferencia de, por ejemplo, las televisiones estonia y lituana, que debutaron en el certamen ya en 1993 y 1994, respectivamente. Si estos últimos países, que además se adscribirían a la OTAN, concebirán Eurovisión como una manera de desprenderse –al menos simbólicamente– de su pasado soviético (Sieg: 219)–, el primero llegaría incluso a firmar en 1999 el tratado del Estado de la Unión con Rusia (Wilson: 149). De hecho, pese a ser estados *de facto* distintos, comparten *de iure* una misma legislación (150), y aún hoy gran parte de la población bielorrusa se rige por la corriente de pensamiento del siglo XIX bajo la cual se definen como la Rusia «europea» u «occidental» (9). Además, el ruso continúa siendo la lengua oficial del estado (Goujon: 661), quedando el bielorruso relegado a un uso predominantemente rural (ib.).

Por esta razón, su participación en Eurovisión ha estado tradicionalmente a la zaga de su vecino, adquiriendo una posición subalterna, aunque no por ello menos politizada. Es más, las revueltas a causa de los opacos comicios de 2020 en la república actualizan y refuerzan una polémica también acuciante en el concurso. De hecho, la cadena de televisión bielorrusa BTRC sería sancionada por los organizadores de la edición de 2019 por el fraude en sus votaciones (Eurovision.tv; Sevilla) y, finalmente, expulsada en 2021 de la UER al contravenir los «valores fundamentales de libertad de expresión, independencia y responsabilidad» (Paredes).

En cuanto a las manifestaciones de agosto de 2020, el hecho de que antiguos representantes del país en la competición –que solían mantenerse al margen de temas políticos– hayan tomado las calles protestando contra Lukashenko –quien, paradójicamente, afirmó ser seguidor

de Eurovisión (Vuletic: 149)— puede ilustrar una pertinente relación entre dos dimensiones, la política y la cultural. Por este motivo, contraponemos ambas cuestiones en el análisis de las candidaturas bielorrusas del Festival, en línea con la ya extensa literatura sobre dicho mega-evento (Raykoff y Tobin; Meerzon y Priven; Johnson; Baker; Yair).

## 2. Marco teórico y metodología

La pertinencia de esta temática es manifiesta dentro de un ámbito interdisciplinar, en línea con la literatura a la que nos hemos referido, y que abarca los Estudios Culturales, la Sociología, la Politología o el Análisis del Discurso. Algunos de los muchos autores procedentes de los denominados *Eurovision Studies* se pondrán en valor en la presente investigación, todos expertos a nivel internacional, desde un enfoque también interdisciplinar. Entre ellos, Katrin Sieg, destaca cómo la enorme repercusión del certamen en términos de audiencia lo convierte en «un escenario privilegiado para ampliar a la par que asegurar el significado y los límites de la Europeidad» (234).

En este sentido, la comparación que hemos señalado entre política y cultura resulta apropiada en un evento que combina ambos términos, la nacionalidad y el espectáculo, de un modo muy particular. Por esta razón, si la actividad textual, crucial en referencia al proceso de significación (Lozano, Peñarín y Abril, 16), nos lleva a entender el texto, ya sea oral o escrito, en el sentido «macro» del término (17), podemos establecer aquí un estudio de los discursos multimodales (Riestra: 195) que permean tanto determinados sucesos políticos como, en este caso, la recepción de un programa televisivo como el Festival de Eurovisión.

En cuanto a la metodología, los recursos audiovisuales generados a raíz del conflicto, serán el material para nuestro estudio, al cual recurriremos con un análisis de la estética de las canciones bielorrusas presentadas, comprendiendo tanto las puestas en escena como las letras de las canciones. Si bien el contexto no forma parte componencial del enunciado, constituye

un factor clave cuando en una situación se dan unas condiciones mínimas de interacción (Malinowski: 321-322). Por ello, como unidad de análisis interpretativo, tomamos el concepto de cronotopo, acuñado por Mijaíl Bajtín, para entender cómo la representación es un suceso converge a nivel espaciotemporal (Bajtín: 237).

En el caso de las muestras lingüísticas extraídas de las representaciones musicales de las candidaturas bielorrusas, observaremos la presencia de metáforas sobre la realidad sociopolítica del país. Este aspecto cumple con una «función sustitutiva frente al concepto» (Sánchez Fernández: 108) que nos permite comprender el contraste entre las dos dimensiones, política y cultural, que hemos apuntado. Veremos, entonces, cómo constantemente los conceptos de representación, participación, democracia e identidad cultural se imbrican en la forja de imaginarios, como exponen, entre otros, el filósofo Jean-Jacques Wunenburger y el semiólogo Gonzalo Abril.

Estos conceptos afloran en la actual «cultura de la convergencia», donde la sociedad de la información ha pasado a un contexto en el que la interactividad lograda a través de numerosas vertientes digitales (redes sociales, foros, sitios web) nos deja un panorama impredecible de contenidos que circulan en infinidad de direcciones y donde los consumidores pueden repercutir en el sistema mundo (Jenkins: 101). Pero, del mismo modo, «la lógica económica de una industria del entretenimiento horizontalmente integrada, es decir, donde una única empresa puede extender sus raíces por todos los diferentes sectores mediáticos, dirige el flujo de contenidos a través de los medios» (101-102). En esta constante tensión entre participación y dirección, debatiremos cómo la cuestión de la democracia adquiere relevancia.

## 3. La construcción social del gusto estético en el Festival de la Canción: el caso de Bielorrusia

Once años después de su incorporación a la UER, Bielorrusia se estrena en el marcador de Eurovisión. Su

carta de presentación resultaría muy significativa: el dúo y matrimonio Alexandra & Konstantin cantarían en el escenario de Estambul 2004 una canción con ciertos rasgos étnicos, interpretada en inglés. El tema, «My Galileo», aludía a la astronomía (Vuletic: 149) y asimilaba una historia de amor a la teoría heliocéntrica del sabio renacentista clamando, de forma literal, la búsqueda «desesperada de alcanzar nuevos horizontes» por parte de la enamorada intérprete. Pero, a la vez, ella nombraba un «pilar» que regía su vida, a saber, su enamorado: su «centro», sobre el que, al igual que un satélite, daba «vueltas sin parar». Esta metáfora requiere de un especial detenimiento. Claramente, asistimos al estereotipo femenino de la dependencia emocional y al mito del amor romántico, tan presente en la música ligera. No obstante, la letra también puede leerse como una declaración, más que de amor, de subordinación a un agente —no se especifica cuál— del que es dependiente, lo cual revela su matiz político (Žulys: 148).

La estética de la propuesta, tanto a nivel musical como escenográfico, aportaba el esperado guiño étnico propio de este tipo de espectáculos multiculturales. Se caracterizaba, además, por unas peculiares modulaciones vocales en lo tocante a Alexandra y unos vestuarios pastoriles en Konstantin, coristas y músicos. Todo ello conseguía avivar anhelos de exotismo en el espectador, como ya expondría Björnberg (15), sobre uno de los países más forestales del mundo, y con una llana geografía sin fronteras naturales muy definidas (Wilson: 136). Así, la construcción imaginaria de un estado tan poco delimitado geográficamente, y relativamente nuevo, se sirve a su vez de la conflictiva relación entre nación y narración que críticos culturales como Homi K. Bhabha (292) han elaborado. Algo que es, cuanto menos, llamativo acerca de una cultura de la que es promocionado poco más allá de ciertos hitos en el ámbito de los deportes, como el caso de la atleta Marina Arzamasova o el futbolista Ilia Shkurin (EFE). O, en Eurovisión, con intérpretes como Alexander Rybak, aunque representante de Noruega en 2009 (Ten Veen).

Retomando «My Galileo», la metáfora del amor y la dependencia «gravitacional» puede leerse hoy en tanto

alegoría de la ambivalente relación u «órbita» de este país con respecto a Rusia (2014). No obstante, en su puesta de largo ante la audiencia —un fracaso causado por un débil trabajo escenográfico e interpretativo— puede que remitiese algún mensaje que no terminaría de comunicarse. Recordemos que, aunque Rusia debutó en Eurovisión en 1994, se retiraría poco después, regresando ya de manera definitiva en el 2000 y con propuestas casi siempre exitosas (Heller: 198). No obstante, al igual que las repúblicas procedentes de la antigua Unión Soviética, estos países han encontrado en el Festival un espacio en el que afirmar su identidad (Gauja: 208). Aunque paradójicamente, casi siempre en inglés (Panea, 2018: 126) y en un estilo musical internacional que solo escasas veces ha recurrido a aspectos folclóricos.

Así, independizándose la mayoría de estas repúblicas durante los años noventa (Jordan, 2014: 10), su trayectoria en el concurso, comparada a la de los países centroeuropeos, es corta pero muy contestada. Si entendemos por imaginario «lo que da acceso a posibles, lo que está dotado de una dinámica creadora interna (función poética), de una pregnancia simbólica (profundidad de sentidos segundos) y de un poder de adhesión del sujeto» (Wunenburger: 45), la participación de estas naciones ha agitado esos «posibles» y esas «adhesiones» en relación a lo que Eurovisión en sus orígenes pretendía: acercar las peculiaridades de los pueblos de Europa en un marco diplomático, deportivo, competitivo pero celebratorio, como en los Juegos Olímpicos (Baker: 3-4). Un aplaudido sincretismo ha parecido diluir toda diferencia, pues los estados «del este» constantemente han importado rasgos de la «cultura occidental» bajo unos colores «otros», apropiándose de ciertos elementos (Vuletic: 6) y subvirtiendo las lógicas representacionales de Occidente. De este modo, se pone en tela de juicio la «producción de verdad» que, como sostienen Lozano, Peñamarín y Abril, «consiste (...) en generar discursos que produzcan un efecto de sentido» (79). La BTRC, solo en 2 de sus 17 participaciones ha concursado con temas en bielorruso. Pero ello no solo ha ocurrido con países de idiomas minoritarios, sino que un cierto gusto internacional hacia el inglés se impone en las interpre-



taciones llevadas al evento por muchos otros (Gauja: 210), incluso por aquellos de lenguas más extendidas como el francés (Raykoff y Tobin: 2).

Dicho esto, pese a concebir el Festival como un escenario donde mostrarse internacionalmente, Bielorrusia, en la línea de su país vecino, ha concurrido incesantemente con temas de pop comercial. Un rasgo muy comentado ha sido el estilismo de sus intérpretes, distante con respecto a la moda occidental del momento, como es el caso de los representantes Ruslan Alehno en 2008, Petr Elfimov en 2009 o TEO en 2014. Esto lleva a una reconsideración, siguiendo al Bourdieu de *El sentido social del gusto*, de cómo los valores estéticos resultan conflictivos en función de sus «con-

diciones sociales» (65). De este modo, también quedan confrontadas tanto la posición del actor –o sujeto de la representación– y el espectador, propiciando así un choque cultural (ib.). Si la opción dicotómica de vestir de riguroso blanco o negro con determinados abalorios de carácter religioso (como los rosarios o las cruces), o llevar una estética capilar límpida (afeitados, depilaciones, alisados) en estos chicos recuerda al metrosexual de los primeros 2000 (Rey: 20), ellas se han mostrado hiper-sexualizadas, haciendo gala de una feminidad canónica (Cashmore: 144). Tenemos como ejemplo a Angelica Agurbash que, de hecho, será también Miss Rusia 2002, y en la exuberancia de su vestuario se mostrará (Panea, 2017: 92).

Año	Canción	Intérprete	Idioma	Posición
2004	<i>My Galileo</i>	Alexandra & Konstantin	Inglés	NC (19/22)
2005	<i>Love Me Tonight</i>	Angelica Agurbash	Inglés	NC (13/25)
2006	<i>Mum</i>	Polina Smolova	Inglés	NC (22/23)
2007	<i>Work your Magic</i>	Koldun	Inglés	06/25
2008	<i>Hasta la vista</i>	Ruslan Aliajno	Inglés/español	NC (17/19)
2009	<i>Eyes that Never Lies</i>	Petr Elfimov	Inglés	NC (13/18)
2010	<i>Butterflies</i>	3+2 junto a Robert Wells	Inglés	23/24
2011	<i>I Love Belarus</i>	Anastasia Vinnikova	Inglés	NC (14/19)
2012	<i>We Are the Winners</i>	Litesound	Inglés	NC (16/18)
2013	<i>Solayoh</i>	Alyona Lanskaya	Inglés	16/26
2014	<i>Cheesecake</i>	TEO	Inglés	16/26
2015	<i>Time</i>	Uzari y Maimuna	Inglés	NC (12/16)
2016	<i>Help You Fly</i>	IVAN	Inglés	NC (12/18)
2017	<i>Historyja Majho Žyccia</i>	NAVI	Bielorruso	17/26
2018	<i>Forever</i>	ALEKSEEV	Inglés	NC (16/19)
2019	<i>Like it</i>	ZENA	Inglés	25/26
2020	<i>Da Vidna</i>	VAL	Bielorruso	F. cancelado
2021	<i>Ya Nauchu Tebya</i>	Galasy ZMesta	Ruso	C. retirada

Leyenda | NC: No clasificado en la Final | Sombreado amarillo: Clasificado en la Final

Figura 1. Candidaturas de Bielorrusia en Eurovisión (Elaboración propia).

Salvo en el caso de Alexandra & Konstantin (2004), NAVI (2019) o VAL (2020), la BTRC ha promocionado un cuerpo normativo, blanco, heterosexual, que difiere de la tendencia del concurso a visibilizar minorías sexuales o étnicas (solo podríamos salvar el caso de la racializada Maimuna, originaria de Mali). Resulta indicativo que los tres dúos de los que hablamos sorteen el *mainstream* impuesto, al tratarse de matrimonios veteranos. Pero eso sí, heterosexuales, como también veremos en los atuendos radicalmente diferenciados del conjunto 3+2 cuando lleguemos a la Figura 4. Inevitablemente, esto impacta con los gustos estéticos de los fans del concurso, a menudo miembros y simpatizantes de la comunidad LGTBI+ (Carniel: 141-142). Un choque comprobado con las hilarantes ínfulas de sus representantes ante el público y la prensa internacional: desde el atuendo futurista de Elfimov en 2009 en un número abigarrado de efectos escénicos, a TEO (2014), ataviado con smoking, perilla y peinado que, ya entonces retrotraía tanto con su estilismo, su baile como con su canción, a destellos más propios de la masculinidad *latin lover* de finales de los noventa.

Como apuntamos anteriormente, al circular los contenidos de forma horizontal en la actual cultura de la convergencia, las réplicas e incluso autocríticas pueden ser «absorbidas luego por los medios dominantes», por la misma maquinaria que las produce (Jenkins: 152). Si

bien en alguna ocasión la crítica al propio estereotipo ruso desde la sátira y la autoparodia llegará precisamente desde la propia Rusia (Panea, 2020), es este país, del mismo modo, una inspiración para las candidaturas de la BTRC. En efecto, las figuras de Sergei Lazarev, Alexander Vorobiov y Dima Bilan –tres representantes rusos exitosos en la competición– son modelos canónicos de la masculinidad hegemónica de esas latitudes. Aunque ya en 2008 la estética de Bilan contrastaba con la moda más occidental, «la variedad de seductoras poses» que ejecutó, junto a la presencia en el escenario del «compositor Edvin Marton tocando un violín Stradivarius y el patinador olímpico Evgenii Pliuschenko describiendo elegantes círculos en el hielo», resultó muy convincente (Cassiday: 15). La enorme inversión económica y simbólica en dicha actuación –incluyendo unos coros muy similares al estilo del estadounidense Timbaland (Bohlman: 52)– inspirarán a la BTRC. Pero raramente de forma acertada. En 2012 Litesound trataría de seguir esta estela, con una estética de corte ciberpunk y muy cercana a las *boyband* de los noventa, y en 2016 el cantante IVAN incluso pretendió asistir al escenario desnudo y con dos lobos. Pese a la prohibición de la normativa del espectáculo, finalmente de alguna manera lo conseguiría, pues dicha imagen fue proyectada en los visuales de la actuación. No obstante, el estilismo, y la saturación de efectos especiales, terminarían por abigarrar en exceso su interpretación (Partolina y Malinovski).



Figura 2. La propuesta estética de IVAN para Eurovisión 2016 (Fuente: EUROVISION.TV).



Figura 3. Las actuaciones de Koldun (izq.) y Dima Bilan (der.) (Fuente: EUROVISION.TV).

#### 4. Dilemas internos de las preselecciones bielorrusas para Eurovisión

Pese al éxito de sus vecinos, Bielorrusia ha obtenido muy malas puntuaciones, alcanzando la final del concurso solo en seis de dieciséis ocasiones. Y de estas, siempre han ocupado la parte baja de la tabla menos una sola vez, con Koldun, en 2007: un sexto lugar (Kirkegaard: 96). Curiosamente, aquel año, el tema sería firmado por Philip Kirkorov, reconocido cantante, productor y compositor ruso muy activo en Eurovisión. De aquí inferimos cómo Bielorrusia parecería necesitar de cierta tutela para ser avalada internacionalmente. De hecho, el Festival en la Federación es prácticamente asunto de estado, cuidando al extremo sus presentaciones (Jordan, 2009; Meerzon y Priven). Eso ocurrió con Koldun: tanto la interpretación como la coreografía se cohesionaron. Los primeros planos al cantante en las primeras estrofas para captar la atención, la interacción con las bailarinas, sirviendo de soporte sin excesivo

protagonismo, el minimalismo del concepto —la magia— jugando con unos paneles movidos por estas —haciendo aparecer y desaparecer al cantante— reforzaban la idea, sin necesidad de demasiados efectos. Como vemos en la Figura 3, la estética tanto de esta candidatura como de la de Rusia al año siguiente es compartida.

Como hemos adelantado, la influyente delegación rusa, en su trayectoria, ha escogido cantantes muy conocidos en las exrepúblicas soviéticas (Jordan, 2014: 60), con grandes inversiones —«más de dos millones de dólares» en Bilan (Cassiday: 15)— que aseguran apoyos en la clasificación, consiguiendo así altas posiciones (Abakoumkin). Sin embargo, en comparación el pequeño estado bielorruso, con una renta *per cápita* tan baja que lo hace el segundo país más empobrecido de Europa, no cuenta con tantos recursos para semejante empresa. La aparente igualdad de condiciones para todos los participantes —*un país, una canción*, sería el lema en Eurovisión— (Gauja: 203), otorga un marco de legitimidad y una oportunidad de promoción de su cultura a los países pequeños o periféricos. Si entendemos la democracia, con Anthony

Giddens, como aquel sistema que garantiza «la creación de circunstancias en las que las personas puedan desarrollar sus potencialidades y expresar sus diversas cualidades» (Giddens: 167), en este caso esas «potencialidades» han sido bloqueadas con los continuos cambios de última hora en las preselecciones, alimentando la desconfianza hacia el proceso.

Dado que, como veremos, aparecerán una serie de decisiones no sujetas ni a consensos ni a un escrutinio público, nos cuestionamos a qué tipo de «representación» asistimos realmente. Aunque en el concurso cada televisión puede escoger a su representante de manera interna, sin embargo la BTRC la mayoría de veces optará por celebrar una final nacional, llamada Eurofest. Este mecanismo suele generar mayor confianza cuando de lo que se trata es de representar a la nación, pues estamos ante un proceso abierto de selección en el que el público decide. Sin embargo, esta participación será continuamente cercenada. En 2005 Angelica Agurbash cambiaría repentinamente la canción con la que ganó, «Boys and Girls», por el desafortunado «Love Me Tonight», e incluso Koldun en 2007 también sustituiría su «Angel Mechty», en bielorruso, en este caso al haber sido interpretada antes del plazo reglamentario de la UER. Conviene aquí destacar que todas las canciones presentadas a Eurovisión, según las reglas, han de ser originales y no haber sido interpretadas públicamente antes del 1 de septiembre del año precedente a la edición. Pero, en este caso, el cantante no solo no será descalificado, sino que con la superproducción «Work Your Magic» anotará la mejor marca del país.

En 2010 el cambio de canción afectó en esta ocasión a los integrantes de 3+2, conjunto creado expresamente para participar en el Festival. Se organizó una preselección que luego se cancelaría por dilemas de la emisora nacional. Una vez se decidió la nulidad de esta, fueron elegidos por los organizadores como representantes. Ya en la fallida gala interpretaron un tema titulado «Far Away», y en esta segunda oportunidad se optó unilateralmente por la balada «Butterflies». Contaron con el compositor Robert Wells al piano, lo cual aportó un aire clásico a la interpretación, llegando a la final —aunque para

quedar penúltimos— y regalándonos uno de los puentes más inenarrables del concurso: el alzamiento de las alas de mariposa incrustadas en el vestido de las cantantes. La propuesta continuaba la estela del Reino Unido el año anterior en la que se recurrió al magnánimo compositor Andrew Lloyd Webber al piano (Bohlman: 53).

Al año siguiente, llegará una de las polémicas más recordadas para la BTRC con la cantante Anastasia Vinnikova. Si en 2010 la joven actuó en un concierto de Año Nuevo organizado por el mismo Lukashenko, su patriotismo sería enaltecido más aún a través de su selección en 2011 con la canción «Born in Byelorussia». Pero como ya se había publicitado antes del verano de 2010, en este caso sí, fue descalificada. Además, contenía fragmentos como «Born in Byelorussia, USSR time (...) do it old-fashioned», que hacían mención directa a la Unión Soviética y al telón de acero. La dicción y fraseología del tema contenía un proclive escarapate retrospectivo que recordaba, en ciertos giros lingüísticos, a la propaganda militar del régimen soviético. Por ello, se buscó un tema menos comprometido, como «I Love Belarus» (Vuletic: 198). Si bien hasta entonces algunas propuestas habían aludido a la nacionalidad en tanto alabanza —como los Países Bajos y su «Amsterdam», de 1976; «Portugal no coração», interpretada por el país luso en 1977; o Grecia con «Ellada, Chora Tou Fotos», de 1993— nunca se había hecho de una manera tan explícita. En este caso, se insertaron algunos elementos étnicos con instrumentación en cuerda típica de las danzas eslavas a su «You will always be the one, I can't get enough. I love Belarus, got it deep inside». Además de la —aún demasiado patriótica— letra, la desafinación de la artista en el directo, contribuyó a que su propuesta no sumara los apoyos suficientes.

En 2012, nuevamente presenciamos un reemplazo de última hora. La preselección fue ganada por Alyona Lanskaya, con «All My Life». Sin embargo, ante las sospechas de fraude, Lukashenko ordenó una investigación sobre las votaciones del jurado, descalificando a la ganadora en beneficio de quienes lograron el segundo puesto, los ya mencionados Litesound (Vuletic: 198). Lo más llamativo es que Lanskaya sería la representan-



Figura 4. El conjunto 3+2 en el puente de su actuación (Fuente: ShowLED).

te en 2013, al triunfar nuevamente en el Eurofest con el tema «Rhythm of Love». Pero como este había sido lanzado antes del plazo de la UER, poco después se modificaría por «Solayoh» (RTVE). Como dato significativo, en 2020, a pesar del dilema de 2012, Lanskaya fue entrevistada por Érika Reija para TVE con motivo de las disputas en la república, siendo hasta ahora la única exrepresentante del país en el Festival que apoya públicamente al presidente (Reija).

Siguiendo nuestra cronología, encontramos que TEO, ganador de la preselección de 2014, era precisamente el compositor de dos de las canciones rechazadas con anterioridad, «Far Away» (2010) y «All My Life» (2012). Como vemos, al fin una propuesta suya llegaría al Festival y constatamos cómo todo queda reducido a un círculo muy estrecho de productores, intérpretes, compositores. En este sentido, la banda Litesound, ostenta el récord de participaciones en el Eurofest, cinco. Posteriormente, tras el hito que supondría en 2017 Historyja majho žyccia, del dúo NAVI, la primera canción en bielorruso cantada en la final de Eurovisión –además de la única en este idioma de las trece presentadas al Eurofest 2017–, en 2018 regresan los problemas. El ganador, ALEKSEEV, también incumplió la norma de interpretar la canción antes del plazo dictado por el certamen, pero en esta ocasión y pese a la protesta de otros cantantes de la preselección nacional, la candidatura si-

guió adelante, aunque nuevamente para resultar un fracaso. Junto a la polémica, los nervios del cantante no consiguieron que su voz traspasara el escenario a pesar de un trabajo escenográfico muy sofisticado.

Al siguiente año asistimos a otra gran controversia. Si bien en el pasado se investigó a países como Azerbaiyán por una posible compra de votos para favorecer a otros países aliados del este de Europa, en 2019, uno de los miembros del jurado bielorruso reveló públicamente los votos que dio contraviniendo las reglas del concurso (Gauja: 206). Por esta razón, la UER optó por impugnar estos votos redistribuyéndolos ente los países peor clasificados. Pero se equivocaron en ese reparto. En esta votación aleatoria Rusia no estaba incluida dado que era uno de los países más votados. En la votación en directo, obviamente, esto no se supo ni se advirtió, y que Bielorrusia en pleno directo no otorgase ningún voto a su vecina incentivó el rumor del público, pues siempre le ha proporcionado sus puntuaciones más altas (Panea, 2017: 85-86). Luego se aclararía dicho malentendido, y la UER amonestó al país (Meredith), llevándonos a pensar cómo en un evento como Eurovisión y, evidentemente, a la escala del mismo, también el debate acerca del fraude alcanza una dimensión internacional (Sieg: 234).



Figura 5. Alyona Lanskaya en entrevista con Érika Reija (Fuente: Twitter).

En definitiva, comprobamos cómo los malos resultados del país en la competición se deben a una serie de factores que conduce a cuestionar hasta qué punto la profesionalidad de los cantantes es mermada por la presión de tantas controversias, o son ellos solo un agente más en todo este proceso. Como vemos, la inestabilidad de las preselecciones nacionales termina añadiendo a las candidaturas elegidas cierta desconfianza, alentando así la animadversión hacia sus aportaciones. Animadversión también ya presente hacia el resto de países del Este de Europa, acusados de votarse entre ellos a causa de sus afinidades culturales y políticas (Pyka: 458). De hecho, como expresa Marcus Pyka, las sospechas de «fraude en las votaciones» entre estos acabaría motivando la intervención de la UER para «ajustar el sistema de votación» (460).

## 5. Representantes bielorrusos de Eurovisión en la «Revolución de las zapatillas»

Tras el análisis realizado, encontramos una reveladora conexión con las circunstancias políticas que asolan a la república desde 2020. Después de 28 años en el poder, el mandato de Lukashenko comienza a ser cuestionado no solo por la prensa internacional (Vasilyeva), sino ahora también por los propios habitantes del país de manera pública, siendo la oposición ya claramente masiva (Euronews). El movimiento feminista adquiere asimismo una fuerza inusitada y es precisamente esta una revolución capitaneada por las mujeres (Magnay), en concreto por la opositora Svetlana Tikhonovskaya, actualmente refugiada política en Lituania (BBC News 2020).

De hecho, la ya citada Angelica Agurbash apoyaría este movimiento compartiendo en sus redes un cartel en el que el dibujo de una superheroína abandera la revuelta. Aunque reside en Moscú, su actividad política no ha pasado desapercibida, especialmente porque el gobierno de Lukashenko ya ha revelado que se perseguirá «a todos los traidores de la patria» según apunta Ivan Tsertsel, di-

rector del KGB bielorruso (Harding). Agurbash ha sido desde 2020 una conocida disidente, participando en algunas manifestaciones en Rusia (Smith). Por tal motivo, la administración del gobierno central ha redactado una orden de extradición hacia ella (Krasilnikov), acusada de «crear hostilidad y discordia social» de acuerdo con el título tres del artículo 130 del Código Penal de la República de Bielorrusia, así como de insultar públicamente al actual presidente, lo cual incumple el título dos del artículo 368 del Código Penal (Krasilnikov; Smith).

Como podemos comprobar, las celebridades residentes en el extranjero han estado en el punto de mira, como ha ocurrido con la detención del periodista Roman Protasevich y su novia Sofia Sapega, en un vuelo de Ryanair con destino a Grecia, un acontecimiento calificado de «secuestro» por la Unión Europea y que ha incrementado las sanciones a Lukashenko (Harding; Abril, de Miguel y Sahuquillo). Pero el gobierno bielorruso no solo se ha enfocado en aquellos exponentes artísticos o mediáticos residentes fuera, como es el caso de Protasevich, quien se mudaría a Polonia tras recibir el auxilio político del país eslavo (BBC News, 2021). Dentro, son destacables las críticas de los deportistas Marina Arzamasova, Ilya Shkurin o Anton Saroka, quienes redactarían una carta abierta, con más de 300 firmas, contra Lukashenko. También el sector de las letras se ha manifestado, motivado por la premio nobel de literatura Svetlana Aleksievich. Además, el hecho de que los representantes del país en Eurovisión salgan a la calle, cuando siempre se han caracterizado por una gran neutralidad en ruedas de prensa y promociones –las cuales suelen ser un escaparate ideológico problemático (Panea, 2017: 99)–, es un hecho sin parangón. Este aspecto resulta sensible dado que, en cierta medida, todo representante de Eurovisión termina siendo un embajador de la nación a defender, con el peso que el concepto representación ejerce sobre él (Bohlman: 47).

En cuanto a las manifestaciones de la así llamada «Revolución de las zapatillas», iniciadas el 10 de agosto de 2020 en Minsk, ha sido muy revelador encontrar en las redes sociales de los representantes NAVI y VAL instantáneas en las que portan las banderas de esta revolución pacífica, proclamando la urgencia de unos comi-

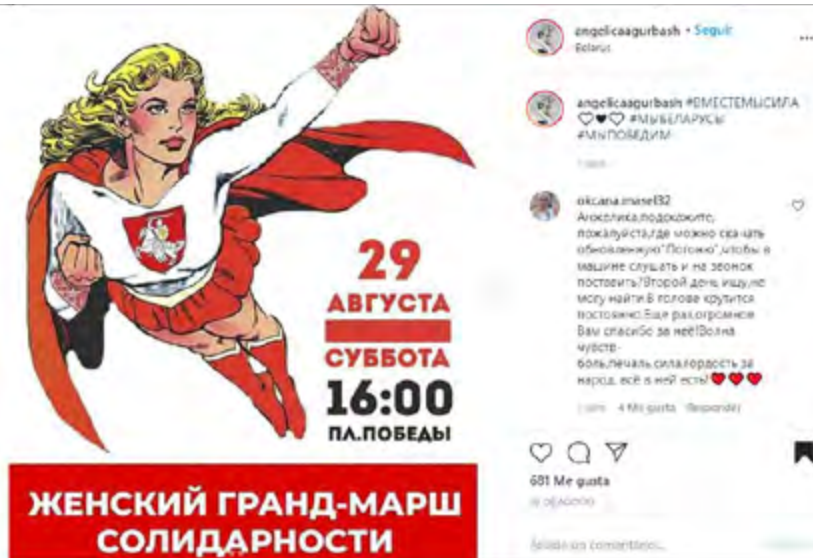


Figura 6. Publicación de Angelica Agurbash (Fuente: Instagram).

cios transparentes (Smith, 2020a, 2020b; Adams, 2020). Lo mismo ha ocurrido con Litesound y Alena Karповich (integrante de 3+2), al igual que con Agurbash. En cuanto a VAL, dada la cancelación del certamen en 2020 a causa de la crisis del Covid-19, su candidatura en 2021 quedó inicialmente en suspenso. Muchos otros países participantes, como tributo ante semejante desilusión, reeligieron a los mismos representantes en 2021. Pero la BTRC los descartó a causa de su pronunciación política. La cadena mantuvo que serían vetados «no porque algo se haya roto por parte de la BTRC o por censura», sino simplemente porque los integrantes de VAL «no tienen conciencia» (Smith, 2020c).

## 6. Galasy ZMesta y la descalificación de la BTRC

En 2021 la controversia continuó con la selección interna del grupo Galasy ZMesta. La traducción literal de su nombre es «Voces del pueblo», un dato revelador que nos permite deducir la temática de sus composiciones, con letras claramente prorrusas y satíricas. Poco después de anunciar su participación en el Festival, la

banda lanzó el sencillo «Euro Dream», con mensaje antieuropeísta y expresiones como:

Maleta, estación y estancia en el extranjero /  
 Hola, «Sueño europeo» / Quiero ponerme de rodillas /  
 Y besar la libertad con los labios / Quiero igualdad y hermandad /  
 Y también la voluntad de poder expresarme / En un arrebato de tolerancia /  
 Ponerme un vestido para mi hijo / Estoy esperando al amor (no solo al amor entre diferentes sexos) /  
 Quiero que aparezca un amigo / Y con él, caminar de las manos por las iglesias /  
 Y de repente, en algún lugar, casarnos (Galasy ZMesta, 2020, versos 1-12).

Este fragmento, traducido del ruso, es paradigmático por su tono mordaz. La banda ridiculiza elementos como la libertad, la movilidad de personas y, especialmente, la homosexualidad, aspectos que Eurovisión tradicionalmente ha abanderado. Por esta razón, la selección del grupo nos hace reflexionar acerca de la intención de la BTRC con respecto a la UER. Es probable que la decisión de la organización haya venido motivada no solo por las incesantes críticas de gobiernos y medios internacionales sino también por el descontento popular, muy notorio gracias al apoyo de los profesionales del deporte y del entretenimiento a Tikhanovskaya. De ahí que la BTRC se decantara por un grupo que hace apología de todo cuanto Lukashenko representa en el exterior.

Pero a las pocas horas del lanzamiento del tema ya había una petición en línea solicitando su descalificación. La canción, en ruso, llevaba por título «Ya Nauchu Tebya» (Te enseñaré) y, aunque no hacía mención explícita de temas políticos, sí los daba a entender aludiendo a ciertos animales, como los caballos, que «aran (la tierra) en frenesí» (Galasy ZMesta, 2021a, versos 27-28). Este verso puede interpretarse como una caricatura de los detractores del régimen, a quienes mediante esta referencia se ha deshumanizado. Además, la canción viene acompañada de un tono autoritario en el que la voz principal intenta instruir al receptor a saber desempeñar



Figura 7. VAL (izq.) y Litesoud (der.) en las manifestaciones (Fuente: Instagram).

actividades simples como «bailar al son de una melodía» o «a morder el anzuelo» (Galasy ZMesta, 2021a, versos 14-15). Dos días después de su publicación, la UER anunciaba que el tema ponía en tela de juicio la naturaleza apolítica del Festival y se notificó a la delegación bielorrusa la posibilidad de presentar uno nuevo acorde con las reglas del concurso.

A últimos de marzo de 2021, se presentó «Pesnya pro zaytsev» (Canción sobre liebres), tema también descalificado. Nuevamente, la letra hacía uso de irónicas referencias esópicas. Recogía la historia de un pequeño conejo devorado por un zorro debido a su inocencia e ingenuidad (Galasy ZMesta, 2021b, versos 1-5) y también aludía a los pollos o los lechones, especies que, según la temática, tienen «un sueño» en común: ocupar un plato en la mesa de un banquete. Podemos observar cómo el texto cuenta con agentes discursivos que evidencian una intención homófoba mediante el recurso de los conejos, pues este término es empleado en ruso para referirse

a los homosexuales (Adams, 2021). Ante la polémica, Dmitry Butakov (vocalista del grupo) anunció que los miembros de la formación eran apolíticos y que sus letras eran meramente irónicas (Romaliyskaya).

No obstante, las referencias no son expresiones casuales. Todos los animales mencionados destacan por ser especies comestibles, hipónimos de la cadena alimenticia humana, mediante la cual es posible identificar una dimensión metafórica, pues las referencias sobre la ingesta de otras especies reciben una peculiar connotación en la que la noción de la nutrición es indicativa de adquirir valores e ideas procedentes de actores externos. En este sentido, los personajes de la canción son *engullidos* por las ideas del otro, y, por tanto, pasan a ser influenciados por un código de valores regido por estándares que difieren de la norma tradicional. La canción recoge oraciones como: «Solo existe un sueño: gente cenando / ¿De qué clase? sería el primero que llegase a la mesa» (Galasy ZMesta, 2021b, versos 29-30).



O «Escucha, conejito, aún eres muy joven» (versos 34-35), «El zorro camina a través del campo, bien alimentado, feliz» (verso 10).

Al entender lo comestible como un concepto cuya fuente se encuentra en la miríada de influencias proveniente de agentes externos, es posible realizar una interpretación más amplia detrás de la simbología de los temas políticos presentes en este tema. Si bien las menciones a conejos están relacionadas con la homosexualidad, la figura del zorro es indicativa de los países de la Europa occidental, de donde supuestamente proceden los cánones que el régimen de Lukashenko asocia con la homosexualidad.

El zorro camina por el campo, bien alimentado, feliz / Canta una canción de conejito: «La, la» / En una visita, aparentemente, se reunió para cantar un banquete / Sólo de repente: «¿Qué es esto? ¡Oh vaya, una trampa!» (Galasy ZMesta, 2021b, versos 10-13).

En este fragmento observamos cómo del zorro materializa el concepto de Europa. Aunque la imagen del continente que se construye surge en una frontera imaginaria que se cruza solamente «en una visita (...) para cantar un banquete», son expresiones que parecen aludir a la participación bielorrusa en el certamen, el cual, según ellos, socava los valores tradicionales. Además, el grupo hace referencia a la polémica de «Ya Nauchu Tebya»: «Escucha, zorro, aunque seas hermano / Hay hermanos más importantes en nuestra familia. / Escucha, zorro, deja de enfurecerte / Tu canción es hermosa, pero tu pelaje es mejor» (Galasy ZMesta, 2021b, versos 19-22), «Escucha, zorro, eres hermano mío / Pero ni yo mismo entiendo lo que quiere decir esta canción» (versos 36-38). Ante el rechazo de la UER, la BTRC expuso que la descalificación se debía a una campaña de desprestigio contra Lukashenko (Adams, 2021). Sin embargo, en abril del 2021 a través de la red social VK Galasy ZMesta publicaría «Vse propalo» (Todo está perdido),

The image shows a graphic with a dark blue background and colorful geometric shapes in orange, yellow, and light blue. At the top left is the EBU logo. To its right is the Eurovision Song Contest Rotterdam 2021 logo, which features a heart shape with a red and white design. Below the logos, there is a block of white text on a dark blue background. The text is in English and discusses the UER's decision regarding the Belarusian song 'Ya Nauchu Tebya'.

**EBU** EUROVISION  
SONG CONTEST  
ROTTERDAM 2021

**“As part of the regular procedure for all songs submitted to compete in the Eurovision Song Contest (ESC), the EBU has carefully scrutinized the Belarusian song, ‘Ya Nauchu Tebya (I’ll Teach You)’ by Galasy ZMesta to ensure it complies with the rules of the competition.**

**It was concluded that the song puts the non-political nature of the Contest in question.**

**In addition, recent reactions to the proposed entry risk bringing the reputation of the ESC into disrepute.**

**We’ve written to the broadcaster BTRC, which is responsible for Belarus’ entry for the Eurovision Song Contest, to inform them that the song, in its present form, is currently not eligible to compete.**

**Furthermore we’ve requested that they take all necessary steps to submit a modified version, or a new song, that is compliant with the ESC rules.**

**Failure to do so could result in disqualification from this year’s Contest.”**

Figura 8. Comunicado oficial de la UER acerca de la temática en Ya Nauchu Tebya. (Fuente: EUROVISION.TV).

una canción paródica donde airean la polémica con tono burlesco. El tema comienza con algunas expresiones referentes a ciudades y costumbres de países de Europa Occidental, nuevamente con referencias a animales:

No veremos todo Róterdam / Ni conduciremos a través de Copenhague / No se nos conducirá por un *G-Wagen* / A través de parques y patios holandeses / No veremos ni Londres ni París / Ni correremos con el toro de Pamplona / Simplemente porque no somos un mono (Galasy ZMesta, 2021c: versos 1-7).

En esta estrofa un elemento que llama la atención *a priori* es la ciudad a la que deciden hacer mención inicial: Róterdam, sede del Festival en 2021. Sin embargo, resulta incluso más indicativa la dicción empleada por el compositor y vocalista del grupo, pues una vez más, Butakov decide utilizar símbolos esópicos con la finalidad de menospreciar los códigos morales de los detractores. Resalta el término «mono» al final de la primera estrofa, que simplifica contundentemente el mensaje de la canción, y hace referencia a la menor capacidad intelectual de este con respecto al ser humano (Jordana: 66). Por ende, la máxima del grupo se resume en la disociación de los cánones europeístas, ya que, según esta visión, es una versión más salvaje y menos inteligente de la naturaleza humana.

## 7. Conclusiones

Los imaginarios promovidos por la maquinaria mediática de un país, en un mundo-imagen como en el que vivimos (Abril: 39), son inevitablemente puestos en cuestión hoy en la actual «cultura de la convergencia», donde las fronteras entre el público y los medios de comunicación se diluyen, mostrándonos con ello un panorama impredecible en cuanto al transcurrir de la información (Jenkins). Esta situación amplifica los modos en que los imaginarios se construyen, suscitando a través de la televisión «una especie de vivencia común» (Wunenburger: 103), siempre problemática (Bhabha; Bourdieu). La cultura red, aquella donde las interacciones inmediatas terminan fraguando formas de simbolización identita-

rias (Sánchez Fernández), van sedimentando así ciertos consensos comunes, complejos de clarificar, y que, en un concurso de canciones transnacional que pretende unir a los pueblos, alcanza una cota muy destacada (como vimos en Baker y Vuletic).

Teniendo en cuenta la situación política de Bielorrusia, constatamos que el Festival de Eurovisión, en tanto plataforma internacional que da voz *por igual* a todos los países concursantes, consigue ilustrar un momento político que incide en las esferas del espectáculo y la competición, pero, sobre todo –y cada vez más– de la interacción y la movilización social (Vasilyeva; Abril et al.). Lo hemos comprobado en la pronunciación política de antiguos representantes de la BTRC en Eurovisión durante la «Revolución de las zapatillas». De este modo, el concurso impulsa el debate acerca de diversas cuestiones referentes a la democracia (Gauja), los derechos humanos y la libertad de expresión, en este caso en un país pequeño y aún muy desconocido para el resto de Europa (como reflejaban Goujon y Wilson). La descalificación y la expulsión definitiva de Bielorrusia de la UER y de Eurovisión tras las irregularidades en la selección de sus candidaturas y su politización (Silvestre Madrid; Paredes) clausuran así la historia –o, al menos, una parte de ella– del país en el concurso. De este modo, se ha sumado al grupo de estados que ya no forman parte de la competición (como Turquía, Hungría y, en el momento de escribir estas conclusiones, también Rusia) por diferencias hacia la filosofía del concurso y, a la postre, los valores de la Unión Europea.

Este hecho evidencia, consecuentemente, el auge de las posturas euroescépticas visibles en la polarización política actual global pero que, no obstante, son hoy a la vez replicadas más explícitamente que nunca. La atención a los cronotopos (como señalamos en Bajtín) y a los componentes metalingüísticos (Lozano, Peñamarín y Abril) de la participación bielorrusa en el Festival resultan muy esclarecedores aquí porque han puesto de relieve esta tensión hacia un referente que conceptualmente engloba la defensa de los derechos humanos, la libertad de prensa, la eliminación de los cánones binarios del sistema sexogenérico, la diversidad étnica, racial y política y una

preferencia por el liberalismo y la democracia. Por ende, cuando alguno de estos tópicos entra de alguna forma en el discurso narrativo (Malinowski, 1984) de los países participantes, especialmente de aquellos estados que, como Bielorrusia, están en el foco de todas las miradas por las numerosas sanciones internacionales, se establece una línea divisoria a modo de frontera dialéctica e ideológica que traza los límites entre dos formas sociopolíticas y culturales incompatibles.

## Bibliografía

- Abakoumkin, Georgios. «Play It, Sam', Again and Again: Further Instances of Familiarity Effects in The Eurovision Song Contest». *Hellenic Journal of Psychology*, 15, 2018, pp. 125-137.
- Abril, Gonzalo. *Cultura visual, de la semiótica a la política*, Pozuelo de Alarcón: Plaza y Valdés, 2013.
- Abril, Guillermo, Bernardo, de Miguel, María R., Sahuquillo. «La UE aprueba sanciones contra Bielorrusia en castigo por el 'secuestro' del avión de Ryanair». *El País*, 24 de mayo de 2021. <<https://elpais.com/internacional/2021-05-24/la-ue-estudia-sanciones-contrabielorrusia-por-lo-que-considera-el-secuestro-de-un-vuelo-internacional.html?rel=mas>> (20-11-2021).
- Adams, Oliver. «Belarus & Galasy ZMesta will not Compete at Eurovision 2021». *Wiwibloggs*, 7 de abril de 2021. <<https://wiwibloggs.com/2021/03/26/belarus-will-not-participate-at-eurovision-2021-ebu-releases-official-statement-regarding-galasy-zmestas-new-submission/263680/>> (20-11-2021).
- Adams, William Lee. «A Baltic Way for Belarus: Lithuania's Eurovision stars Join Human Chain to Support Protestors». *Wiwibloggs*, 24 de agosto de 2020. <<https://wiwibloggs.com/2020/08/24/a-baltic-way-for-belarus-lithuanias-eurovision-stars-join-human-chain-to-support-protestors/256922/>> (20-11-2021).
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.
- Baker, Catherine. «The 'gay Olympics'? The Eurovision Song Contest and the Politics of LGBT/European Belonging». *European Journal of International Relations*, 23 (1), 2016, pp. 97-121.
- BBC News. «Protestas en Bielorrusia: 5 claves para entender las históricas manifestaciones, las mayores en el país desde la caída de la Unión Soviética». *BBC News*, 17 de agosto de 2020. <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-53802607>> (20-11-2021).
- BBC News. «Roman Protasevich: Belarus Dissident Seized from Ryanair Plane». *BBC News*, 25 de junio de 2021. <<https://www.bbc.com/news/world-europe-57229635>> (20-11-2021).
- Bhabha, Homi K. . «DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of Modern Nation». En *Nation and Narration*. Nueva York: Routledge, 1990, pp. 290-322.
- Björnberg, Alf. «Return to Ethnicity: The Cultural Significance of Musical Change in the Eurovision Song Contest». En I. Raykoff y R. D. Tobin (Eds.). *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Aldershot: Ashgate, 2007, pp. 13-24.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- Bohman, Philip V. «Tempus Edax Rerum. Time and the Making of the Eurovision Song». En Tragaki, D. (ed.), *Empire of song: Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. Plymouth: The Scarecrow Press, 2013, pp. 35-56.
- Carniel, Jessica. «Skirting the Issue: Finding Queer and Geopolitical Belonging at the Eurovision Song Contest». *Contemporary Southeastern Europe*, 2 (1), 2015, pp. 136-54.
- Cashmore, Ellis. «Buying Beyoncé». *Celebrity Studies*, 1 (2), 2010, pp. 135-150.
- Cassiday, Julie A. «Post-Soviet Pop Goes Gay: Russia's Trajectory to Eurovision Victory». *The Russian Review*, 73, 2014, pp. 1-23.
- EFE. «Centenares de deportistas bielorrusos firman carta contra Lukashenko». *La Vanguardia*, 27 de agosto de 2020. <<https://www.lavanguardia.com/deportes/20200827/483122651739/centenares-de-deportistas-bielorrusos-firman-carta-contralukashenko.html>> (20-11-2021).

- Euronews. «EU Announces Actions Against Belarus Over ‘Violence’ on Protesters and Electoral ‘Falsification’». *Euronews*, 14 de agosto de 2020. <<https://www.euronews.com/2020/08/14/eu-announces-sanctions-against-belarus-over-violence-on-protesters-and-electoral-falsifica>> (20-11-2021).
- Eurovision TV. «EBU Issues Statement on Eurovision 2019 Grand Final Jury Result», 22 de mayo de 2019. <<https://eurovision.tv/story/ebu-issues-statement-on-eurovision-2019-grand-final-result>> (20-11-2021).
- Galasy Zmesta. «Евромечта. Галасы ЗМеста», 2020. <<https://galasyzmesta.by/project/%D0%B5%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D1%87%D1%82%D0%B0/>> (20-11-2021).
- Galasy Zmesta. «Я Научу Тебя. Галасы ЗМеста», 2021a. <<https://galasyzmesta.by/project/%D1%8F-%D0%BD%D0%B0%D1%83%D1%87%D1%83-%D1%82%D0%B5%D0%B1%D1%8F/>> (20-11-2021).
- Galasy Zmesta. «Зайчик. Галасы ЗМеста», 2021b. <<https://galasyzmesta.by/project/%D0%B7%D0%B0%D0%B9%D1%87%D0%B8%D0%BA/>> (20-11-2021).
- Galasy Zmesta. «Все пропало. Галасы ЗМеста», 2021c. <<https://galasyzmesta.by/project/%D0%B2%D1%81%D0%B5-%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B0%D0%BB%D0%BE/>> (20-11-2021).
- Gauja, Anika. «Europe: Start Voting Now! Democracy, Participation and Diversity in the Eurovision Song Contest». En *Eurovision: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956*. Singapur: Palgrave Macmillan, 2019, pp. 201-220.
- Giddens, Anthony. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las relaciones modernas*, Madrid: Cátedra, 2000.
- Goujon, Alexandra. «Language, nationalism, and populism in Belarus». *Nationalities Papers*, 27 (4), 1999, pp. 661-677.
- Harding, Luke. «El secuestro del avión en Bielorrusia pone a prueba a la comunidad internacional». *El diario*, 25 de mayo de 2021. <[https://www.eldiario.es/internacional/theguardian/secuestro-avion-bielorrusia-pone-prueba-comunidad-internacional\\_129\\_7968666.html](https://www.eldiario.es/internacional/theguardian/secuestro-avion-bielorrusia-pone-prueba-comunidad-internacional_129_7968666.html)> (20-11-2021).
- Heller, Dana. «t.A.T.u. You! Russia, the Global Politics of Eurovision, and Lesbian Pop». *Popular Music*, 26 (2), 2007, pp. 195-210.
- Jenkins, Henry. *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2008.
- Johnson, Emily D. «A New Song for a New Motherland: Eurovision and the Rhetoric of Post-Soviet National Identity». *The Russian Review*, 73 (enero), 2014, pp. 24-46.
- Jordan, Paul. «Eurovision in Moscow: Re-imagining Russia On The Global Stage». *eSharp*, 14, 2009, pp. 39-61.
- Jordan, Paul. *The Modern Fairy Tale: Nation Branding, National Identity and the Eurovision Song Contest in Estonia*. Tartu: University of Tartu Press, 2014.
- Jordana, Rafael. «The Origin of Man Current State of Paleoanthropological Research». *Scripta Theologica*, 20, 1988, pp. 65-99.
- Kirkegaard, Annemette. «The Nordic Brotherhoods: Eurovision as a Platform for Partnership». En D. Tragaki (ed.). *Empire of song. Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. Plymouth: Scarecrow Press, 2013, pp. 79-107.
- Krasilnikov, Stanislav. «Беларусь просит Россию экстрадировать певицу Анжелику Агурбаш. Ее обвиняют в оскорблении Лукашенко». *BBC News*, 5 de julio de 2021. <<https://www.bbc.com/russian/news-57683384>> (20-11-2021).
- Lozano, Jorge, Cristina, Peñarín, Gonzalo, Abril. *Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Magnay, Diana. «Belarus: The Three Women on a ‘Mission’ to Take on Europe’s Last Dictator». *Sky News*, 9 de agosto de 2020. <<https://news.sky.com/story/belarus-this-is-not-the-election-that-strongman-president-alexander-lukashenko-had-planned-12044698>> (20-11-2021).
- Malinowski, Bronislaw. «El Problema del significado en las lenguas primitivas». En Ogden C. K. y Richards.

- I. A., *El significado del significado*, Buenos Aires: Paidós, 1984, pp.
- Meerzon, Yana y Dmitri Priven. «Back to the Future: Imagining a New Russia in the Eurovision Song Contest». En K. Fricker, Karen y M. Gluhovic (Eds.). *Performing the 'New' Europe: identities, feelings and politics in the Eurovision Song Contest*. Londres: Springer, 2013, pp. 111-124.
- Meredith, Sam. «EU to Impose Sanctions on Belarusian Officials for Election Fraud, Calls for a New Vote». *CNBC*, 19 de agosto de 2020. <<https://www.cnbc.com/2020/08/19/belarus-eu-pushes-for-new-elections-says-no-external-intervention.html>> (20-11-2021).
- Panea, José Luis. «El Festival de Eurovisión como convocatoria para la fijación de imaginarios: hospitalidad, contención, pronunciación y serialidad». *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 17, 2017, pp. 80-111.
- Panea, José Luis. «Identidad, espectáculo y representación: las candidaturas de Israel en el Festival de la Canción de Eurovisión». *Doxa Comunicación: revista interdisciplinaria de estudios de comunicación y ciencias sociales*, 27, 2018, pp. 121-145.
- Panea, José Luis. «Hasta la vista, Eurovisión 2020. Mayo no será lo mismo». *The Conversation*, 14 de mayo de 2020. <<https://theconversation.com/hasta-la-vista-eurovision-2020-mayo-no-sera-lo-mismo-137740>> (20-11-2021)
- Paredes, Mónica. «Eurovisión expulsa a Bielorrusia por “suprimir la libertad de prensa”». *La Vanguardia*, 31 de mayo de 2021. <<https://www.lavanguardia.com/television/20210531/7493972/eurovision-expulsa-bielorrusia-suprimir-libertad-prensa.html>> (20-11-2021).
- Partolina, Natalia y Sergey, Malinovski. «Participante bielorruso de Eurovisión subirá al escenario desnudo y con lobos». *Комсомольская Правда*, 12 de marzo de 2016. <<https://www.kp.by/daily/26506.5/3375692/>> (20-11-2021).
- Pyka, Marcus. «The power of Violins and Rose Petals: The Eurovision Song Contest as an Arena of European Crisis». *Journal of European Studies*, 49 (3-4), 2019, pp. 448-469.
- Raykoff, Ivan y Tobin, Robert Dream, Tobin (eds.) (2007). *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Aldershot: Ashgate.
- Reija, Érika. «Alyona Lanskaya, la cantante de Eurovisión que defiende a Lukashenko». *Twitter*, 31 de agosto de 2020. <<https://twitter.com/ereija/status/1300534555754082312>> (20-11-2021).
- Rey, Juan. «Los ‘metrosexuales’ y los ‘übersexuales’ como artefactos publicitarios». *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 27, 2006, pp. 19-27.
- Riestra, Dora (ed.). *Saussure, Volosbinov y Bajtin revisitados*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores, 2010.
- Romaliyskaya, Irina (2021) «Каков смысл песни “Я научу тебя”? Лидер группы “Галасы 3Места” дал интервью Настоящему Времени, но ушел от ответов почти на все вопросы». *Current Time TV*, 13 de marzo. <<https://www.currenttime.tv/a/eurovideniye-belarus-galasy/31148713.html>> (20-11-2021).
- RTVE. «Alyona Lanskaya representa a Bielorrusia en Eurovisión 2013 con la canción Solayoh», 2020. <<https://www.rtve.es/television/20130116/alyona-lanskaya-representa-bielorrusia-eurovision-2013-cancion-solayoh/597340.shtml>> (20-11-2021).
- Sánchez Fernández, José Manuel. *La imagen de nuestro presente*. Madrid: Dykinson, 2019.
- Sevilla, Carmen. «Irregularidades en la votación del jurado en Eurovisión: España se queda con 1 punto». *El Confidencial*, 22 de mayo de 2019. <[https://www.elconfidencial.com/television/eurovision/2019-05-22/eurovision-2019-irregularidades-votacion-jurado-bielorrusia-espana-tiene-solo-1punto\\_2017746/](https://www.elconfidencial.com/television/eurovision/2019-05-22/eurovision-2019-irregularidades-votacion-jurado-bielorrusia-espana-tiene-solo-1punto_2017746/)> (20-11-2021).
- Sieg, Katrin. «Countdrums of Post-Socialist Belonging at the Eurovision Song Contest». En K. Fricker y M. Gluhovic (Eds.). *Performing the 'New' Europe: identities, feelings and politics in the Eurovision Song Contest*. Londres: Springer, 2013, pp. 218-237.
- Silvestre Madrid, Javier. «Un presentador bielorruso, sobre los ganadores de Eurovisión: ‘Homosexuales que huelen a sida’». *La Vanguardia*, 28 de mayo de 2021. <<https://www.lavanguardia.com/televi>

- sion/20210528/7487770/eurovision-italia-ataque-bielorrusia-homofobo.html> (20-11-2021).
- Smith, David. «Angelica Agurbash Faces Extradition Request to Belarus», *Wiwibloggs*, 7 de julio de 2021. <<https://wiwibloggs.com/2021/07/07/belarus-places-extradition-request-for-angelica-agurbash/265968/>> (20-11-2021).
- Smith, David. «Naviband Confirm that #Free Belarus Anthem “Girl in White” Will be Released Digitally». *Wiwibloggs*, 6 de septiembre, 2020a. <<https://wiwibloggs.com/2020/09/06/naviband-confirm-that-freebelarus-anthem-girl-in-white-will-be-released-digitally/257203/>> (20-11-2021).
- Smith, David. «VAL Respond to BTRC’s Blistering Eurovision 2021 Statement: ‘We couldn’t ignore Violence and Injustice that Swept Through Belarus’». *Wiwibloggs*, 26 de septiembre, 2020b. <<https://wiwibloggs.com/2020/09/26/val-respond-to-brtcs-blistering-eurovision-2021-statement-we-couldnt-ignore-violence-and-injustice-that-swept-through-belarus/257647/>> (20-11-2021).
- Smith, David. «Belarus: BTRC confirms VAL will not go to Eurovision 2021...and says duo has ‘no conscience’», *Wiwibloggs*, 25 de septiembre, 2020c. <<https://wiwibloggs.com/2020/09/25/belarus-btrc-confirms-val-will-not-go-to-eurovision-2021-and-say-duo-has-no-conscience/257639/>> (20-11-2021).
- Ten Veen, Renske. «Belarus: How growing Authoritarianism and Repression of Human Rights is Impacting the Country’s Artists». *Wiwibloggs*, 22 de julio de 2021. <<https://wiwibloggs.com/2021/03/11/belarus-how-growing-authoritarianism-and-repression-of-human-rights-is-impacting-the-countrys-artists/263125/>> (20-11-2021).
- Tragaki, Dafni. «Introduction». En D. Tragaki (ed.). *Empire of song. Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. Plymouth: Scarecrow Press, 2013, pp. 1-33.
- Vasilyeva, Nataliya. «Authorities in Belarus to Charge Anti-government Protesters With Rioting for Clashing with Police». *The Telegraph*, 19 de julio de 2020. <<https://www.telegraph.co.uk/news/2020/07/14/protests-belarus-government-blocks-president-lukashenkos-rivals/>> (20-11-2021).
- Vuletic, Dean. *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*, Londres: Bloomsbury, 2018.
- Wilson, Andrew. *Belarus: the Last European Dictatorship*. Connecticut: Yale University Press, 2011.
- Wunenburger, Jean-Jacques. *Antropología del imaginario*, Buenos Aires: Ediciones del sol, 2003.
- Yair, Gad. «Douze point: Eurovisions and Euro-Divisions in the Eurovision Song Contest – Review of two decades of research». *European Journal of Cultural Studies*, 22(5-6), 2019, pp. 1013-1029.
- Žulys, Audrius. «Towards a Union State of Russia and Belarus». *Lithuanian Foreign Policy Review*, 15-16, 2005, pp. 148-169.

## Nota aclaratoria

El presente trabajo se enmarca en el Proyecto «Estética, espectáculo y posmodernidad: la construcción social de la identidad europea en el Festival de Eurovisión», desarrollado por José Luis Panea a través de las Ayudas Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores 2021 (Ministerio de Universidades, Programa Next GenerationEU, Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia, Universidad de Castilla-La Mancha), dentro del GIR Estética y Teoría de las Artes (Universidad de Salamanca).

# La fluidificazione del soggetto nel *Neptuno Alegórico* di Sor Juana Inés de la Cruz

Valeria Stabile\*

Recibido: 28.01.2022 — Aceptado: 12.03.2022

## Título / Titre / Title

La fluidificación del sujeto en el *Neptuno Alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz

La fluidification du sujet dans le *Neptuno Alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz

The fluidification of the subject in Sor Juana Inés de la Cruz's *Neptuno Alegórico*

## Riassunto / Resumen / Résumé / Abstract

Il saggio si propone come obiettivo quello di offrire una analisi dettagliata della formazione del soggetto semiotico nell'opera della poetessa e filosofa sor Juana Inés de la Cruz (San Miguel Nepantla 1648? – Città del Messico 1695). In particolare, ci si concentrerà su un'opera di sor Juana, *Neptuno Alegórico*, che mostra nello specifico a cosa ci si riferisce con l'espressione «fluidificazione del soggetto» del titolo chiarendo come avviene questo processo e quali conseguenze genera. Punto di arrivo di questo saggio è una nuova lettura del testo di sor Juana come proposta per una riflessione sull'uso e lo sviluppo di nuove forme del soggetto che esistono fuori dai limiti essenzialistici. Per supportare e favorire questa nuova lettura, viene adottato un orizzonte teorico che va dal Deleuze de *La Piegua* alla figura della *chôra* teorizzata da Derrida.

Este ensayo pretende ofrecer un análisis detallado de la formación del sujeto semiótico en los escritos de la poeta y filósofa sor Juana Inés de la Cruz (San Miguel Nepantla 1648? - Ciudad de México 1695). En particular, este ensayo se centra en *Neptuno Alegórico*, una obra de sor Juana que muestra específicamente cuál es el significado de la expresión «fluidificación del sujeto» que aparece en el título, aclarando también cómo funciona este proceso de fluidificación y cuáles son sus consecuencias. El punto

de llegada de este ensayo es una nueva lectura del texto de sor Juana que propone una reflexión sobre el uso y desarrollo de nuevos modelos de sujeto que existen fuera de sus límites esencialistas. Para apoyar y facilitar esta nueva lectura, se adoptará un marco teórico que incluye *El pliegue* de Deleuze y la imagen de la *chôra* teorizada por Derrida.

L'objectif de cet essai est de proposer une analyse détaillée de la formation du sujet sémiotique dans les écrits de la poétesse et philosophe sor Juana Inés de la Cruz (San Miguel Nepantla 1648? - Mexico 1695). En particulier, cet essai se concentre sur *Neptuno Alegórico*, une œuvre de sor Juana qui montre spécifiquement ce que signifie l'expression «fluidification du sujet» qui figure dans le titre, en précisant également comment fonctionne ce processus de fluidification et quelles sont ses conséquences. Le point final de cet essai est une nouvelle lecture du texte de sor Juana qui propose une réflexion sur l'utilisation et le développement de nouveaux modèles du sujet qui existent en dehors de leurs limites essentialistes. Pour soutenir et faciliter cette nouvelle lecture, nous adopterons un cadre théorique qui inclut *Le Pli* de Deleuze et l'image de la *chôra* de Derrida.

This essay aims to offer a detailed analysis of the formation of the semiotic subject in the writings of the poet and philosopher sor Juana Inés de la Cruz (San Miguel Nepantla 1648? - Mexico City 1695). In particular, this essay focuses on *Neptuno Alegórico*, a work by sor Juana that specifically shows what is the meaning of the expression «fluidification of the subject» that appears in the title, also clarifying how this process of fluidification works and what its consequences are. The end point of this essay is a new reading of sor Juana's text that proposes a reflection on the use and development of new models of the subject that exist outside their essentialist limits. To support and facilitate this new reading, a theoretical framework will be adopted that includes Deleuze's *The Fold* and the image of the Derridean *chôra*.

\* Università di Bologna

## Parole chiave / Palabras clave / Mots-clé / Keywords /

Letteratura Ispanoamericana, Sor Juana Inés de la Cruz, post-strutturalismo, decostruzionismo, Jacques Derrida, Gilles Deleuze.

Literatura Hispanoamericana, Sor Juana Inés de la Cruz, postestructuralismo, deconstrucción, Jacques Derrida, Gilles Deleuze.

Littérature Hispano Américaine, Sor Juana Inés de la Cruz, post-structuralisme, déconstruction, Jacques Derrida, Gilles Deleuze.

Hispano-American Literature, Sor Juana Inés de la Cruz, poststructuralism, deconstructionism, Jacques Derrida, Gilles Deleuze.

## Introduzione

Attorno al 1680, in occasione dell'arrivo dei viceré di Spagna nella Nuova Spagna, vengono eretti a Città del Messico due archi trionfali. Il primo ideato e progettato dallo scrittore Carlos Sigüenza y Góngora e il secondo ideato e progettato da una delle menti più brillanti del Barocco messicano: sor Juana Inés de la Cruz.

Non si conserva nulla dei due archi trionfali, se non la loro descrizione e spiegazione in prosa e in versi proposta dai suoi autori. *Neptuno Alegórico* è il testo che sor Juana scrive per descrivere e svelare gli enigmi figurati che popolano le tele di cui è composto l'arco. Siamo davanti, dunque, a una accurata operazione di rinvii che vanno dal testo verso una realtà, l'arco trionfale, che non esiste più. Questa assenza di un punto di arrivo delle molte deissi del testo costituisce la formazione di una relazione «labirintica» tra il testo e il suo soggetto dove non vi è una chiara via di uscita o una direzione netta e univoca tra ciò che dice il soggetto e ciò che indica. Il testo si piega dunque su se stesso rappresentando un labirinto senza fine di rimandi tra l'immagine rappresentata sulle tele dell'arco di trionfo e l'immagine descritta dalle parole di sor Juana.

Il tipo di scrittura utilizzato per restituire questo rapporto labirintico ed enigmatico tra testo e refe-

rente viene definito, in questo saggio, «crittografia» mentre, laddove l'assenza del punto di arrivo del testo incrina e disarticola la relazione temporale, viene usato il termine «spettrografia». La scrittura crittografica è connessa principalmente con l'idea che esista un enigma da decifrare non solo perché nel *Neptuno Alegórico* si decifra il senso delle allegorie presenti sui dipinti dell'arco trionfale o la funzione dei geroglifici e degli emblemi che esso raffigura, ma anche perché resta enigmatica la provenienza della voce dell'autrice che si muove attraverso citazioni e collegamenti intertestuali che complicano l'identificazione netta di una fonte che rappresenti l'ultima e definitiva fondazione dell'essenza del soggetto. Come vedremo nel corso del saggio, questa univoca corrispondenza tra il soggetto e la sua voce, il suo *cogito*, si fa sempre più complessa fino a rendere impossibile la definizione di un soggetto che sia chiaro e distinto. La scrittura spettrografica invece riguarda la relazione tra il processo deittico e l'assenza del suo referente. Entra nello spazio tra il soggetto che indica e l'oggetto indicato una invadente assenza che, come scrive Jacques Derrida in *Spettri di Marx* (1994), pone il tempo *out of joint*, fuori dalla sua articolazione. La scrittura dello spettro è quindi la quintessenza della scrittura in senso decostruzionista, puro «significante del significante» (Derrida, 1988, 24), materializzazione dell'asincronia interna alla scrittura stessa che impedisce al segno di essere nel presente.

Il saggio si compone di tre paragrafi in cui si analizzano le dinamiche della fluidità del soggetto. Nel primo paragrafo, «La piega e il labirinto» si descrive la prima fase del processo di fluidificazione del soggetto attraverso una analisi delle immagini della piega e del labirinto. A partire da queste due immagini si passa al secondo paragrafo «La crittografia del soggetto fluido» dove si analizza il passaggio dal soggetto sostanziale al soggetto semiotico. Il terzo paragrafo, «Conclusioni: da Chôra alla spettrografia», mette in evidenza, come momento conclusivo del lavoro, le conseguenze del passaggio dal soggetto sostanziale al soggetto semiotico.



## La piega e il labirinto

Per iniziare questo viaggio complesso e tortuoso nel *Neptuno Alegórico* partirei dall'immagine del labirinto dal momento che questa immagine esemplifica la pluralizzazione del segno. Tale pluralizzazione mostra come, considerando il soggetto come segno, è possibile intendere l'intersezionalità del soggetto non come una somma di diversi elementi, ma come un insieme indissolubile di questi. Il labirinto, elemento appartenente all'immaginario classico del barocco, viene spesso associato alla figura del Minotauro, ovvero alla giustapposizione dell'umano e del mostruoso che caratterizza l'altro leitmotiv dell'estetica barocca: il contrasto tra concetti opposti.

Queste immagini, il contrasto tra l'umano e il mostruoso e il labirinto, configurano il primo passo nell'introduzione della lettura dell'opera di sor Juana e del soggetto che si affaccia in essa come una forma di crittografia. Infatti, l'affermazione del soggetto che abita la parola «io» segue un intricato percorso. Decifrare questo percorso è un processo che combina due elementi: il labirinto e l'impossibilità di giungere a una chiara e conclusiva destinazione. È necessario anche aggungere che il labirinto non sarà l'unica metafora usata da sor Juana per complicare le relazioni di senso tra i vari elementi che compongono l'opera, sono presenti infatti anche altre immagini che si comportano da dispositivi di fluidificazione del soggetto, in primo luogo l'immagine stessa dell'acqua che si collega alla figura del Nettuno come divinità del mare e del silenzio. Eppure, ciò che risulta di primaria importanza è comprendere la natura labirintica del testo in quanto essa apre l'accesso alle crittografie del soggetto, alle sue forme convolute, e ai livelli più profondi dell'opera.

Il *Neptuno Alegórico* viene introdotto da una lunga descrizione in prosa dell'arco trionfale, seguita da una sezione in versi intitolata *Explicación del Arco*, spiegazione dell'arco, che ripercorre l'architettura dell'arco trionfale. Le quartine dal verso 17 al verso 48 sono introdotte dal pronome dimostrativo *éste* o dall'aggettivo dimostrativo *este*. In questa deissi il soggetto grammati-

cale fa riferimento al soggetto dell'opera stessa, creando così una piega tra il senso di un soggetto inteso come soggetto grammaticale e di un soggetto inteso come tema. Questa deissi è fondamentale perché *Explicación del Arco* segue un continuo differimento del senso e del segno che inizia proprio con la costruzione del testo come emblema, ovvero come rappresentazione allegorica. Sor Juana pianifica una costruzione architettonica del testo, dove per testo si indica sia il testo descrittivo del *Neptuno Alegórico*, sia la testualità resa attraverso una scrittura geroglifica che compone l'arco trionfale. Ogni immagine proposta cela un secondo significato nascosto che non può essere raggiunto direttamente, ma deve passare attraverso una interpretazione del testo.

Nella seguente citazione si può osservare questo meccanismo dove il pronome/aggettivo dimostrativo «questo» viene usato come deissi per indicare una realtà esterna al testo:

*Este*, Señor, triunfal arco,  
que artificioso compuso  
más el estudio de amor  
que no el amor del estudio;  
*éste*, que en obsequio vuestro  
gloriosamente introdujo  
a ser vecino del cielo  
el afecto y el discurso

(Cruz, 2009, 189, versi 17-24, corsivo aggiunto)

La deissi indica la presenza fisica dell'arco trionfale che, come sappiamo, non esiste più nel momento della circolazione del testo dedicato alla sua descrizione<sup>1</sup>. Nella seconda quartina (versi 25-28) il deittico si trasforma in oggetto, ma è anche il soggetto/argomento dei versi, riunendo così sotto lo stesso segno (*éste*) sia l'arco trionfale che il testo che descrive l'oggetto fisico dell'arco. In questo modo l'immaterialità del testo e la materialità dell'arco si fondono in un'unica sostanza. Si crea così un labirinto dentro il quale si incontrano le due

<sup>1</sup> Una nota interessante la richiede l'affermazione fatta da sor Juana quando indica che «questo» arco trionfale è stato composto più dallo studio dell'amore che dall'amore per lo studio. Peculiare dichiarazione di modestia proposta da sor Juana che a una seconda lettura rivela un'attenzione maggiore per lo studio di un tema tanto complicato come quello dell'amore.

realtà, processo che cambia la materialità del soggetto da soggetto sostanziale a sostanza segnica.

Continuando la lettura dell'opera troviamo un riferimento diretto alla natura labirintica del testo e dell'arco, non è chiaramente uno spazio disorientante perché fisicamente costruito come labirinto, ma perché sono i segni, i geroglifici e gli emblemi che lo compongono sono percorsi intricati che complicano la relazione tra il segno e il suo significato. Questo riferimento viene introdotto da una interessante descrizione dell'arco come muto, ma allo stesso tempo dotato di «voce di colori», la voce che renderà pubblici i trionfi che l'arco intende celebrare della vita dei viceré.

*Este Ciceron sin lengua,  
este Demóstenes mudo,  
que con voces de colores  
nos publica vuestros triunfos;*  
(Cruz, 2009, 190, versi 25-28 corsivo aggiunto)

Ma questo non è ancora abbastanza e alla descrizione appena pronunciata, si aggiunge il paragone tra l'arco e la torre di Babele, torre a sua volta priva della voce ma ricca di tutta la tracotanza che contiene l'idea della torre stessa:

*este explorador del aire  
que entre sus arcanos puros  
sube a investigar curioso  
los imperceptibles rumbos;  
este atalaya del cielo,  
que, a ser racional, presumo  
que al Sol pudiera contarle  
los rayos uno por uno;*  
(Cruz, 2009, 190, versi 29-36 corsivo aggiunto)

Nei versi successivi continua l'alternanza tra la dimensione verticale dell'opera (la torre) e la sua dimensione orizzontale (il labirinto). I versi compongono architettonicamente uno spazio che si innalza verso l'alto e uno spazio che si estende sul piano del movimento che ci porta da un emblema al successivo attraverso percorsi mai ovvi o semplici:

*este Prometeo de lienzos  
y Dédalo de dibujos  
que impune usurpa los rayos,  
que surca vientos seguro*  
(Cruz, 2009, 190, versi 37-40 corsivo aggiunto)

Se la prima figura emblematica è quella di Prometeo, figura che si connette all'immagine dell'impune usurpazione dei raggi del sole (movimento verso l'alto), la seconda, quella di Dedalo, dichiara invece una esplicita connessione con l'immagine del labirinto (movimento orizzontale), ma è un labirinto costruito dallo sforzo di chi legge di collegare i simboli al loro senso, passando da un complesso percorso di connessione che in parte sor Juana facilita attraverso le sue spiegazioni e descrizioni. Questo percorso verso la comprensione dell'emblema si forma a partire dall'esperienza del «vedere» l'arco trionfale, attraversarlo e arrivare al suo «oltre», un «oltre» che risiede contemporaneamente dentro il testo del *Neptuno Alegórico* ma anche nel suo «fuori», nel suo eccedente collocarsi sospeso tra il testo e l'arco. Eppure, l'origine di questo lavoro di dislocamento si perde nello spazio che è antecedente la formazione dell'emblema (lo spazio dove si forma il senso poi trasfigurato nell'allegoria dall'emblema) e prosegue indicando ciò che risiede fuori dall'emblema stesso, fuori dal labirinto, come se il senso ultimo, impossibile da raggiungere, fosse l'agognato punto di arrivo e uscita dallo stesso labirinto. La persona che legge è dunque dentro il labirinto, intrappolata tra i suoi sensi, nel doppio ruolo di Teseo e Arianna, ovvero di colui che cerca la fuoriuscita dal labirinto e colei che forma il percorso per favorire questa stessa uscita. Questa rete di rimandi trasforma quindi il testo in una parte fondamentale dell'architettura dell'arco. È opportuno chiedersi adesso cosa succede nel momento in cui scompare l'arco trionfale e solo resta il testo. Nel suo saggio «La erudición elegante: Observations on the Emblematic Tradition in Sor Juana's 'Neptuno Alegórico' and Sigüenza's 'Teatro de Virtudes Políticas'», Joseph Jones sottolinea:

The study of the civic festivities like the one in which Sor Juana and Dr. Sigüenza played a meaningful part is difficult

for the obvious reason that *virtually all that remains of them is a small body of descriptions* (such as the two discussed here), languid occasional poetry, and a few rare paintings or engravings. The parades, floats, fireworks, tournaments, music, ballets, hangings, flower, temporary theatre and stadium, wooden monuments and outdoor altars, special religious celebrations, and sermons, speeches, banquets, parties and an infinite number of other manifestations which are partly ritualistic (one might say) and partly artistic, *have all disappeared forever* (Jones, 57, corsivo aggiunto).

Nella citazione si evidenzia l'effimera natura degli elementi che scompaiono (le parate, i fuochi d'artificio, la musica, i balletti, etc.), ma si evidenzia anche la natura virtuale degli elementi che sopravvivono. Da questo punto di vista, si può pensare *Neptuno Alegórico* come un testo dotato di una propria soggettività in quanto caricato del doppio ruolo di oggetto e soggetto della narrazione dell'arco, mentre le numerose citazioni che popolano il testo del *Neptuno Alegórico* rappresentano non solo una distorsione della voce dell'autrice, ma anche come una forma di testimonianza di altre voci. Tutto questo apparato testuale, pieno di rinvii tra testi, tra oggetti e tra sensi, riconduce continuamente l'attenzione di chi legge verso qualcosa che non è più presente: l'arco non è più lì davanti al *Señor*, le voci delle citazioni richiamano un fuori e un «prima» del testo che vive nel passato, il senso ultimo degli *emblema* va cercato nel loro «oltre». Questa assenza che viene puntualmente riportata dentro lo spazio testuale altera lo scorrere del tempo, e qui, in questo procedere per deissi verso oggetti non più presenti, la questione spaziale che si nominava precedentemente prende qui una piega nuova che coinvolge il senso del tempo che, come lo spazio, si disarticola ammettendo la «presenza» di una nuova assenza.

Ciò che emerge è, quindi, una «spettralizzazione» del *Neptuno Alegórico*, un suo continuo «manifestarsi» come assenza, che segnano il passaggio dal soggetto come realtà sostanziale, a un soggetto semiotico e testuale. Mentre il soggetto sostanziale pre-esiste il linguaggio e la scrittura (in modo che la deissi possa effettivamente indicare qualcosa di materiale diretta-

mente), il soggetto testuale e semiotico si costituisce attraverso il linguaggio e la scrittura (in modo che la deissi non possa indicare nulla se non attraverso successivi passaggi interpretativi). Tale passaggio, da un soggetto sostanziale a un soggetto semiotico, è un passaggio che introduce la necessità di una lettura esterna, dell'alterità, per poter esistere. In questo modo il soggetto riesce ad occupare non solo lo spazio del presente, ma anche il suo futuro che si presenterà nelle nuove interpretazioni. Derrida in *Spettri di Marx* si riferisce a questa operazione di disarticolazione del tempo introducendo la figura dello spettro, sottolineando la natura spettrale dei testi che sopravvivono al loro presente grazie a una continua decontestualizzazione e ri-significazione.

## La crittografia del soggetto fluido

In questa sezione andremo a indagare nel dettaglio questo passaggio dal soggetto sostanziale al soggetto semiotico. Come già è stato detto, sor Juana deforma continuamente la traiettoria lineare che dovrebbe idealmente connettere senso e referente. Le citazioni, così importanti e frequenti, esemplificano l'azione di differimento della voce dell'autrice e indeboliscono la posizione centrale dell'«io» come unica fonte di verità del testo. L'io del testo è spesso solo un ponte per parlare di altri testi, così come l'uso dell'emblema è solo un pretesto per usare un segno e parlare di un altro significato non direttamente collegato al segno usato. In un emblema il significante non rappresenta direttamente il suo oggetto, mostrandolo «come tale», come farebbe una deissi, ma lo rappresenta indirettamente, lasciando parte dell'oggetto fuori dal segno.

Secondo sor Juana, questa sensazione di non essere capaci di cogliere completamente il riferimento del segno, ci consente di parlare di qualcosa che non può essere nominato usando una categoria univoca. Precisamente, è questa sensazione che apre l'opera del *Neptuno Alegórico*:

Excelentísimo señor:

Costumbre fue de la Antigüedad, y muy especialmente de los egipcios, adorar sus deidades debajo de diferentes jeroglíficos y formas varias; y así a Dios solían representar en un círculo, como lo escribe Pierio Valeriano: «*Aegyptii Deum ex hieroglyphico circuli intelligebant*»; por ser símbolo de lo infinito. Otras veces en el que llamaban *Eneph*, por quien entendían al criador del universo [...]. No porque juzgasen que la deidad siendo infinita pudiera estrecharse a la figura y término de cantidad limitada, sino porque, como eran cosas que carecían de toda forma visible y por consiguiente imposibles de mostrarse a los ojos de los hombres (los cuales por la mayor parte sólo tienen por empleo de la voluntad el que es objeto de los ojos) fue necesario buscarles jeroglíficos que por similitud, ya que no perfecta imagen, las representasen. Y esto hicieron no sólo con las deidades, pero con todas las cosas invisibles, cuales eran los días, meses y semanas, etc. Y también con las de quienes era la copia difícil o no muy agradable, como la de los elementos [...] y así de todo lo demás (Cruz, 65-66).

Questo paragrafo di apertura del *Neptuno Alegórico* introduce subito chi legge alla questione della scrittura geroglifica che riassume in sé la questione tutta della scrittura. Nella citazione sor Juana identifica il geroglifico come una strategia per tentare la rappresentazione della divinità dal momento che le divinità erano impossibili da vedere per le persone mortali. Da qui nasce la necessità di usare un segno o una immagine (emblema) capace di rappresentarle, anche se nella sua imperfezione. Focalizzandoci su questo aspetto, notiamo come sor Juana sottolinei che gli esseri umani usano la strategia di ridurre a un segno non solo le divinità, ma tutto ciò che è invisibile. Questo comporta che in ogni geroglifico o emblema si trovi una parte eccedente che è necessario cercare fuori dal segno. Nella citazione sor Juana distingue due categorie di oggetti per le quali gli Egizi usano dei geroglifici: gli oggetti che sono invisibili in quanto infiniti, e gli oggetti che sono invisibili perché i loro referenti non sono corporei. Entrambe le categorie condividono l'impossibilità di poter essere catturati da processi di rappresentazione. Un aspetto interessante di questa impossibilità è che non è legata all'azione di rappresentare o dipingere qualcosa, ma piuttosto all'azione di scrivere un concetto. Allo stesso tempo il significato

supera il segno e, in altre parole, maggiore è l'eccesso di significato, più un geroglifico diventa necessario, altrimenti l'esistenza degli oggetti che rappresentano sfuggirebbe completamente ai mortali. Per questa ragione, non avendo più la possibilità di osservare i dipinti che componevano l'arco trionfale, abbiamo come risultato che il testo letterario, che descrive l'arco, si trasforma in un geroglifico in quanto descrive qualcosa di (ormai) invisibile e inafferrabile. In questo modo, la scrittura del testo diventa anche scrittura in senso decostruzionista in quanto è «significante del significante» (Derrida, 1988, 24). Detto altrimenti, è un significante che si riferisce indefinitamente ad altri significanti in una infinita semiosi. Pertanto, *Neptuno Alegórico* è la rappresentazione di una rappresentazione. L'imprecisione dell'opera non è dunque il risultato di una dichiarazione di modestia da parte dell'autrice, ma una caratteristica propria del procedimento di rappresentazione che non riesce a restituire una immagine fedele e completa del dio Nettuno, divinità che funge da allegoria del viceré, che è a sua volta «allegoria» del potere imperiale spagnolo. In questo gioco di rimandi, il significato ultimo non viene mai raggiunto, tanto da mettere in crisi la dicotomia strutturalista del significante e del significato. In questo senso è possibile parlare di crittografie per riferirsi a questo complesso rapporto tra segno e suo oggetto. Un rapporto complesso tanto quanto è complesso un labirinto, altro nome (*Dédalo*) che, come abbiamo visto, riceve l'arco descritto nel *Neptuno Alegórico* e per estensione il testo stesso.

Per quanto riguarda le caratteristiche del labirinto, di questo tipo di labirinto in particolare, è interessante e di supporto quello che scrive Gilles Deleuze all'inizio della sua opera: *La piega*:

Un labirinto è detto molteplice, in senso etimologico, poiché ha molte pieghe. Il molteplice non è soltanto ciò che ha molte parti, ma è anche ciò che risulta piegato in molti modi. E un labirinto si ritrova, per l'appunto ad ogni piano: il labirinto del continuo nella materia e nelle sue parti, il labirinto della libertà nell'anima e nei suoi predicati. Se Cartesio non è riuscito a districarsi in essi, è perché ha cercato il segreto del continuo in percorsi rettilinei, e il segreto della libertà nella rettilineità

dell'anima, ignorando tanto le inclinazioni dell'anima quanto le curvature della materia. Occorre dunque una «crittografia» capace a un tempo di enumerare la natura e di decifrare l'anima, capace di penetrare nei ripiegamenti della materia e di leggere al contempo nelle pieghe dell'anima (Deleuze, 5-6).

Nelle parole di Deleuze, la molteplicità non implica che il labirinto sia formato da più pezzi ma piegato più volte e in modi diversi. Il soggetto che viene quindi decostruito nel *Neptuno Alegórico* è il soggetto che non riesce a mutare, che è invariabile, che non viene presentato come molteplice. Contemporaneamente, nel sottolineare la curvatura sia dell'anima che della materia, l'idea del labirinto aiuta a mettere in crisi la dicotomia materiale/immateriale, processo che nel *Neptuno Alegórico* avviene quando si descrivono i geroglifici come «riduzione» di un concetto invisibile a un geroglifico visibile. È così che si rivela la questione della crittografia, intesa come legame tra immagini di idee determinate collegate a immagini inaspettate.

Inoltre, il *dédalo de dibujos* (il labirinto di disegni), essendo collegato idealmente alla figura del Nettuno, condivide con l'acqua dei processi retorici tipici del barocco: ovvero la facilità nel cambiare forma e assumere significati diversi e molteplici. Un soggetto fluido si differenzia così dal soggetto politico (sostanziale e materiale) che è invece perennemente alle prese con le dinamiche di potere che rischiano di intrappolarlo, perché il soggetto fluido riesce a evitare di occupare ogni posizione fissa o definibile. Il soggetto deve essere fluido se vogliamo passare da una idea sostanziale a un soggetto semiotico che non rivendica alcuna identificazione ma che mantiene la sua singolarità irripetibile. Mentre il soggetto sostanziale si dichiara nella sua identità, sottoponendosi a una forma di etichettatura, il soggetto quando è segno rifiuta l'appartenenza alle categorie omogenee e apre costantemente il testo alla possibilità di guardare il soggetto come altro. È necessario, quindi, per narrare e comporre un testo come *Neptuno Alegórico* che a farlo sia una voce capace di farsi strada nel labirinto, piegandosi e insinuandosi, una voce che sor Juana trova ed esemplifica come

la voce della saggia donna di Tekoa cui fa riferimento nella Bibbia il profeta Samuele (Samuele 2,14). Tale voce viene descritta come morbida e sottile, priva di una identità forte e di conseguenza la più adatta a scrivere un testo come *Neptuno Alegórico*. La strategia della modestia subisce quindi nel testo una svolta inattesa e sor Juana afferma che è proprio a causa del suo sesso e della sua «debolezza» che non ha potuto negarsi dallo scrivere l'opera che le era stata richiesta:

Ha sido el lucimiento de los arcos triunfales erigidos en obsequio de los señores virreyes que han entrado a gobernar este nobilísimo reino, desvelo de las más bien cortadas plumas de sus lucidos ingenios [...] Según lo cual la mía estaba bastante excusada de tan alto asunto y tan desigual a mi insuficiencia, cuando el mismo Cicerón, padre de las elocuencias, temía tanto la censura de los lectores que juzgaba todos los extremos en ellos peligrosos, buscando la mediocridad [...] Causas que me hubieran motivado a excusarme de tanto empeño a no haber intervenido insinuación que mi rendimiento venera con fuerza de mandato, o mandato que vino con halagos de insinuación. Gustando el venerable Cabildo de obrar a imitación de Dios con instrumentos flacos porque, como juzgaba su magnificencia, corta la demostración de su amor para obsequio de tanto príncipe, le pareció que era para pedir y conseguir perdones más apta la blandura inculca de una mujer que la elocuencia de tantas y tan doctas plumas (Cruz, 73-74).

La mancanza di sostanza della voce del soggetto diventa una caratteristica del soggetto femminile, è un soggetto che è carente di densità e non riesce ad arrivare a identificarsi con una forma unica. Come conseguenza di questo, la mancanza di una materialità solida e rigida – cioè la mancanza di sostanzialità – permette di diminuire il valore che potrebbe avere la capacità di etichettarsi. Questo determina l'assenza di una voce forte che si identifica con un io incarnato, e si annulla così il legame univoco tra ciò che viene detto e da chi, un legame basato principalmente sulla possibilità di dire la verità. Per questo, una voce fluida, morbida, sottile, una voce che si insinua, permette di cambiare la propria natura soggettiva da soggetto sostanziale a soggetto semiotico, e da una solida autorialità legata all'idea di un unico autore immutabile e riconoscibile, a una comunione di voci che possono facilmente scambiare il

proprio posto con quello occupato un tempo dall'unica voce autoriale possibile.

In questo senso, l'azione di citare non è più una azione che sostiene la posizione femminile intesa come più debole, ma diventa parte della voce che *al femminile* si comporta come la voce più idonea a portare avanti il testo a partire dall'alterità e non dall'identità. La voce femminile è la voce del «soggetto sottile», e secondo sor Juana è una voce di un soggetto così sottile che sfugge alle dinamiche di potere. Esempio di questo è il momento in cui sor Juana introduce nella descrizione la storia della donna di Tekoa:

[...] industria que usó el capitán Joab en el perdón de Absalón con la ofendida majestad de David conseguido por medio de la Tecuities. no porque juzgase más eficaces los mentidos sollozos de una mujer no conocida, ignorante y pobre, que su autoridad, elocuencia y valimiento, sino porque el rayo de la ira real incitada a los recuerdos del delito no hiciera operación en el sujeto flaco, pues éste siempre busca resistencias para ejecutar sus estragos [...]; y que la confianza fuese en la piedad a que movería el sujeto y no en la fuerza de los argumentos se conoce del mismo sagrado texto, que confesó ella misma no ser suyas aquellas palabras: «*Per salutem animae tuae, Domini mi Rex, nec ad sinistram, nec ad dexteram, ex omnibus his quae locutus est Dominus meus Rex: servus enim tuus Ioab, ipse praecepit mihi, et ipse posuit in os ancillae tuae omnia verba haec*» (Cruz, 74).

Il *sujeto flaco* che schiva l'individuazione si può associare all'idea della *Chôra* in Derrida che sfugge all'orizzonte del senso dell'essere (Derrida, 37). Impossibile da catturare, il soggetto nel *Neptuno Alegórico* è sia *Chôra* che spettro.

## Conclusioni: da Chôra alla spettrografia

La voce dell'autrice dentro *Neptuno Alegórico* diventa a sua volta una fluida presenza che percorre il testo facendo da supporto per le citazioni che spesso compaiono nel testo. Se uniamo alla fluidità del soggetto semiotico anche il fatto che tale soggetto non abbia un referente chiaro o corporeo, ci troviamo davanti a una disartico-

lazione temporale nel processo di identificazione. È su questa disarticolazione che si basa questo ultimo paragrafo che conclude il presente saggio. Esiste un punto di incontro tra lo spettro e *chôra*: l'anacronismo.

Come scrive Derrida «*La chôra è anacronica, 'è' l'anacronia nell'essere, o meglio, l'anacronia dell'essere. Essa anacronizza l'essere*» (Derrida, 39). In questo senso si può dire che nell'opera di sor Juana il soggetto sia assente se pensiamo al soggetto come sostanziale, ma ciò che è presente è un continuo differimento che rende instabile la sostanza e la definizione stessa di soggetto. Non esiste nel *Neptuno Alegórico* un «essente *determinato*» (Derrida, 45) che identifica il soggetto come un «io» incarnato con una sua propria voce inalienabile, ma esiste un «io» che si fa soggetto attraverso il riconoscimento della sua alterità. Questo «io», esattamente come *chôra*, c'è ma non esiste:

C'è *chôra*, ma la *chôra* non esiste. La cancellazione dell'articolo dovrebbe per il momento sospendere la determinazione, tra virgolette invisibili (citiamo una parola di Platone in tale passaggio del *Timeo* non sapendo ancora ciò che egli vuol dire e come determinarlo) e la referenza a qualche cosa che non è una cosa ma che insiste nella sua unicità così enigmatica, si lascia o si fa chiamare senza rispondere, senza darsi a vedere, concepire, determinare. Privato di referente reale, ciò che in effetti rassomiglia a un nome proprio si trova così a chiamare una X che ha per proprietà, per *physis* e per *dynamis* dirà il testo, di non avere niente di proprio e di restare informe (*amorphon*) (ib.).

L'anacronismo e l'essere di *chôra*, senza che questa esista, sono i primi due passaggi verso la spettrografia. Il testo passa attraverso alcune metafore che sono operazioni retoriche per de-materializzare l'essente determinato del soggetto: l'acqua, il labirinto, la perdita di sostanza dell'identità, l'impossibilità di avere un rapporto di simultaneità tra idea e rappresentazione. Ognuna di queste operazioni crea un distacco dal livello temporale ed essenziale del «soggetto», trasformando il testo in uno spettro, cioè in qualcosa che anacronizza il tempo.

Le numerosissime citazioni nel testo di sor Juana rappresentano una costante erosione della presenza della voce autentica del soggetto. Questa erosione è il risultato del contatto tra l'idea di soggetto e l'idea di

spettro inteso qui come ciò che rinvia a un significato determinato ma assente. Ritorna utile ciò che Derrida scrive ancora una volta a proposito de «la cosa» questa volta in *Spettri di Marx*:

Questa Cosa che non è una cosa, questa Cosa invisibile tra un'apparizione e l'altra, non la si vede in carne ed ossa neanche quando riappare. Tuttavia questa Cosa ci guarda e vede che noi non la vediamo anche quando c'è. Una dissimmetria spettrale interrompe qui ogni specularità. Disincronizza, ci richiama all'anacronia. Lo chiameremo l'effetto visiera: non vediamo chi ci guarda. [...] Qui l'anacronia è legge. Ci sentiamo visti da uno sguardo che sarà sempre impossibile incrociare: ecco l'effetto visiera da cui ereditiamo una legge. Poiché non vediamo chi ci vede e detta legge, che delibera l'ingiunzione [...] poiché non vediamo chi ordina «giura» (*swear*), non possiamo identificarlo con assoluta certezza, siamo rimessi alla sua voce (Derrida, 14-15).

Similmente, non vedremo mai direttamente chi parla dietro le citazioni del *Neptuno Alegórico*, se non in rari momenti, ciò che vedremo sarà sempre una voce di un soggetto sottile che, come la Tecuite, è consapevole di riportare le parole di qualcun altro.

Dietro la sua insospettabile modestia, dietro una voce che non solo non si lascia scorgere nella sua interezza, ma che annuncia ciò di cui parla come qualcosa che non potremmo mai cogliere completamente, *Neptuno Alegórico* traccia in letteratura le dinamiche di un soggetto che si sottrae alla letalità dell'Essere. Nei suoi continui rinvii

non vi è solo un gioco barocco di rimandi a oggetti sempre diversi, ma un artificio semiotico che pone il soggetto in uno stato di perpetuo divenire. Contestando la sostanzialità del soggetto e la centralità della presenza, sor Juana sferra così un duplice colpo al soggetto metafisico.

## Bibliografia

- Cruz, sor Juana Inés de la. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz IV Comedias, Sainetes y Prosa. Edición, introducción y notas de Alberto G. Salceda*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Cruz, sor Juana Inés de la. *Neptuno Alegórico*. Edición de Vincent Martin y Electa Arenal. Madrid: Cátedra, 2009.
- Deleuze, Gilles. *La piega: Leibniz e il Barocco*. Torino: Einaudi, 2004.
- Derrida, Jacques. *Della Grammatologia*. Milano: Jaca Book, 1988.
- Derrida, Jacques. *Spettri di Marx*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 1994.
- Derrida, Jacques. *Chôra*. Milano: Jaca Book, 2019.
- Jones, Joseph. «La erudición elegante»: Observations on the Emblematic Tradition in Sor Juana's «Neptuno Alegórico» and Sigüenza's «Teatro de Virtudes Políticas». *Hispanófila*. 65 (Enero 1979), 43-58.







## **DOSSIER**

**LA SUPERVIVENCIA DEL ARTISTA MUSICAL EN EL SIGLO XX  
LA SURVIE DE L'ARTISTE MUSICAL AU XXE SIÈCLE  
THE SURVIVAL OF THE MUSICAL ARTIST IN THE 20TH CENTURY  
LA SOPRAVVIVENZA DELL'ARTISTA MUSICALE NEL NOVECENTO**

**Inés Sevilla Llisterri, ed.**



# De España a Hollywood, haciendo escala en París, o la supervivencia del artista musical en el siglo XX

Inés Sevilla Llisterri\*

El panorama musical del siglo XX ha sido tan convulso y cambiante como la historia sociopolítica en que se gestó: la llamada música clásica ha sufrido varias crisis en la relación con el público, teniendo que reinventarse una y otra vez y asistiendo al nacimiento de estilos musicales más populares y cercanos al cambiante público. En Europa, durante todo el siglo XX, los intérpretes y compositores que tuvieron ocasión y medios se desplazaron a los grandes centros culturales como París en busca de la formación, contactos artísticos y un desarrollo y éxito profesionales que no encontraban en sus países de origen. Asimismo, la situación sociopolítica provocada por las dos guerras mundiales, así como la Guerra Civil española, incitó a numerosos artistas a emigrar al continente americano, en el que EEUU ejercía una especial atracción, si bien muchos españoles prefirieron la proximidad lingüística y cultural de países como México o Argentina, entre otros.

Una figura que sintetiza muy bien toda esta situación es el compositor Kurt Weill, a quien alude el título de este dossier, cuya trayectoria profesional iría de Berlín a Broadway, pasando por París (Weill). Kurt Weill, de familia judía, estudió composición en Berlín con Busoni

en los años 20, cuyas enseñanzas “antidogmáticas, apelando a la libertad expresiva” (Hormigón, 61) orientarían a Weill hacia un estilo que promovía la ruptura e innovación musical desde el eclecticismo, con influencias que van desde Schönberg hasta el cabaret y el jazz. Weill optó, así, por acercar su música a un nuevo público, en un trayecto que lo llevó a la creación de musicales en Broadway. Desde sus primeras colaboraciones con Bertolt Brecht, Weill compuso varias óperas que rompieron con los cánones preestablecidos, tratando de renovar el género operístico ya en crisis en la primera mitad del siglo XX. A esta ruptura con los cánones musicales, se sumaba una fuerte sátira social y política presente en su música y los textos de Brecht en obras como la *Ópera de los tres peniques* (1928) o *Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny* (1929), que lo convertirían junto con Brecht en uno de los grandes y más inmediatos objetivos de la opresión cultural nazi. La presión y constante boicot de las representaciones de sus obras por parte de los nazis lo llevaron a emigrar a París y, más tarde, a EEUU. Así pues, su trayectoria de Berlín, a París, a Broadway se vio motivada tanto por la atracción de los grandes itos culturales en Europa y EEUU, como por la situación política del momento (máxime, siendo judío).

\* Universidad Internacional de La Rioja.

Este tipo de peregrinaje fue una constante a lo largo del siglo XX, en el que intérpretes y compositores luchaban por abrirse paso en el panorama internacional. Los artistas musicales abordados en los artículos de este dossier seguirán, en mayor o menor medida, uno o varios aspectos del tipo de trayectoria que comentábamos a partir de la figura de Kurt Weill y que vivieron tantos músicos a lo largo del siglo XX. Varios de ellos viajaron a París en busca de formación, inspiración y un entorno cultural internacional difícilmente igualable. Como veremos en el artículo de Pascual, dichas condiciones facilitarían el éxito profesional de figuras como la pianista y clavecinista polaca Wanda Landowska (1879-1959), piedra angular del panorama musical parisino con quien entraron en contacto Manuel de Falla, Eduardo López-Chavarri y, a través de él, José Iturbi (y, probablemente, también Amparo Iturbi, aunque no hayamos encontrado evidencia de ello). La clavecinista y gran referente de la interpretación de música antigua era, como Weill, judía, por lo que también acabaría emigrando a EEUU cuando el ejército alemán invadió Francia, en 1940. De igual modo, los españoles Manuel de Falla, José Iturbi y Amparo Iturbi (en este orden) se instalarían en París durante años, formándose y relacionándose con la élite cultural de la ciudad de las luces. En distintos momentos, y a pesar de no estar perseguidos por el franquismo ni los regímenes fascistas europeos, las tensiones de la situación política en España y en Europa pesaron considerablemente en la decisión de Falla y de Amparo y José Iturbi de instalarse en Argentina y EEUU, respectivamente. Aunque España tenía artistas de altísima calidad, lo cierto es que en el mundo de la música costaba sobrevivir dedicándose a la composición, a no ser que se alcanzara el éxito con la zarzuela, como nos cuenta el artículo de Penadés que le sucedió a Rafael Martínez Valls quien, no obstante, sufriría dificultades por las connotaciones ideológicas de parte de su obra musical. Para quienes quisieran componer otro tipo de repertorio en España, ganarse el pan era mucho más difícil, por lo que había que compaginar la composición con la enseñanza, como haría Eduardo López-Chavarri (véase al respecto el artículo de Galbis).

Este movimiento migratorio europeo, incrementado por el auge del fascismo, favoreció una riqueza y diversidad cultural que bebería (como comentábamos con Kurt Weill) del desarrollo y expansión de estilos musicales como el *blues* y el *jazz*, nacidos en el seno de la comunidad afroamericana. Las y los artistas musicales de la comunidad afroamericana sufrieron una feroz discriminación por el racismo fuertemente instaurado en EEUU (Berkeley), cuya repercusión en la industria musical les obligó a luchar duramente para ocupar el lugar que les correspondía. En este contexto, el artículo de Gutiérrez y Pedro analiza las circunstancias en las que Louis Armstrong consiguió ser uno de los afortunados que triunfó ante el gran público. Su popularidad como intérprete se veía reflejada y reforzada mediante su participación en Hollywood en la película *Alta sociedad* (1956), en la que se interpretaría a sí mismo. Lo mismo sucedería, como veremos en el artículo de Galbis, con Amparo y José Iturbi (Galbis), quienes también aparecerían -sobre todo José- en películas hollywoodienses como *Levando anclas* (1945) o *Vacaciones en México* (1946) interpretándose a sí mismos y disparando con ello su popularidad entre el público estadounidense. Las películas en las que participaron Amparo y José Iturbi nos muestran el cine como un espacio a través del cual se puede acercar la música clásica al público de masas (como sigue ocurriendo hoy en día mediante la composición de bandas sonoras).

El surgimiento del *blues*, el *jazz* y otros estilos musicales, cada vez más próximos a la población en contraposición con la música clásica, planteó la necesidad de repensar y reformular géneros como la ópera a lo largo de todo el siglo XX, como veremos desde Manuel de Falla con su *Retablo de Maese Pedro* (1923) hasta Frank Zappa con *Joe's Garage* (1979) (sobre Frank Zappa véase De la Fuente). La crisis del género operístico venía, en el siglo XIX y a principios del XX, vinculada a los nacionalismos musicales. En España, la imposición de la ópera italiana había generado un auténtico problema para sacar adelante la creación de óperas nacionales con libreto escrito en castellano y un estilo musical acorde. Ante el constante fracaso de crear ópera española, se

desarrolló y fomentó un género lírico-escénico alternativo: la zarzuela. Con la creación de su ópera breve del *Retablo*, Falla hizo una interesantísima aportación tanto al género operístico como al nacionalismo musical español con su propia propuesta regeneracionista (Sevilla). No obstante, de forma paralela, la ópera como género lírico-escénico se fue alejando progresivamente del espectador medio, como sucedería en general con la música clásica, dificultando y limitando el éxito y fama a los compositores. Este fue el caso de Frank Zappa quien, como veremos en el artículo de Silvera, compuso muchísimas obras de música clásica todavía por estrenar pese a su gran calidad artística, y fue derivando al *rock* y otros estilos musicales (Zappa fue muy versátil en el plano musical), si bien volvería a componer obras de música clásica posteriormente.

En conclusión, este dossier presenta una panorámica de las grandes dificultades a las que han tenido que enfrentarse grandes artistas musicales a lo largo del siglo XX para sobrevivir a los fuertes cambios socio-políticos reflejados en la evolución de los estilos musicales y en el funcionamiento de la industria musical.

## Referencias bibliográficas

- Berkeley, Hugo (dir.). *The Jazz Ambassadors*. EE.UU.-Reino Unido: PBS, 2018 [película documental]. <https://www.pbs.org/video/jazz-ambassadors-trailer-m5bqoy/>.
- De la Fuente, Manuel. *La música se resiste a morir: Frank Zappa. Biografía no autorizada*. Alianza, 2021.
- Galbis, Vicente. «El espectacular José Iturbi: la aplicación de los códigos visuales del musical clásico americano a la música de concierto», *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, Begoña Lolo y Adela Presas (coord.), 2018, pp. 1459-1476.
- Hormigón, Juan Antonio. «Kurt Weill: un nuevo lugar para la música», *Tiempo de historia*, Año II, n. 15, 1976, pp. 60-69.
- Sevilla Llisterri, Inés. «El retablo de Maese Pedro de Falla como construcción musical y literaria de la identidad nacional española», *Eu-topías*, 11, 2016, pp. 33-42.
- Weill, Kurt. *De Berlín a Broadway*. Pascal Huynh (ed.), Philharmonie de Paris, 2021.



# Les tréteaux de Maître Pierre de Manuel de Falla: l'intertextualité comme dialogue narratif

Inés Sevilla Llisterri\*

Recibido: 23.05.2022 — Aceptado: 03.06.2022

## Titre / Title / Titolo

El *retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla: la intertextualidad como diálogo narrativo

Manuel de Falla's *Master Peter's Puppet Show*: intertextuality as a narrative dialogue

Il *teatro dei burattini di Maestro Pietro* di Manuel de Falla: l'intertestualità come dialogo narrativo

## Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Le présent travail s'efforce de montrer le dialogue narratif intersémiotique entre *Les tréteaux de Maître Pierre* de Manuel de Falla et le *Don Quichotte* de Cervantès dans une perspective intertextuelle, transmédiat et historiquement déterminée. L'opéra de Falla constitue une adaptation lyrique-scénique d'un épisode du *Quichotte*. De la même manière que l'on trouve dans le *Quichotte* de nombreuses allusions et citations d'autres œuvres littéraires, on trouve dans l'opéra de Falla des citations de la tradition musicale espagnole de l'époque du *Quichotte*, et antérieures également. Ces citations remplissent plusieurs fonctions, parmi lesquelles l'adaptation par Falla non seulement du contenu de l'histoire de Cervantès, mais aussi de son style d'écriture et de ses stratégies littéraires. L'opéra de Falla se présente ainsi comme un objet d'étude privilégié de la réécriture et de l'adaptation narrative d'un média à un autre.

El presente trabajo pretende mostrar el diálogo narrativo intersemiótico entre *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla y el *Quijote* de Cervantes, desde una perspectiva intertextual, transmedial e históricamente determinada. La ópera de Falla es una adaptación lírico-escénica de un episodio de *Don Quijote*. Del mismo modo que encontramos en *Don Quijote* numerosas citas de otras obras literarias, hallamos en la ópera de Falla citas de la tradición musical española de la época del *Quijote* así como anteriores. Dichas

citas cumplen varias funciones, entre las cuales la adaptación de Falla no solo del contenido de la historia de Cervantes, sino también de su estilo de escritura y de sus estrategias literarias. La ópera de Falla se presenta así como un objeto de estudio privilegiado de la reescritura y de la adaptación narrativa de un medio a otro.

The present work intends to show the intersemiotic narrative dialogue between Manuel de Falla's *Master Peter's Puppet Show* and Cervantes' *Don Quixote* from an intertextual, transmedial and historically determined perspective. Falla's opera is a lyrical-scenic adaptation of an episode from *Don Quixote*. Just like we find in *Don Quixote* different quotations and allusions to other literary works, we also find in Falla's opera quotations from the Spanish musical tradition of *Don Quixote's* time, together with quotations from earlier times. These quotations accomplish different functions. Among them, we consider particularly interesting the composer's intent to adapt not only the content of Cervantes' story, but also his writing style, his literary strategies. In that respect, Falla's opera proves to be a privileged object of study of narrative rewriting and adaptation across media.

Il presente articolo si propone di mostrare il dialogo narrativo intersemiotico tra *El retablo de Maese Pedro* di Manuel de Falla e il *Don Chisciotte* di Cervantes, da una prospettiva intertestuale, transmediale e storicamente determinata. L'opera di Falla è un adattamento lirico-scenico di un episodio del *Don Chisciotte*. Così come nel *Don Chisciotte* troviamo numerose citazioni di altre opere letterarie, nell'opera di Falla troviamo citazioni della tradizione musicale spagnola dell'epoca del *Don Chisciotte* e di quelle precedenti. Queste citazioni hanno diverse funzioni, tra cui l'adattamento da parte di Falla non solo del contenuto del racconto di Cervantes, ma anche del suo stile di scrittura e delle sue strategie liriche. L'opera di Falla si presenta quindi come un oggetto privilegiato di studio della riscrittura e dell'adattamento narrativo da un medium all'altro.

\* Universidad Internacional de La Rioja

## Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Falla, *Les tréteaux de Maître Pierre*, Cervantès, *Don Quichotte*, intertextualité transmediale.



Falla, *El retablo de Maese Pedro*, Cervantes, *Don Quijote*, intertextualidad transmedial.



Falla, *Master Peter's Puppet Show*, Cervantes, *Don Quixote*, transmedial intertextuality.



Falla, *El retablo de Maese Pedro*, Cervantes, *Don Chisciotte*, intertextualità transmediale.



## 1. Introduction

En 1605, Miguel de Cervantes conclut la première partie de *Don Quichotte*, une prouesse littéraire qui a marqué un tournant dans l'histoire de la littérature, initiant ce que l'on appelle le roman moderne. Cette première partie du *Quichotte* a été construite comme une œuvre comique basée sur la parodie critique de différents genres littéraires, principalement des récits chevaleresques, mais aussi d'autres genres littéraires. Le *Quichotte* de 1605 devint immédiatement une œuvre à succès grâce à la parodie littéraire. On pourrait dire que l'utilisation de l'intertextualité avec beaucoup d'intelligence et d'ingéniosité de la part de Cervantes fut l'une des clés du succès du *Quichotte*.

En 1614, sous le pseudonyme d'Alonso Fernández de Avellaneda, une deuxième partie apocryphe du *Quichotte* fut publiée, rédigée comme une critique blessante de Cervantes et du *Quichotte* de 1605. Cervantes, qui avait déjà commencé à écrire sa propre seconde partie, accéléra son écriture et déclencha les niveaux d'intertextualité métalittéraire présents dans son roman. Le *Quichotte* de 1615 n'a pas seulement poursuivi la parodie de différents genres littéraires, mais a également réfléchi au *Quichotte* de 1615 et répondu aux observa-

tions critiques de ses contemporains, ainsi qu'au *Quichotte* d'Avellaneda.

Même si Cervantes a conclu la deuxième partie du *Quichotte* (1615) avec la mort de don Quichotte pour éviter d'éventuelles suites, la vérité est que son objectif n'a été que partiellement atteint. Bien qu'aucun roman comme celui d'Avellaneda n'ait pas été écrit, il y a eu de nombreuses versions, adaptations et nouvelles histoires avec la présence de Don Quichotte et Sancho Panza. De la même année où fut publiée la première partie du *Quichotte* (1605) à nos jours, on trouve de nombreuses adaptations à des médias très différents tels que le théâtre, la musique, la littérature, la danse, la peinture, le cinéma, etc. Déjà parmi les premières adaptations du roman ou de certains de ses épisodes, on trouve des adaptations lyriques-scéniques, comme celle que nous analyserons dans cet article.

Cependant, parmi toutes ces versions et adaptations du *Quichotte* de Cervantes, *Les tréteaux de Maître Pierre* de Manuel de Falla est un hommage très particulier. Cela est dû, comme nous essaierons de le démontrer tout au long de cet article, au fait que Falla n'est pas seulement fidèle à l'adaptation du texte du roman au livret, mais aussi à l'utilisation des ressources stylistiques cervantines telles que l'intertextualité, entre autres.<sup>1</sup>

Sur la base de cette hypothèse, l'objectif général du travail d'analyse présenté ci-dessous consiste à montrer le dialogue narratif intersémiotique entre *Les tréteaux de Maître Pierre* de Manuel de Falla et le *Don Quichotte* de Cervantès à travers l'intertextualité (qui est, intrinsèquement, l'un des éléments les plus caractéristiques du *Quichotte*). Plus précisément, nous visons à comprendre l'importance du processus de documentation mené par Manuel de Falla pour la composition de son opéra, identifier les fonctions de l'utilisation de l'intertextualité dans le *Don Quichotte* de Cervantès et dans *Les tréteaux* de Falla, analyser comment la structure narrative de l'épisode de Cervantès et les principales caractéristiques

<sup>1</sup> Ce type de perspective n'apparaît pas avant Sevilla Llisterri (2016 a). Ce qui s'en rapproche le plus est la suggestion de Gille (1996) selon laquelle l'autocitation par Falla de *L'amour sorcier* dans *Les tréteaux* est une allusion aux connotations autobiographiques de Cervantès dans *Don Quichotte*.



stylistiques de l'écriture de Cervantès se reflètent sur la scène lyrique.

Pour cela, après une brève description et un synopsis des *Tréteaux*, nous exposerons les principales fonctions remplies par les citations musicales utilisées par Falla dans le transfert du récit de Cervantès du support littéraire au support lyrique-scénique. Nous nous intéresserons ensuite aux sources documentaires utilisées par Manuel de Falla pour comprendre, analyser et adapter le texte et le style littéraire de Cervantès, et voir comment elles ont influencé la composition de son opéra. Ces sources documentaires détermineront des aspects aussi importants que l'instrumentation (en tenant compte de l'étude de l'imaginaire musical dans l'œuvre de Cervantès) et le choix des citations musicales, entre autres. Enfin, compte tenu de la complexité de l'utilisation de l'intertextualité dans *Les tréteaux* de Falla (à l'imitation du texte de Cervantes), nous analyserons l'articulation musicale, scénique et du livret de quelques fragments spécifiques de l'opéra, ce qui nous permettra de voir : la façon dont il adapte la structure narrative, la présence dans l'écriture de caractéristiques de la littérature transmise oralement, l'utilisation d'archaïsmes pour représenter des époques lointaines et de clichés littéraires liés à la chevalerie et aux ressources telles que l'autoréférence, l'ironie et la parodie, entre autres.

## 2. *Les tréteaux de Maître Pierre* de Falla comme hommage à Cervantès

### 2.1. *Les tréteaux de Maître Pierre* de Manuel de Falla: description et synopsis

*Les tréteaux de Maître Pierre* est un opéra bref de marionnettes, en un seul acte, avec orchestre de chambre et trois chanteurs, dont le livret est directement construit sur le 26<sup>e</sup> chapitre de la deuxième partie du *Quichotte*. Dans cet épisode, Don Quichotte et Sancho sont dans

une auberge où arrive le marionnettiste Maître Pierre qui, avec son assistant, représentera l'histoire de la libération de Mélisandre (une romance chevaleresque carolingienne). On aura donc deux narrations parallèles: celle de l'auberge, où l'action principale consiste dans le fait de raconter et de représenter l'histoire de Mélisandre –avec les corrections et interruptions de Don Quichotte–, et celle de l'histoire de la romance racontée et représentée sur les tréteaux, dans laquelle Mélisandre, qui a été prisonnière des Arabes pendant sept ans, est finalement libérée par son époux, le chevalier Don Gaïferos.

Sur scène, les personnages des tréteaux sont représentés par de petits pantins de pâte, plans, tandis que les personnages de l'auberge apparaissent comme de plus grandes marionnettes en bois, tridimensionnelles, ou des acteurs masqués imitant le mouvement des marionnettes.<sup>2</sup> Les trois chanteurs (situés avec l'orchestre) correspondent aux personnages qui articulent ces deux narrations: l'assistant de Maître Pierre, le Truchement, qui déclame l'histoire des tréteaux; Don Quichotte, qui l'interrompt pour corriger toutes les impropriétés qu'il trouve à la narration; et Maître Pierre, qui tente de calmer Don Quichotte et corrige son assistant. Le reste des personnages, tant de l'auberge que des tréteaux, sont des personnages muets.

### 2.2. Le transfert du récit

*Les tréteaux de Maître Pierre* constitue, comme l'a signalé le compositeur lui-même dans le sous-titre de son œuvre, une adaptation lyrique-scénique d'un épisode du *Quichotte*, où il rend hommage à Cervantès. Le dit caractère d'hommage se reflète dans la grande fidélité de l'adaptation (au livret, à la mise en scène, etc.) par rapport à l'originel cervantin. En ce qui concerne l'intertextualité, de la même manière que l'on trouve dans le *Quichotte* de nombreuses allusions et citations

<sup>2</sup> Le créateur des marionnettes et d'une grande partie des décors originaux des *Tréteaux de Maître Pierre* (1923) pour sa première fut Hermenegildo Lanz, un artiste aux multiples facettes qui inventa des mécanismes de manipulation des marionnettes très innovateurs pour l'époque.

d'autres œuvres littéraires, on trouvera parallèlement dans l'opéra de Falla des citations de la tradition musicale espagnole de l'époque du *Quichotte* et antérieures, avec plusieurs fonctions associées à la question du transfert du récit du médium littéraire au lyrique-scénique: le soulignement de la distinction entre le plan de la narration et celui de la représentation; le marquage des différents plans spatiaux et temporels de l'histoire de l'auberge par rapport à l'histoire des tréteaux; la ré-création ou reconstruction de l'imaginaire musical de l'Espagne du *Quichotte* et, plus spécifiquement, dans la littérature cervantine; l'illustration des contenus du récit (comme la description et la caractérisation des situations, des endroits, des personnages et de leur état d'esprit, etc.); la reproduction ou translation du style littéraire cervantin à travers certaines ressources littéraires (topiques, tropes et figures) utilisées par Cervantès; la représentation du caractère général du *Quichotte* et l'allusion à d'autres parties du roman, au-delà de l'épisode concret que l'on traite; etc. Toutes ces questions sont traitées via les utilisations mélodiques, harmoniques, rythmiques, l'exécution vocale, le choix de l'instrumentation, la mise en scène, etc.

Cet opéra de Manuel de Falla semble donc un objet privilégié pour l'étude de la réécriture et de l'adaptation des narrations appartenant à différents médias. Dans cette problématique de la traductibilité, de la «ré-médiation», nous considérons particulièrement intéressant le fait que le compositeur a essayé d'adapter non seulement le contenu de l'histoire, mais aussi le style d'écriture de Cervantès et ses stratégies littéraires. On présente une proposition de lecture des *Tréteaux de Maître Pierre* de Falla par rapport au *Quichotte* de Cervantès, articulée d'après l'analyse de certains topiques, tropes et figures, d'une perspective intertextuelle, transmédiatale et historiquement déterminée.

### 3. Les sources documentaires des Tréteaux

Quand on parle des fonctions de l'intertextualité associées à la ré-médiation du récit, comme la reconstruction de l'imaginaire musical du *Quichotte* ou la traduction

des ressources rhétoriques du plan littéraire au plan musical, il est implicite que Manuel de Falla s'est documenté avant de commencer le processus de composition de l'opéra. Cette documentation est musicale et littéraire: il étudie comment Cervantès fait le portrait de la musique, quels instruments, chansons, danses, etc., de l'époque de Cervantès se reflètent dans la littérature cervantine. En outre, Falla ne se limite pas à l'étude du 26<sup>e</sup> chapitre de la deuxième partie du *Quichotte*, mais il étudie aussi le style littéraire cervantin au travers des deux parties du *Quichotte* et d'autres œuvres de Cervantès. Dans ce processus de documentation, il faut souligner l'importance de deux conférences du musicologue espagnol Cecilio de Roda, prononcées en 1905 à l'occasion de la célébration du tricentenaire du *Quichotte*: «Les instruments musicaux et les danses du *Quichotte*» (Roda, 1905a, 147-178) et «Les chansons du *Quichotte*<sup>3</sup>» (Roda, 1905b, 455-466), dont l'influence sur la composition de Falla est fondamentale, comme on le verra à travers différents exemples. Dans cette dernière conférence, Roda parle de chants cultes et de chants populaires en décrivant leurs caractéristiques et dans quel contexte sont utilisés ceux qui figurent au roman de Cervantès. Dans la première conférence, Roda présente une classification des quatre types d'instruments qui figurent au *Quichotte* –instruments pastoraux, populaires, militaires et aristocratiques–, et distingue trois types de danses: populaires, aristocratiques et mixtes. Chacune des conférences est illustrée avec des exemples musicaux qui représentent l'imaginaire musical du *Quichotte*, en les reliant à certains passages du roman. Le cycle de conférences se termine par une lecture à voix haute de l'épisode des tréteaux de Maître Pierre, illustrée avec des vignettes et accompagnée par une pièce musicale du traité de guitare de Gaspar Sanz (1674) arrangée pour deux trompettes et une timbale par Cecilio de Roda.

Comme nous le verrons, Manuel de Falla a été influencé par les conférences de Roda. Il a non seulement choisi le même chapitre du *Quichotte*, mais a également

<sup>3</sup> Le titre original des deux conférences est en espagnol : « Los instrumentos músicos y las danzas en el *Quijote* » et « Las canciones del *Quijote* », respectivement. Notre traduction.

utilisé les classifications des chants, danses et instruments que Roda a décrites et situées par rapport au *Quichotte*, en reprenant même certains des exemples proposés lors des conférences. Tout cela contribue à la reproduction du style littéraire cervantin. Sur le plan musical, les topiques, tropes et figures sont construits sur une intertextualité constante (imitation du corrélat cervantin) et montrés dans les citations et les allusions mélodiques, dans le traitement vocal des personnages, dans le choix et l'utilisation de l'instrumentation, dans l'harmonisation des points particuliers de la partition (dont les changements de modalité), dans l'analyse des fonctions qui répondent aux décors et à la mise en scène (en particulier l'utilisation des marionnettes et/ou des masques), etc.

Si on lit attentivement l'épisode cervantin des tréteaux de Maître Pierre, on percevra qu'il condense plusieurs traits que l'on retrouve dans tout le roman. Par conséquent, l'aventure des tréteaux, par son caractère de synthèse des éléments stylistiques cervantins, est une élection intelligente d'intrigue, surtout si l'on tient compte de son caractère d'hommage de l'œuvre de Cervantès. Manuel de Falla a observé le style littéraire de Cervantès et a étudié aussi quelques caractéristiques de sa prose, probablement afin de découvrir comment il pouvait traduire certaines ressources rhétoriques du plan littéraire au plan musical. Hormis la critique de la littérature chevaleresque, un trait du *Quichotte* très présent dans cet épisode est sa très abondante intertextualité.

Le compositeur reflétera longuement cette intertextualité dans son opéra *Les tréteaux de Maître Pierre* et, à travers elle, il montrera aussi d'autres traits de la prose cervantine du *Quichotte* comme l'archaïsme, le jeu avec la temporalité, la parodie de la littérature chevaleresque et de la littérature pastorale bucolique, les teintes autobiographiques, l'autoréférentialité, etc., en établissant un dialogue très intéressant avec Cervantès et son roman.

De la même manière que Cervantès présente l'archaïsme par l'intermédiaire de sources littéraires anciennes et l'expression verbale anachronique de Don Quichotte, Falla présentera l'archaïsme par la citation de compositions anciennes de la tradition musicale

espagnole, l'évocation mélodique et harmonique imitant ladite tradition musicale, l'évocation et l'utilisation d'instruments musicaux anciens, rares au début du xx<sup>e</sup> siècle (comme le clavecin ou la harpe-luth), ou la ré-création de la narration orale de la romance, dont –même si c'est encore une pratique habituelle à l'époque de Cervantès– l'origine est plus ancienne et, bien sûr, le caractère est déjà très lointain pour les auditeurs du xx<sup>e</sup> siècle.

On trouvera la reproduction du caractère comique dans les contrastes musicaux entre la musique ancienne et les innovations contemporaines de composition, les contrastes du traitement vocal des différents personnages (imitant le contraste entre l'archaïsme de Don Quichotte et son contexte), ainsi que l'interprétation des *gags* cervantins dans la représentation des marionnettes des tréteaux.

On pourrait continuer en décrivant chacune des ressources littéraires traduites par le compositeur, mais il nous semble plus intéressant d'analyser quelques exemples.

## 4. Analyse des Tréteaux

### 4.1. La structure narrative

En premier lieu, par rapport à la structure narrative de cet opéra, on est, évidemment, devant un cas de programme narratif extérieur (Grabócz, 2009, 68-69). La partition et le livret des *Tréteaux de Maître Pierre* suivent, presque au pied de la lettre, le chapitre correspondant du *Quichotte*. Une des caractéristiques essentielles du *Quichotte* est, à travers l'intercalation de différents récits, la création de plusieurs plans narratifs. La complexité du tissu narratif du *Quichotte* est fondamentale. Dans l'épisode des tréteaux, Falla se positionne dans un fragment avec deux niveaux narratifs simultanés: l'histoire des tréteaux du marionnettiste, et l'histoire qui se déroule dans l'espace de l'auberge, où Don Quichotte figure parmi les clients. Le topique littéraire d'un récit au sein d'un autre (ici devenu, pour des raisons évidentes,

la version du même topique, «le théâtre dans le théâtre»), si caractéristique dans la littérature du Siècle d'or espagnol, s'adapte parfaitement à la scène, de sorte que Falla peut refléter la complexité narrative du *Quichotte* à partir d'un seul épisode. La structure, en elle-même intertextuelle, de la mise en abyme déterminera la macrostructure et la microstructure de la narration dans le livret, la partition et la mise en scène.

Afin de figurer le théâtre dans le théâtre, on voit, sur le plan scénique, que les personnages de l'histoire des tréteaux sont représentés par des figures de pâte petites et planes, alors que les personnages de l'histoire de l'auberge sont représentés par de grandes marionnettes tridimensionnelles en bois. Ces dernières peuvent être remplacées par des acteurs masqués, à condition qu'ils bougent en imitant et soulignant le mouvement caractéristique des marionnettes<sup>4</sup>. Tous les personnages des deux histoires sont muets, à l'exception du Truchement, de Maître Pierre et de Don Quichotte; les trois chanteurs se dérobent à l'orchestre. Au début et pendant la plupart de l'opéra, pendant la narration du Truchement, les rideaux des tréteaux restent fermés, telle une séparation physique de la scène de l'auberge et de la scène des tréteaux; ils s'ouvrent juste pour montrer la représentation que l'on vient d'écouter puis se ferment à nouveau, en soulignant la distinction des deux espaces. Cependant, à mesure que la tension narrative augmente et, avec elle, la (con)fusion de la réalité et de la fiction par Don Quichotte, les rideaux cessent de se fermer: la narration et la représentation vont progressivement se chevaucher jusqu'à être simultanées dépeignant l'accès de folie de Don Quichotte.

Du point de vue musical, la division des deux espaces scéniques entre l'histoire qui se situe dans l'espace de l'auberge et celle des tréteaux est soulignée par une séparation très marquée: l'histoire de l'auberge (dont la fonction principale est de raconter) se caractérise par la prédominance de la voix, alors que pour l'histoire des tréteaux (dont la fonction principale est de représenter), on constate une prédominance de l'orchestre. Falla fait

alterner la narration et la représentation du récit. Cette alternance, qui n'est pas décrite dans la version originale de Cervantès, renforce le topique du théâtre dans le théâtre. Au début de l'opéra, le Truchement chante *a cappella*, montrant une nette distinction entre les deux histoires. De la même manière qu'avec l'ouverture et la fermeture du rideau, la séparation entre la narration et la représentation s'estompe progressivement avec l'augmentation de la tension dramatique et s'efface complètement en même temps que disparaît la limite entre réalité et fiction dans l'esprit de Don Quichotte.

Dans l'histoire des tréteaux, l'absence de voix est fournie par une abondante et remarquée intertextualité à l'orchestre. On trouve des citations assez littérales qui incorporent (au-delà des significations dérivées des caractéristiques musicales de chaque citation) un caractère programmatique associé au titre et à la parole de la pièce citée, illustrant le contenu de l'histoire et les stratégies littéraires de Cervantès, comme on le verra plus concrètement à travers divers exemples.

Le Truchement, comme narrateur, remplit la fonction de trait d'union entre ces deux histoires. Il raconte l'histoire de la romance de la libération de Mélisandre dans un style déclamatoire crié, d'annonce, dont l'absence de lyrisme et de virtuosité vocale favorise le récit: la musique est davantage liée au texte. Dans l'histoire de l'auberge, les dialogues entre personnages et le monologue final de Don Quichotte acquerront un traitement vocal plus *cantabile*, plus lyrique, dont le contraste avec le Truchement souligne le caractère déclamatoire du récit des tréteaux. Les citations et allusions musicales aux dialogues sont principalement dirigées vers la caractérisation des personnages, comme la *Seguidilla Manchega* qu'on trouve à la première correction du Truchement par Maître Pierre (danse lascive et effrontée, selon Roda), ce qui souligne le caractère picaresque du personnage. Quant au monologue final de Don Quichotte (la seule grande modification que Falla introduit dans l'adaptation de l'épisode originel), l'analyse de l'intertextualité devient très intéressante par rapport au style d'écriture de Cervantès, comme on le verra plus loin.

<sup>4</sup> Cette exigence du compositeur cherche à mettre en valeur la fiction dans la fiction.





1907 du fait de la précarité du travail de compositeur en Espagne (on pourrait dire qu'il «prend la fuite»); quand, en 1914, la Première Guerre mondiale oblige le compositeur à retourner en Espagne et qu'il commence la composition de *L'amour sorcier*, il regarde, nostalgique, comme Mélisandre, le chemin de la France. Christoforidis (111) soutient une autre lecture de l'autocitation de Falla, en soulignant que dans *L'amour sorcier*, la protagoniste prend la fuite du fantôme jaloux de son ancien amoureux et qu'il s'agit donc d'un clin d'œil au sujet de la persécution.

On considère que cette citation, comme les autres ressources rhétoriques-musicales, constitue une claire allusion au style et aux ressources littéraires cervantins du *Quichotte*. Bien qu'il soit vrai que l'«autobiographisme» cervantin du roman correspond à l'autocitation de Falla, le compositeur est un lecteur habituel du *Quichotte*, donc il est peu probable qu'il ait passé sous silence un autre trait très étudié dans le *Quichotte* et évident aux yeux de n'importe quel lecteur: l'autoréférentialité, au sein du procédé intertextuel de la réécriture. Tout au long de la deuxième partie du *Quichotte*, on trouve, par exemple, de nombreux commentaires sur la première partie du roman. Cette réécriture macrotextuelle est reproduite par le compositeur à travers la citation intégrée d'un passage de son œuvre *L'amour sorcier*, en reflétant l'un des traits les plus caractéristiques de l'écriture du *Quichotte*.

#### 4.5. L'ode à Dulcinée

Nous ne voudrions pas finir cet article sans commenter, ne serait-ce que brièvement, le traitement du comique, si riche au *Quichotte*. L'on pourrait analyser de nombreux procédés de production du comique, mais l'on se centrera sur deux procédés très importants du roman de Cervantès: l'ironie et la parodie.

Par rapport au trope de l'ironie, on trouve un bon exemple à l'allusion à la *Seguidilla Manchega* (Christoforidis, 106) insérée à la première correction que fait Maître Pierre au Truchement (mesures 373-384). La *seguidilla* est décrite par Roda comme une danse lascive et effrontée.

Falla utilise cette danse afin de souligner le caractère picaresque de Maître Pierre et afin de caractériser l'intention ironique de l'intervention du personnage. Le caractère de la citation est renforcé par les indications que fait le compositeur à la «Note relative à l'exécution vocale»:

Pour celle de Maître Pierre, l'artiste devra éviter toute expression par trop lyrique, adoptant, au contraire, la plus grande vivacité et intensité de la diction musicale en accord avec le ton exigé par chaque situation dramatique. C'est sans bouffonnerie, mais avec une intention comique très marquée, que devra se traduire le caractère picaresque et ironique du personnage.

À nouveau, comme pour le chant du Truchement, le traitement vocal participe à la production de la signification et à la reproduction de traits littéraires cervantins.

Quant à la parodie, il s'agit d'une des stratégies littéraires les plus étudiées quand on parle du *Quichotte*. Dans l'épisode des tréteaux, le choix même du thème de la romance chevaleresque représentée montre clairement l'intention parodique de Cervantès face à la littérature chevaleresque (le genre le plus parodié du *Quichotte*, mais pas le seul): les Maures ont capturé la belle princesse Mélisandre il y a déjà sept ans et son époux, le grand chevalier Don Gaïferos, ne l'a pas libérée; c'est seulement après l'avertissement de l'empereur sur le danger qu'il fait courir à son honneur qu'il décide de libérer son épouse. Le contraste du portrait de «grand chevalier» avec la vision idéalisée de Don Quichotte souligne l'effet comique de la parodie. L'autre genre littéraire très parodié par Cervantès (en général avec admiration) est la littérature pastorale bucolique. Même si l'on n'en trouve aucun exemple à l'épisode des tréteaux, Falla ajoute à la fin de l'opéra une ode à Dulcinée et un chant à la gloire des chevaliers errants. Il s'agit des seules grandes modifications qu'a faites le compositeur au livret par rapport à l'originel cervantin, toujours à partir de fragments d'autres chapitres du *Quichotte*. Dans l'ode à Dulcinée, on part d'une des citations les plus intéressantes des *Tréteaux de Maître Pierre*: «Prado verde y florido» (*Pré vert et fleuri*) de Francisco de Guerrero (Gallego).



Ex. 3 : Falla, *Les tréteaux de Maître Pierre*, mes. 798-805.  
D.Q.

Cette allusion à la dame de Don Quichotte, si présente pendant les deux parties du roman, constitue un exemple de traduction de la parodie de la littérature pastorale bucolique sur le plan musical. Lors de la deuxième conférence de Roda, le musicologue explique comment Don Quichotte, «pour dévotion à sa dame, entonne le madrigal à Dulcinée, au rythme de ses propres soupirs» (Roda, 1905b, 455) et, ensuite, il présente cette *Villanesca* de Guerrero comme une pièce très semblable au madrigal du roman. Ce n'est pas, donc, une coïncidence si Falla utilise précisément cette mélodie. En outre, le titre et le contenu de cette citation s'inscrivent dans la littérature pastorale, avec la vision bucolique de la nature du topique littéraire *locus amoenus* et la présence de l'amour courtois. Le traitement de la citation en temps *lento* et *pesante*, les indications scéniques à Don Quichotte, qui doit chanter avec «des yeux au ciel, comme en extase», et certaines cadences qui nous rappellent celles de la musique sacrée, font une caractérisation très habile du topique de l'amour courtois: un amour platonique, spirituel, où la dame joue le rôle du seigneur du chevalier, qui souffre de la maladie d'amour.

La présence de la harpe-luth contribue à la reproduction du topique de l'amour courtois: Roda affirme que la harpe et le luth sont classifiés comme des instruments aristocratiques, mais la harpe est aussi l'instrument préféré de la dame aristocrate et, donc, elle représente la féminité. En même temps, comme on l'a vu à travers d'autres exemples, cet instrument est aussi utilisé quelques fois en guise de figure d'archaïsme, mais dans ce cas, la présence de cet instrument ancien souligne l'anachronisme inhérent à la figure de Don Qui-

chotte. De la même manière que Cervantès développe l'anachronisme de Don Quichotte à travers une façon de parler pleine d'archaïsmes, Falla le développe grâce à la citation de cette *Villanesca* du xvii<sup>e</sup> siècle et l'évocation et l'utilisation d'instruments anciens. D'autre part, cette citation est particulièrement intéressante au fur et à mesure qu'elle en appelle aux connaissances de l'auditeur par rapport non seulement au caractère musical de la citation, mais aussi à sa signification programmatique. Falla a ajouté, avec toute la fidélité possible au texte de Cervantès, des fragments représentatifs de topiques et de stratégies d'écriture littéraire qui n'étaient pas présents dans ce chapitre du *Quichotte*. De plus, le placement de cette citation à la toute fin de l'opéra et par rapport aux fragments ajoutés qui l'entourent semble faire aussi référence aux dernières imaginations de la folie de Don Quichotte, quand il est sur le point de mourir et que Sancho lui propose de devenir bergers.

## 5. Conclusions

Sur la base d'une étude approfondie de l'œuvre de Cervantès, en particulier de *Don Quichotte*, d'une lecture attentive et d'un examen de nombreuses études sur Cervantès de nature très différente, ainsi que de la musique à l'époque et dans l'œuvre de Cervantès, Manuel de Falla a réalisé une adaptation très fidèle et consciencieuse des *Tréteaux de Maître Pierre*, mais avec de petites modifications visant à inclure dans cet épisode les principales caractéristiques de l'ensemble du roman. À travers de l'analyse du dialogue narratif intersémiotique entre *Les tréteaux de Maître Pierre* de Manuel de Falla et le *Don Quichotte* de Cervantès, on a vu que *Les tréteaux* de Falla n'est pas seulement l'adaptation d'un épisode du *Quichotte*, mais un hommage à tout le roman. Cependant, Falla est allé beaucoup plus loin: comme on a pu le voir à travers l'analyse de cet article, sur la base du concept des *Tréteaux* comme hommage à Cervantès (dont Falla admire le travail et le style d'écriture), la musique et la mise en scène de cet opéra transfère et reproduit plusieurs des caractéristiques stylistiques de la prose de Cervantès. Nous



avons pu nous faire une idée de la complexité de son travail en analysant comment, à travers le déroulement et la fusion ultérieure de la narration et de la représentation sur les plans musical et scénique, le compositeur fait également la différence entre la réalité et la fiction (dont le mélange représente la folie de Don Quichotte) et entre l'époque de l'histoire de Don Quichotte et celle de l'histoire de Melisandre. Nous avons également vu comment Falla, à partir de l'instrumentation et du choix des citations musicales, reproduit des ressources telles que l'archaïsme, l'ironie et la critique du picaresque (avec la ségüidille qui caractérise Maese Pedro), la parodie de la littérature pastorale (avec la citation de *Prado verde y florido*, de Guerrero) et la littérature chevaleresque (par l'utilisation de thèmes musicaux tels que le galop et l'armée) et même la présence de l'auto-référentialité (par l'auto-citation), tout cela est raconté par les personnages et illustré avec les marionnettes.

En conclusion, dans *Les tréteaux* le livret, la partition et la mise en scène de Falla parcourent certains topiques, tropes et figures utilisés par Cervantès. À travers l'analyse intertextuelle et transmédiée de l'opéra de Falla, on apprécie les efforts du compositeur pour d'adapter non seulement le contenu de l'histoire cervantine, mais aussi son style d'écriture, ses stratégies littéraires, en guise d'hommage à Cervantès. *Les tréteaux de Maître Pierre* se montre, ainsi, comme un objet d'étude privilégié de la réécriture et de l'adaptation narrative dans une perspective transmédiée et intertextuelle.

## Bibliographie

- Azustre, Antonio et Juan Casas. *Manual de retórica española*. Barcelona: Editorial Ariel, Colección Letras e Ideas, 2001 (1997).
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México : Editorial Porrúa, 2000 (1985).
- Christoforidis, Michael. *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's El retablo de Maese Pedro and Concerto*. Thèse doctoral. Melbourne: University of Melbourne, 1997.
- Falla, Manuel de. *El retablo de Maese Pedro*. Study Score. Londres: Chester Music, 2003 (1923).
- Forestier, George. *Le théâtre dans le théâtre*. Genève: Droz, 1996.
- Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México D. F: Fondo de Cultura Económica, 2005 (1997).
- Gallego, Antonio. «Dulcinea en el prado (verde y florido)». *Revista de Musicología*, vol. X, n°2, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1987, pp. 685-699.
- Gignoux, Anne Claire. *Iniciation à l'intertextualité*. Paris: Ellipses, 2005.
- Gille, Bernard. «Lire et écouter *El Retablo de Maese Pedro*: la concorde des deux langages». *Manuel de Falla. Latinité et Universalité. Actes du Colloque International tenu en Sorbonne 18-21 novembre*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1996, pp. 91-97.
- Grabócz, Marta. «Bref aperçu sur l'utilisation des concepts de narrativité et de signification en musique». *Narratologies contemporaines. Approche nouvelle pour la théorie et l'analyse du récit*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2010, pp. 233-265.
- Grabócz, Marta. *Musique, narrativité, signification*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- Grabócz, Marta (dir.). *Sens et signification en musique*. Paris: Hermann, 2007.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultura de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962 (1957).
- Monelle, Raymond. *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- Monelle, Raymond. *The Musical Topic*. Indiana: Indiana University Press, 2006.
- Pedrell, Felipe. *Cancionero musical español*. Valls: Eduardo Castells, 1922.
- Roda, Cecilio de. «Los instrumentos músicos y las danzas en el "Quijote"». *El Ateneo de Madrid en el III centenario de la publicación de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid : Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1905(a), pp. 147-178.
- Roda, Cecilio de. «Las canciones del "Quijote"». *El Ateneo de Madrid en el III centenario de la publicación de El*

- ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1905(b), pp. 455-466.
- Sanz, Gaspar. *Instrucción de Música sobre la guitarra española*. Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674. <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/BNE300/Exposicion/Seccion1/sub2/Obra72.html?origen=galeria>.
- Sevilla Llisterri, Inés. El retablo de Maese Pedro *de Manuel de Falla: un diálogo entre música, literatura y política*. 2016
- (a). École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris et Universidad de Valencia, thèse doctorale.
- Sevilla Llisterri, Inés. «El retablo de Maese Pedro de Falla como construcción musical y literaria de la identidad nacional española», *Eu-topías*, 11, 2016 (b), pp. 33-42.
- Tarasti, Eero. «La voix et l'identité». *La musique et les signes*. Paris: Harmanttan, 2006, pp. 217-243.

# Rafael Martínez Valls: de *Els soldats de l'ideal* a *La cançó d'amor i de guerra*

Rubén Penadés Silvestre

Recibido: 16.06.2022 — Aceptado: 28.06.2022

## Titre / Title / Titolo

Rafael Martínez Valls: d'*Els soldats de l'ideal* a *La cançó d'amor i de guerra*  
 Rafael Martínez Valls: from *Els soldats de l'ideal* to *La cançó d'amor i de guerra*  
 Rafael Martínez Valls: da *Els soldats de l'ideal* a *La cançó d'amor i de guerra*

## Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El principal objetivo del presente trabajo es profundizar en la obra que catapultó la vida artística del compositor de Ontinyent Rafael Martínez Valls (1895-1946): la zarzuela *Cançó d'amor i de guerra* (1926). No se pretende aportar un trabajo analítico sobre la misma, sino relacionar aquellos datos históricos, musicales y biográficos que nos ayuden a entender, hasta cierto punto, cómo esta obra alcanzó la fama. Para ello, se han examinado tanto el libreto como las partituras de esta zarzuela y, en menor medida de otras –como la *Legió d'honor*– de temática similar. Así mismo, se han estudiado diferentes entrevistas, críticas y publicaciones a través de la prensa de la época y se ha recopilado información sobre su vida y su trayectoria musical. Finalmente, se ha reflexionado sobre cómo todo esto influyó en la creación de *Cançó d'amor i de guerra*.

L'objectif principal du présent travail est d'examiner en profondeur l'œuvre qui a catapulté la vie artistique du compositeur ontinien Rafael Martínez Valls (1895-1946): la zarzuela *Cançó d'amor i de guerra* (1926). L'objectif n'est pas de fournir un travail analytique sur cette œuvre, mais de mettre en relation les données historiques, musicales et biographiques qui nous aident à comprendre, dans une certaine mesure, comment cette œuvre a atteint la célébrité. À cette fin, nous avons examiné à la fois le livret et les partitions de cette zarzuela et, dans une moindre mesure, d'autres - comme *Legió d'honor* - aux thèmes similaires. Nous avons également étudié diverses interviews, critiques et publications dans la presse de l'époque, et compilé des informations sur sa vie et sa carrière musicale. Enfin, nous avons réfléchi à la manière dont tout cela a influencé la création de *Cançó d'amor i de guerra*.

The main aim of the present work is to examine in depth the work that catapulted the artistic life of the Ontinyent composer Rafael Martínez

Valls (1895-1946): the zarzuela *Cançó d'amor i de guerra* (1926). The aim is not to provide an analytical work on it, but to relate historical, musical and biographical data that help us understand, to a certain extent, how this work achieved fame. To this end, we have examined both the libretto and the scores of this zarzuela and, to a lesser extent, of others –such as *Legió d'honor*– with similar themes. We have also studied various interviews, reviews and publications in the press of the time, and compiled information on his life and musical career. Finally, we have reflected on how all this influenced the creation of *Cançó d'amor i de guerra*.

L'obiettivo principale di questo lavoro è quello di approfondire l'opera che ha catapultato la vita artistica del compositore ontino Rafael Martínez Valls (1895-1946): la zarzuela *Cançó d'amor i de guerra* (1926). L'obiettivo non è quello di fornire un lavoro analitico su di essa, ma di mettere in relazione dati storici, musicali e biografici che ci aiutano a capire, in una certa misura, come quest'opera abbia raggiunto la fama. A tal fine, abbiamo esaminato sia il libretto che le partiture di questa zarzuela e, in misura minore, di altre - come *Legió d'honor* - con temi simili. Abbiamo anche studiato varie interviste, recensioni e pubblicazioni sulla stampa dell'epoca e abbiamo raccolto informazioni sulla sua vita e sulla carriera musicale dell'autore. Infine, abbiamo riflettuto su come tutto questo abbia influenzato la creazione di *Cançó d'amor i de guerra*.

## Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Zarzuela, censura, liberalismo, folklore, Rafael Martínez Valls.

Zarzuela, censure, libéralisme, folklore, Rafael Martínez Valls.

Zarzuela, censorship, liberalism, folkore, Rafael Martínez Valls.

Zarzuela, censura, liberalismo, folklore, Rafael Martínez Valls.

## 1. Introducción a la *Cançó d'amor i de guerra*

La zarzuela *Cançó d'amor i de guerra* (1926) fue y sigue siendo una de las obras más importantes del repertorio lírico catalán. Escrita por el valenciano Rafael Martínez Valls, esta obra gozó de una gran aceptación desde el día de su estreno. Con un trasfondo argumental con bastantes ideales liberales, pronto fue víctima de la censura de la época. A pesar de todo ello, tanto el autor como su música intentan aislarse de una sociedad cada vez más dividida políticamente.

El éxito de *Cançó d'amor i de guerra* se debe, en parte, al «sabor popular catalán» (Tala, 2) que desprende toda ella, donde se entremezclan secciones más vinculadas a lo popular, a lo folclórico y a la situación política del momento. Hay que tener en cuenta que a lo largo de la zarzuela aparecen citas literales de la *Marsellesa*, así como también algunos textos de marcado carácter revolucionario –como en el número *Horaci i noies*–. Este número es bastante interesante, porque a parte del texto en el que se ensalza la República y se anima a la revolución con menciones específicas a la guillotina y a las barricadas, el mismo protagonista del número se cambia su nombre original (Pere) por el de Horaci, ya que según el mismo personaje este nuevo nombre es más revolucionario, y eso de los santos ha pasado ya a mejor vida.

Según apunta Joan Arnau (158), el encargo de esta zarzuela llegó por casualidad al maestro de Ontinyent. Joan Baptista Lambert declinó el encargo inicial de Jo-

sep Llimona, quizá condicionado por el argumento militar de la zarzuela, de notable tendencia revolucionaria, en un contexto político marcado por la dictadura de Primo de Rivera. Esta anécdota también deja entrever otra de las causas que provocaron, por una parte, su éxito en el público y, por otra, su censura a corto y largo plazo en diferentes etapas del siglo XX: los ideales republicanos de igualdad, fraternidad, laicidad, democratización, etc.

### 1.1. Estructura, instrumentación y primeros apuntes sobre la zarzuela

La zarzuela *Cançó d'amor i de guerra* consta de dos actos, el segundo dividido en dos cuadros y un telón musical. La componen un total de veinte números entre los que se encuentran un preludeo para cada uno de los dos actos, varios números corales y un gran número de solos y duetos. El libreto de la obra fue escrito originalmente por Víctor Mora y Lluís Capdevila en catalán, aunque posteriormente se hizo también una versión en castellano. En cuanto a su duración, no excede las dos horas.

El número total de personajes que intervienen a lo largo de la zarzuela es de 19, divididos en 6 cantantes (los personajes principales) y 13 actores. Estos personajes son: Francina (soprano lírica), Eloi (tenor), Avi Castellet (barítono), Catrina (tiple cómica), Baldiri (tenor cómico), Horaci (barítono buffo), Mestre Andreu (actor), Ferrán (actor), Alcalde Ridau (actor), Garet –viejo forjador– (actor), Galdric –joven forjador– (actor), Balandrot –yegüero de la Camarga– (actor), Recitador (actor), Cadete (actor), Cabo (actor), Hostalero (actor), Aldeana 1 (actriz), Aldeana 2 (actriz) y Aldeana 3 (actriz). A parte, también hay presente un coro mixto que hace a la vez papeles de aldeanas en las mujeres, y de forjadores, soldados y pastores en los hombres. Cabe destacar la importancia y relevancia que tiene el coro a lo largo de esta zarzuela, ya que interviene en trece de los veinte números que componen *Cançó d'amor i de guerra*.

La plantilla instrumental de *Cançó d'amor i de guerra* está bastante estandarizada si se compara con otras zar-



Figura 1. Ejemplo de cita a la *Marsellesa* con texto revolucionario. *Horaci i noies*, reducción de los compases 42-46. Transcripción propia.

zuelas de ese periodo como *Doña Francisquita* (Amadeo Vives, 1923), *La leyenda del beso* (Reveriano Soutullo y Juan Vert, 1924) o *El caserío* (Jesús Guridi, 1926). Así pues, esta zarzuela de Martínez Valls consta de: flautín, flauta, oboe, dos clarinetes en sib, fagot, dos trompas en fa, dos trompetas en do, tres trombones, timbal, bombo, platos, caja, campanas, triángulo, plato suspendido, arpa y sección completa de cuerda. Además, cuenta con una especie de banda interna formada por tres cornetas en sib y tambores militares.

## 1.2. Sinopsis

El argumento de la obra se desarrolla a finales del año 1973, en un pueblo desconocido de la comarca catalana del Vallespir. La historia se centra en dos jóvenes enamorados, Eloi y Francina, que ven peligrar su amor por el encaprichamiento que tiene el hijo de alcalde del pueblo con Francina. Todo empieza con la celebración del santo de Andreu, dueño de la fragua donde trabaja Eloi y padre de Francina. Mientras todos los trabajadores se marchan hacia la fiesta, Eloi espera la llegada de su abuelo, quien ha de bajar desde las montañas con el resto de los pastores para asistir también a la fiesta en honor a Andreu. En ese momento, Francina y Eloi se quedan solos en la fragua y entonan un duo de amor. Justo entonces, son irrumpidos por Horaci, quien intenta convencer a Eloi de sus ideales revolucionarios violentos. Poco después, Ferran (el hijo del alcalde) se declara a Francina, pero esta lo rechaza. Cuando Ferran se entera de que el motivo del rechazo de Francina es su amor por Eloi, la tensión sube, pero con la petición de mano de Francina por parte del alcalde se acaba por detonar esa tensión. La boda es inevitable si no se quiere contradecir los deseos del alcalde, lo que provoca una gran angustia tanto en Francina y su padre, como en Eloi y su abuelo. No contento con ello, Ferran, lleno de envidia e ira contra Eloi, lo amenaza con un arma de fuego que se dispara accidentalmente después de un forcejeo. Ferran queda malherido y Eloi tiene que huir del pueblo.

En el segundo acto la acción se inicia con los preparativos de la boda que ha de unir a Francina y Ferran. Mientras Francina se lamenta profundamente junto a su padre de su triste e inevitable destino, cree escuchar la voz de Eloi, quien vuelve al pueblo disfrazado para buscar la manera de evitar la boda. Por otra parte, Horaci y Ferran planean junto con otros hombres huir del pueblo con sacos llenos de dinero una vez finalizada la boda, porque al parecer tienen otra manera de entender la República distinta a la de igualdad, fraternidad, etc. Francina cada vez más desesperada busca consuelo en el abuelo de Eloi, el viejo Castellet, quien le promete que la ayudará a evitar su destino. El viejo Castellet explica una fábula a Francina, según la cual los pastores del Canigó están dispuestos incluso a sacrificar la vida por su rebaño; y él también está dispuesto a dar su vida por defender a Francina. En el momento de empezar la boda aparece de nuevo Eloi, ahora capitán de la República francesa, junto con algunos soldados, con el objetivo de detener a aquellos que habían atentado contra los intereses del pueblo y la República, como el propio Ferran. Finalmente, Eloi abandona el pueblo para cumplir su destino como militar y deja en libertad a Ferran con la condición de que este no vuelva nunca más al pueblo. Antes de partir, Eloi se dirige de nuevo a Francina para prometerle que cuando acabe con su deber con la patria volverá con ella. Entre abrazos y despedidas, el pueblo entona de nuevo el canto de la *Cançó d'amor i de guerra*.

## 2. Vida y formación musical de Martínez Valls: hacia *La cançó d'amor i de guerra*

### 2.1. La vida musical de Martínez Valls antes de Barcelona

Como se comentaba anteriormente, Rafael Martínez Valls nació en 1895 en la ciudad valenciana de Ontinyent. Desde temprana edad, empezó su formación mu-

sical en la parroquia de San Carlos, de la mano de su hermano José María Martínez. En dicha parroquia cabe también destacar que ejercía, por aquel entonces, como sochantre su padre Manuel Martínez Sanz (Mateo, 3). Por lo que respecta a los estudios no musicales, los cursó en el Colegio de Padres Franciscanos –también de la capital de la Vall d’Albaida–, mientras proseguía con los estudios musicales de armonía, piano y órgano con Manuel Ferrando (Pérez, 95).

En el año 1909, realizó los exámenes de ingreso a los estudios de bachillerato en el Instituto General y Técnico de València, graduándose de los mismos en el año 1914 (Martínez, 1909). En esta etapa, continuó su formación musical de manera paralela a los estudios de bachiller con tres figuras destacadas dentro de la música religiosa: Juan Bautista Pastor, Juan Cortés y José María Úbeda. Tal y como apunta Vicente Galbis (13), la formación de Martínez Valls con estos tres músicos seguramente marcó su futuro como organista y maestro de capilla. Otros aspectos que también determinaron en mayor o menor medida la vida de Martínez Valls fueron: su trabajo como pianista en el Café Moderno, la dirección junto con su tío Luis Fabrella de la banda *La Artística* («Bendición de la nueva bandera de la banda “La Artística”», 2), así como toda la vida cultural de la València de aquella época, tal y como destaca Galbis (13).

Esta primera etapa de sus estudios musicales está sobre todo vinculada a la iglesia. Fruto de dicha formación musical marcadamente eclesial y de su más que probable contacto con el repertorio de banda de la época –tanto en su ciudad natal como después en València– surgen sus primeras composiciones. En dichas composiciones en las que el contrapunto e instrumentos como la trompeta ya tienen un papel muy destacado, como ocurrirá posteriormente en la música escénica de Martínez Valls. De entre todas estas –la mayoría motetes, gozos, trisagios o algún que otro pasodoble– destaca por encima del resto la marcha árabe<sup>1</sup> de 1917 *Paso a la*

*Cábil*. Esta marcha es esencial para entender la relación que el autor continuaría guardando con su localidad natal a pesar de fijar años después su lugar de residencia permanente en Barcelona.

La importancia de esta obra radica en su introducción, ya que el tema de la fanfarria de metales con que se inicia de *Paso a la Cábil* se reutiliza años más tarde en la *Cançó d’amor i de guerra* (Penadés). En la zarzuela, este tema es uno de los más importantes porque, además de utilizarse en la introducción de esta –también en una fanfarria de metales–, el tema aparece más tarde como línea melódica principal del canto a la libertad con el que se cierra tanto el número 12 –*Recitair i cor general*– y en el final de la obra.

También hay que destacar el momento en que se canta esta melodía. El número 12 de la *Cançó d’amor i de guerra* es una especie de paréntesis dentro de la historia en el que aparece en escena un narrador que explica al público los hechos acontecidos durante la Revolución francesa y los cambios que se han producido en la sociedad. Además, las distintas intervenciones del narrador están divididas por fanfarrias de trompetas, que emulan los «clarines de la República», tal y como menciona el propio narrador. Una vez finalizada su intervención, el coro y la orquesta interpretan esta melodía que se comentaba en el párrafo anterior y que de alguna manera ensalza todos estos acontecimientos recitados por el narrador.

Figura 2. Comparativa de los primeros compases de *Paso a la Cábil* y la *Cançó d’amor i de guerra*. Transcripción propia.

<sup>1</sup> Según apunta Frederic Oriola (293), la marcha árabe es una composición nacida durante el último tercio del siglo XIX y que deriva del pasodoble (con el que comparte estructura). Sus rasgos característicos son el tempo más pausado cercano a la negra=60 y su toque orientalista.

Decidido a seguir su camino en la música, desoyó el deseo de su familia de seguir con los estudios de medicina y se trasladó a Madrid (Pérez, 96). En la capital, intentó sin éxito aprobar las oposiciones a músico mayor del regimiento por causa de una afección en la vista, lo que lo llevó, por recomendación de Leandro Plá —maestro apun-tador del Teatro Real—, a opositar a maestro concertador y organista de dicho teatro. La experiencia que adquirió como maestro concertador se ve reflejada posteriormente en su rapidez a la hora de escribir música para escena y, en segundo lugar, por la facilidad demostrada en crear música que se adapte a la perfección a los tiempos requeridos en la escena. Pero esta etapa en la capital duraría poco, pues fue allí donde conoció a su primera mujer Cruz Rayó y Majó con quien se fue a tierras catalanas.

## 2.2. La llegada a Barcelona

A pesar de que viviría la mayor parte de su vida en Barcelona —salvo algunos años durante la Guerra Civil en los que se mudó a Cabriels—, la llegada de Martínez Valls a Catalunya se produjo probablemente en el pueblo natal de su esposa, La Bisbal. Contrastando distintos documentos de esas fechas (partituras, cartas, etc.) deducimos que la estancia en Madrid fue de apenas unos pocos meses comprendidos entre el final del año 1917 hasta mediados de 1918.

En cualquier caso, su ciudad natal siempre estuvo presente en su vida. Muestra de ello es la anteriormente mencionada carta en la que pide la colaboración del consistorio en el estreno del *Himno a Onteniente* [sic] que, en palabras del autor (Martínez, 1918), «viene a cumplir mis deseos de dotar a nuestra población de un canto popular que responda al carácter de la misma». Un himno fuertemente influenciado por el *Himno a la Exposición* del maestro Serrano y que ya muestra —igual que el *Himno al Santísimo Cristo de la Agonía* y el *Himno a la Inmaculada*— un estilo propio muy marcado.

Ya en Barcelona, Martínez Valls se adaptó rápidamente a la sociedad catalana de la época y se posicionó como una de las figuras musicales más importantes y

relevantes del momento. Fue nombrado director artístico de distintas casas de pianos y autopianos como la Compañía Española de Música («Venta-Regalo de la Compañía Española de Música», 3) y la Sala Aeolian («Inauguración de la temporada de la Sala Aeolian», 10), donde, aparte de organizar numerosos conciertos de música cámara, también actuó en algunos de ellos como intérprete. También fue nombrado maestro de capilla y organista de la parroquia de San José Oriol —cargo que ejerció durante siete años— y mantuvo contactos con la Sagrada Familia (Cortès, 83). Además, en 1925 fue nombrado secretario de la Asociación Española de Compositores por la junta regional de la misma («Nombramiento de la junta regional de la Asociación Española de Compositores de Música», 17).

Martínez Valls fue una figura de gran importancia en el panorama musical catalán. Prueba de ello fue su presencia en el homenaje que se dedicó a Manuel de Falla. Y es que, según se puede leer en el periódico *La Vanguardia* del martes 17 de febrero de 1925, la Asociación de Música de Cámara de Catalunya organizó un banquete para conmemorar el éxito de los dos festivales homenaje al ilustre Manuel de Falla celebrados en el Palau de la Música Catalana. A dicha celebración asistió un pequeño y selecto grupo de comensales entre los que figuraba el valenciano Rafael Martínez Valls («Banquete en honor al maestro Falla», 15).

Llegados a este punto, nos gustaría añadir que tanto Martínez Valls como Falla comparten la misma visión del nacionalismo español. Un ejemplo de ello es la cita al villancico catalán *El desembre congelat* que apunta Inés Sevilla (38) que hay en la última parte del *Retablo de Maese Pedro* (1923) de Manuel de Falla. Así mismo, Sevilla también menciona cómo la *Atlántida* (1927-1947): «también se entiende como una muestra de reconocimiento hacia la tradición artística catalana como parte de la tradición artística española (38). En ambos casos queda demostrado ese respeto y admiración hacia la música catalana que también se encuentra en la música de Martínez Valls, y que se demostrará en los siguientes apartados.

Como decíamos, la figura de Martínez Valls era, ya a principios del siglo XX, una de las figuras musica-

les más importantes, reputadas y reconocidas tanto en Barcelona como en resto del territorio catalán. Sin embargo, su reputación como músico e intérprete no era aún comparable a la que conseguiría como compositor a partir de 1926.

### 3. De la censura al éxito

La vida artística de Martínez Valls hasta aquel momento estaba aparentemente más centrada en la gestión y en la interpretación. Esto no quiere decir que abandonara por completo su labor como compositor. Al contrario. Por aquel tiempo ya había estrenado su primera zarzuela en el prominente Paralelo barcelonés<sup>2</sup>, donde se situaban los teatros que en buena medida marcaron la pauta de la actividad lírica en España (Cortès, 84). Esta primera zarzuela, *Así canta mi amor*, escrita en 1925 en castellano, fue la antesala del encargo que marcaría para siempre la vida musical del maestro de Ontinyent. Además, el éxito obtenido con esta primera zarzuela motivó a Martínez Valls a empezar a escribir más para el teatro.

Martínez Valls concluyó el encargo de la zarzuela *Cançó d'amor i de guerra* en 1926. En ese mismo año, Martínez Valls también estrenaría otras dos zarzuelas: *La mosquetera* —antes que la *Cançó d'amor i de guerra*— y *El perdón del Rey* —con posterioridad—, pero ninguna de las dos llegaría a cosechar el éxito y la repercusión que alcanzaría la *Cançó d'amor i de guerra*. En esta zarzuela el maestro Martínez Valls quiso «[...] demostrar al público catalán mi agradecimiento, escribiendo algo para el teatro lírico catalán [...] que representara mi homenaje al rico folklore catalán y mi devoción a un público que tal acogida me ha dispensado [...]» (Tala, 2).

Y, en efecto, esa pasión por el folklore y por las costumbres catalanas hicieron que la inspirada música escrita a lo largo de *Cançó d'amor i de guerra* llegase de una manera muy directa al público, que rápidamente la sintió como propia. También ayudó el hecho de que algunos números de la zarzuela fuesen bailes populares



Figura 3. Fragmento de la sardana de la *Cançó d'amor i de guerra*. Francina i noies, cc. 65-70. Transcripción propia.

catalanes como la sardana o la farandola, hecho que refuerza aún más la idea de que el autor apela muy directamente a la identidad catalana.

Según apuntan fuentes familiares, su postura era más bien de respeto hacia esta identidad cultural catalana, lo que no quita que el uso del folklore en *Cançó d'amor i de guerra* se hiciese con un claro objetivo de ensalzar ese sentimiento de admiración por lo catalán. Además, abundan fragmentos melódicos y armónicos muy coloristas también en lo respectivo a la orquestación y que recuerdan al lirismo de autores como Puccini.<sup>3</sup> Por otra parte, los ideales liberales presentes en el argumento (sobre todo la libertad y la igualdad) ensalzaron aún más a una parte de la sociedad que ansiaba desesperadamente volver a tiempos de la República y que, por aquella época, se encontraba inmersa en la dictadura de Primo de Rivera.

El estreno de *Els soldats de l'ideal* —título original de la zarzuela que nos ocupa— estaba pensado para el viernes 16 de abril de 1926 en el Teatro Nuevo de Barcelona. La prensa local hacía semanas que anunciaba casi diariamente el estreno de esta nueva zarzuela con letra de los señores Víctor Mora y Lluís Capdevila. Pero tanto el título como el contenido de la zarzuela —donde claramente se ensalzaban los ideales de la revolución francesa— no gustaron nada al gobernador civil, quien la prohibió un día antes de su estreno. La prohibición,

<sup>3</sup> Al igual que Puccini, Martínez Valls tiene un estilo musical bastante ecléctico en el que utiliza con habilidad distintos lenguajes para transmitir de la mejor manera posible los sentimientos que requiere en cada momento la música. Por otra parte, tanto las líneas melódicas como la armonía y la orquestación sobrepasan la simple provocación del deleite en el público; todas estas partes de la obra están al servicio de la trama y del argumento, siguiendo así una intención realista o verista, como aparece también en la obra de Puccini.

<sup>2</sup> Cabe mencionar que la primera obra escrita por Martínez Valls para el teatro fue *La aldeanita* (1918), estrenada en Latinoamérica y con libreto de Luis Fabrellas.



según el propio Capdevila (citado por Fàbregas, 247), también estuvo motivada por los escándalos de Prats de Molló<sup>4</sup> protagonizados por Francesc Macià (Fàbregas, 247). Este contratiempo obligó a Martínez Valls, a Capdevila y al exsenador Emili Junoy a presentarse ante el general Milans del Bosch para buscar la autorización necesaria. Después de introducir algunos cambios –entre ellos el título de la zarzuela–, la obra se estrenó sin ningún otro contratiempo en la fecha indicada.

Pero esta no fue la única censura a la que se enfrentaría la *Cançó d'amor i de guerra*. Según apunta Ricardo García (149), poco después de finalizar la Guerra Civil la producción en catalán de Rafael Martínez Valls estuvo prohibida durante unos años. Esto, al contrario de lo que pueda parecer, no impidió que la zarzuela continuara considerándose hasta la actualidad, tanto por la crítica como por el público en general, como un icono de la música escénica catalana. Es más, melodías de la propia obra han trascendido más allá de la partitura y se han convertido en melodías populares para el pueblo catalán, como el aria del segundo número –conocida popularmente como *En el Vallespir*–, o el aria del tenor del segundo acto –*Evocació al Pirineu*–.

El amor en tiempos de guerra: similitudes entre *Cançó d'amor i de guerra* y *La legió d'honor*

A pesar de lo dicho, *Cançó d'amor i de guerra* no se centra únicamente en un argumento militar. Como comentábamos al inicio, el argumento de esta zarzuela, ambientado en un pueblecito sin nombre de la zona catalana del Vallespir, cuenta la historia de dos jóvenes enamorados –Francina y Eloi– que ven cómo el destino complica sus planes de amor. Este mismo tipo de argumento –mezcla entre «amor y guerra»– también está presente en el otro gran éxito del compositor de Ontinyent: *La legió d'honor*. Y es que las similitudes entre ambas zarzuelas son más que evidentes.

En esta zarzuela, –*La legió d'honor*– con libreto también de Víctor Mora, se repite de nuevo la historia

<sup>4</sup> Los escándalos de Prats de Molló fueron unos hechos acontecidos durante el mes de noviembre del año 1926, en los cuales Francesc Macià y la dirección del Estado Catalán buscaban invadir el territorio catalán desde el norte para así poder proclamar la República Catalana (Esculies, pp. 22-28).



Figura 4. Fragmento de *Evocació al Pirineu*, cc. 1-9. Transcripción propia.

de amor, esta vez entre Carlota y Marcel. La acción esta vez ocurre en un pueblo de Normandía en el que aparece un grupo de voluntarios catalanes dispuestos a luchar en la Primera Guerra Mundial. Los recursos descritos anteriormente, utilizados por Martínez Valls en la *Cançó d'amor i de guerra*, también se emplean en *La legió d'honor*. Parece ser que esta zarzuela, a pesar de exaltar también ideales liberales –en una época donde tanto Cataluña como el País Vasco buscan definir una identidad, autonomía y unidad propia alejada de la española–, pasó desapercibida a la censura, simplemente (en nuestra opinión) por estar ambientada lejos de tierras catalanas.

Pero estas no son las únicas coincidencias existentes entre ambas zarzuelas. A pesar de estar estrenadas con cuatro años de diferencia, parece ser que el proyecto de *La legió d'honor* se gestó unos años antes. Esto podría dar explicación a una curiosa anotación de puño y letra de Martínez Valls que figura en los manuscritos de *Els soldats de l'ideal*, donde este descarta una de las arias para ser incluida en esta zarzuela, pero reaprovecha parte del material para la «Romança de Marcel» de *La legió d'honor*. A parte de esta correspondencia tan directa, también puede observarse cómo en ambas zarzuelas se utilizan citas literales a melodías populares: *Montanyes del Canigó* en el prelude del segundo acto de la *Cançó d'amor i de guerra*, y *La madelón* en el prelude de *La legió d'honor*.

En definitiva, la obra y la vida de Martínez Valls estuvieron siempre marcadas, en mayor o menor medida, por unas circunstancias sociales y políticas que condicionaron algunos de los acontecimientos de su día a día vinculados a su posicionamiento político directo o a través de su música. Por una parte, su formación eminentemente religiosa y, por otra parte, la defensa de la cultura catalana así como su relación laboral y personal con algunas personalidades del momento –como el escritor y autor teatral Alfonso Vidal y Planas (1891-1965) o el dramaturgo y libretista Víctor Mora i Alsine-lla (1895-1960)– le ocasionaron numerosos problemas derivados del tenso contexto social y político la época. Dichas circunstancias le llevaron –según fuentes familiares– a ingresar en prisión en algunas ocasiones y a ser víctima de denuncias malintencionadas por gente cercana frente a las autoridades de aquel entonces por no dejar abiertamente claro su posicionamiento político. Una de estas denuncias –según tenemos entendido– provendría de uno de los libretistas de las zarzuelas *Cançó d'amor i de guerra* y *La legió d'honor*, Víctor Mora; quien, al parecer, echó en falta un posicionamiento más firme en materia política por parte de Martínez Valls. A pesar de todo, Martínez Valls nunca llegó a posicionarse verbalmente hacia ninguna tendencia política concreta, si bien en su música sí que se aprecia a raíz del uso del folklora catalán una clara empatía hacia la diversidad del regionalismo catalán y del resto de regionalismos de España, siempre enmarcado dentro de una visión nacionalista centralista del territorio español. Lo único que verbalizó de forma explícita y pública fueron sus convicciones personales y profesionales: su amor por su familia, por su trabajo, por su ciudad y tierra natal y por la de acogida, como quedó manifiesto a través del folklora musical presente en la *Cançó d'amor i de guerra*.

## Referencias

«Banquete en honor al maestro Falla». *La Vanguardia*, n.º 19.031, martes 17 de febrero, 1925, p.15.

- «Bendición de la nueva bandera de la banda “La Artística”». *Las Provincias*, n.º.16.036, 3 de mayo de 1915, p.2.
- «Inauguración de la temporada de la Sala Aeolian». *La Vanguardia*, n.º 18.924, miércoles 15 de octubre, 1924, p. 10.
- «Nombramiento de la junta regional de la Asociación Española de Compositores de Música». *La Vanguardia*, n.º 19.047, sábado 7 de marzo, 1925, p. 17.
- «Venta-Regalo de la Compañía Española de Música». *La Vanguardia*, n.º 18.295, sábado 16 de septiembre, 1922, p. 3.
- Arnau, Joan. «Cançó d'amor i de guerra». *Revista Alba*, 10, 1996, pp.157-158.
- Cortès, Francesc. «Rafael Martínez Valls». *Diccionario de la música valenciana*. (Vol. II). Madrid: Iberautor, 2006, pp.83-86.
- Esculies, Joan. «El cavaller de l'ideal». *Sàpiens*, n.º 121, octubre, 2012, pp. 22-28.
- Fàbregas, Xavier. *Història del teatre català*. Barcelona: Editorial Millà, 1978, p.247.
- Galbis, Vicente. «El contexto formativo de Rafael Martínez Valls: la vida musical en València entre 1908y 1918». *Estudis al voltant del compositor Rafael Martínez Valls (1895-1946)*. Coord. Rafael Revert y Rubén Penadés. Ontinyent: TXTO Ontinyent, 2019, pp. 11-22.
- García, Ricardo. «Rafael Martínez Valls». *Programa de festes de Moros i Cristians*. Ed. Societat de Festers del Santíssim Crist de la Agonia. Ontinyent: Gráficas Minerva, 1965, pp.147-150.
- Lladó, Josep Maria. «Rafael Martínez Valls». *Avui*, n.º 5628, domingo 27 de junio, 1993, p.66.
- Mateo. «El Himno “Lo Rat-Penat” obra de Martínez Valls». *Las Provincias*, 8 de agosto de 1930, p.3.
- Martínez, Rafael. Carta al director del Instituto General y Técnico de València. 11 de mayo de 1909. Archivo del Instituto de Enseñanza Secundaria Lluís Vives, IES Lluís Vives, València. Manuscrito.
- Martínez, Rafael. Carta al Sr. Alcalde Constitucional de Ontinyent. 11 de julio de 1918. Sección epistolar, Archivo municipal, Ontinyent. Mecanografiada.

- Oriola, Frederic. *En clau de festa. Aproximació a l'evolució de la música en el cicle festiu valencià*. València: Generalitat València, 2010, p. 224.
- Penadés, Rubén. «Aproximació estilística al catàleg d'obres de Rafael Martínez Valls entre els anys 1917 i 1930». *Estudis al voltant del compositor Rafael Martínez Valls (1895-1946)*. Coord. Rafael Revert y Rubén Penadés. Ontinyent: TXTO Ontinyent, 2019, pp. 39-47.
- Pérez, Vicente. *La música en Ontinyent*. Ontinyent: Caixa d'Estalvis d'Ontinyent, 1979.
- Sevilla, Inés. «El retablo de Maese Pedro de Falla como construcción musical y literaria de la identidad nacional española». *Eu-topías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 2016, No. 11, pp.34-42.
- Tala, March. «Cançó d'amor i de guerra. Hablando con el maestro Rafael Martínez Valls, autor de esta obra lírica catalana». *El Bufón. Novedades Musicales*, 21, 1926, p. 2.



# José Iturbi *meets* Landowska: impresiones de la vida parisina y de los estudios artísticos

Nieves León Pascual\*

Recibido: 12.06.2022 — Aceptado: 21.06.2022

## Titre / Title / Titolo

José Iturbi *meets* Landowska: impressions de la vie parisienne et des études d'art

José Iturbi *meets* Landowska: impressions of Parisian life and art studies

José Iturbi *meets* Landowska: impressioni della vita parigina e degli studi d'arte

## Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Durante su gira española a principios de 1911, Wanda Landowska ofreció un recital en Valencia, donde también tuvo ocasión de conocer al joven José Iturbi, que se convertiría a partir de entonces en discípulo suyo. El artículo parte de este encuentro pedagógico para, a través de una reflexión basada en los principios teóricos que guiaban la interpretación instrumental a mediados del siglo XVIII y del análisis hemerográfico de algunos de los diarios valencianos de la época, analizar dos propuestas performativas de la Sonata K27 de Domenico Scarlatti a partir de dos registros audiovisuales históricos de ambos artistas.

Lors de sa tournée espagnole au début de 1911, Wanda Landowska a donné un récital à Valence, où elle a également eu l'occasion de rencontrer le jeune José Iturbi, qui allait devenir son disciple. L'article se base sur cette rencontre pédagogique et, à travers une réflexion basée sur les principes théoriques qui guidaient l'exécution instrumentale au milieu du XVIIIe siècle et une analyse de certains journaux valenciens de l'époque, on analyse deux propositions performatives de la Sonate K27 de Domenico Scarlatti à partir de deux enregistrements audiovisuels historiques des deux artistes.

During her Spanish tour at the beginning of 1911, Wanda Landowska played a recital in Valencia, where she also had the opportunity to meet the young José Iturbi, who was to become her disciple from that moment. This paper starts from this pedagogical encounter and, through a reflection

based on the theoretical principles that guided instrumental interpretation in the mid-eighteenth century and the hemerographic analysis of some of the Valencian newspapers of the time, analyzes two performative proposals of the Sonata K27 by Domenico Scarlatti from two historical audiovisual recordings of both artists.

Durante la sua tournée spagnola all'inizio del 1911, Wanda Landowska tenne un recital a Valencia, dove ebbe anche l'opportunità di incontrare il giovane José Iturbi, che sarebbe diventato suo discepolo. L'articolo si basa su questo incontro pedagogico e, attraverso una riflessione basata sui principi teorici che guidavano l'esecuzione strumentale a metà del XVIII secolo e un'analisi di alcuni giornali valenciani dell'epoca, analizza due proposte performative della Sonata K27 di Domenico Scarlatti tratte da due registrazioni audiovisive storiche di entrambi gli artisti.

## Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Piano, José Iturbi, Wanda Landowska, Domenico Scarlatti, Conservatorio de Valencia.

Piano, José Iturbi, Wanda Landowska, Domenico Scarlatti, Conservatoire de Musique de Valencia.

Piano, José Iturbi, Wanda Landowska, Domenico Scarlatti, Music Conservatory of Valencia.

Pianoforte, José Iturbi, Wanda Landowska, Domenico Scarlatti, Conservatorio di Musica di Valencia.

\* Universidad Politécnica de Valencia

## 1. Introducción

París, meta cultural europea a principios del siglo XX, fue para muchos intérpretes y compositores españoles centro de formación e inspiración artística. La riqueza e intensidad de la actividad musical francesa ejerció una notable influencia que sigue latente en nuestro sistema de conservatorios o en nuestras instituciones culturales. Fue en aquella ciudad adonde se desplazó el joven pianista valenciano José Iturbi (1895-1980) tras serle concedido un estipendio por parte de la Diputación de Valencia y donde pudo ampliar su formación con la pianista y clavecinista polaca Wanda Landowska (1879-1959). El objetivo fundamental de este texto es descubrir la huella de estas enseñanzas en el estilo performativo de Iturbi a la vez que se reflexiona sobre el papel del intérprete como parte del proceso de “recreación” de la obra musical. Asimismo, se pretende que el análisis de las breves muestras sonoras seleccionadas —correspondientes a dos grabaciones de maestra y discípulo de la Sonata K27 de Domenico Scarlatti— pueda servir como punto de partida para futuras investigaciones sobre la impronta de la educación musical en la conformación del propio carácter interpretativo del pianista valenciano, inmerecidamente desatendido hasta la fecha.

## 2. Visita de W. Landowska a Valencia y relación con J. Iturbi

El 1 de enero de 1911, el diario *El Pueblo* alarmaba con una nota sobre la concesión —supuestamente irregular— de una beca de estudios al pianista valenciano José Iturbi:

Llamamos la atención de quien fuere acerca de una anomalía que hemos advertido y que merece comentarlo. La Diputación provincial ha subvencionado con 2.000 pesetas al joven pianista Sr. Iturbi, para que continúe sus estudios en París o Viena. No se ha seguido el trámite del concurso, como en las de pensionados en Bellas Artes, ni se ha seguido procedimiento por el que queden a cubierto las formas. La Diputación subvenciona a un pianista

porque le da la gana; y los pianistas, que se hallan en condiciones de aspirar a ese beneficio y no lo consiguen porque no se abre concurso protestan contra ese privilegio. La verdad es que ni siquiera se han preocupado en la Diputación de las apariencias («Notas», 1-I-1911, 2).

El 31 de enero volvería a publicarse una nota en prensa que ratificaba la concesión de esta beca: “La Comisión provincial, a propuesta de la de Fomento de la Diputación, ha otorgado una pensión de 2.000 pesetas anuales para que continúe sus estudios de piano en el Conservatorio de París, a D. José Iturbi” («Notas», 31-I-1911, 2). Sea como fuere, y sin necesidad de debatir sobre la polémica asignación de la subvención por parte de Diputación, el hecho es que esta ayuda económica resultó un revulsivo fundamental para la formación del joven Iturbi, que se trasladó a París como alumno de su Conservatorio, a la vez que recibía clases de Wanda Landowska.

Alumna de piano de Jan Kleczyński y de Aleksander Michałowski, Landowska se interesó desde muy temprano por la composición. En 1900 se desplazó a la capital francesa, donde iría desarrollando una creciente inclinación hacia el repertorio barroco, especialmente hacia la interpretación al clave de la música para tecla de Bach. Resultado del estudio de estos años nacen sus textos dedicados al análisis de este repertorio, como son *Sur l'interprétation des oeuvres de clavecin de J. S. Bach* (1905), *Musique ancienne* (1909), *Le clavecin chez Bach* (1910), *Les allemands et la musique française au XVIII siècle* (1911) y *Les influences françaises chez Bach* (1912). La investigación le llevó incluso a desarrollar en colaboración con la casa Pleyel un nuevo modelo de clavecín (“Grand concert”) de dos teclados y siete pedales.

A principios de 1911, Landowska emprendió una gira de conciertos por España, con actuaciones en Vitoria (9 de enero), Valencia (20 de enero), Barcelona (23 y 25 de enero) y Palma de Mallorca (29 y 30 de enero). Le acompañaba en el viaje su clavecín, cuya novedosa construcción lo convertía también en atracción para un público no familiarizado con la organología barroca ni con su sonoridad.



Caricatura de Wanda Landowska con su clave de dos teclados (Cardona, 7)

El concierto programado en Valencia tuvo lugar en el Teatro Principal, y constaba del siguiente programa, en el que se alternaba la interpretación al clave y al piano, con un instrumento de gran cola “remitido exprofeso por la casa Ortiz y Cussó” («Concierto Wanda Landowska», 1):

- J. S. Bach: Partita en Do menor BWV 826 (piano)  
I. Sinfonia  
IV. Sarabande  
VI. Capriccio
- G. F. Händel: Suite n° 5 en Mi Mayor, HWV 430 (clave)  
V. “El herrero armonioso”, aria y variaciones
- W. A. Mozart: Sonata n° 18 en Re Mayor, KV 576 (piano)  
I. Allegro  
II. Adagio  
III. Allegretto
- J.-P. Rameu: Suite en Mi menor, RCT 2 (¿clave?)  
VI. Rigaudon I – Rigaudon II et Double  
VIII. Tambourin
- D. Scarlatti: Sonata en La Mayor [¿K429, “Barcarolle”?] (clave)
- F. Chopin: Preludio en Re bemol Mayor (piano)  
Vals en Re bemol Mayor  
Vals en Fa Mayor
- G. B. Martini Gavota de los carneros, arr. Emilio Pujol (clave)
- W. Landowska Bourrées d’Auvergne, sobre temas populares (clave)

La prensa era prolija al describir la expectación que despertaba el recital de Landowska y anunciaba su visita con el tono encomiástico propio del lenguaje periodístico de la época:

El rostro, de ideal serenidad, ofrece ojos de profunda e intensa mirada. Y Wanda Landowska se presenta así ante el público, no para atraer las miradas del espectador ni hacer ese arte de gimnastas sobre el teclado, sino para realizar la noble empresa de congobernarnos con emociones de música inolvidables. [...] Por esta vez Valencia tiene la fortuna de poder escuchar el arte maravilloso de los minuetos, zarabandas y gavotas ejecutadas en el clavecín y las modernas creaciones en el piano actual. Preparémonos a escuchar debutadamente esta celebridad («Wanda Landowska en Valencia», 1).

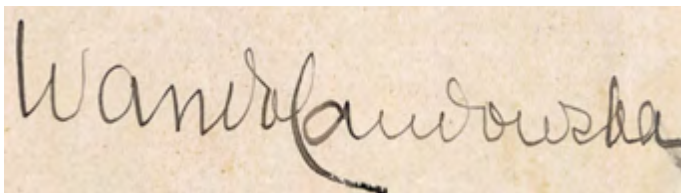
También el sector musical valenciano supo apreciar el mérito de la artista, y fue una feliz coincidencia que los profesores del Conservatorio, animados por el aliciente que suponía tener en Valencia a esta gran artista, convinieron ir a saludarla, darle la bienvenida e invitarla a visitar el Conservatorio de la ciudad, en la antigua sede de la plaza de San Esteban. Esta iniciativa espontánea tuvo lugar el 19 de enero y fue el afortunado comienzo de la relación entre la pianista y José Iturbi, entonces alumno de Piano en el Conservatorio:

[...] su presencia despertó la más viva y profunda emoción de los alumnos. Examinó detenidamente la señora Landowska el plan de estudios, que encontró acertado; hizo grandes elogios del salón de audiciones, del que sacó grata impresión; escuchó las lecciones que dieron señoritas de los diferentes cursos, y tuvo frases amables y cariñosas para todos. Improvisó un concierto, que la gran artista escuchó con deleite, y para corresponder a estas atenciones sentóse al piano y ejecutó con maestría obras de Bach, de Mozart y de Chopin, que fueron reflejadas con un primor de estilo, una pureza, una manera tal, en fin, que sirvió como lección provechosa de arte. Las ovaciones sucedieron sin interrupción, y la señora Landowska salió complacida del Conservatorio, después de felicitar cordialmente a profesores y alumnos, y especialmente a Pepito Iturbi («En el Conservatorio», 1).

José Iturbi, hijo de un afinador de pianos a quien le debía sus primeras enseñanzas musicales, había pa-

sado su infancia amenizando al piano veladas de café y acompañando las películas del Cinema Turia. Tras recibir algunas clases particulares de María Jordán, ingresa en el Conservatorio de Valencia, donde estudia con José Bellver (1869-1945). Fue el impulso de Eduardo López-Chávarri Marco (1871-1970) —compositor, musicólogo, catedrático de Estética e Historia de la Música del Conservatorio y redactor del diario *Las Provincias*— el que le animó a solicitar la ya citada beca de Diputación.

Algunos meses más tarde, a través de su amistad con Chávarri, era el propio Iturbi quien actuaba como corresponsal en París, enviando a *Las Provincias* sus “Impresiones de un artista novel”. En ellas, recordaba la visita que Landowska hiciera en enero al Conservatorio: “se enteró de mis estudios, de mis aspiraciones, supo los escasos medios que yo contaba para continuar mis estudios en París, y con generosa bondad me admitió en sus cursos, sin aceptar la más mínima indicación de honorarios” (Iturbi, 31-VII-1911, 1).



Autógrafo de Wanda Landowska perteneciente a los fondos del Ateneo Musical, actualmente integrados en el Archivo del Palau de la Música de Valencia (Pascual León).

De este modo, el buen recuerdo que la pianista se llevó de su visita al conservatorio motivó la aceptación de José Iturbi entre sus alumnos privados: “por gratitud al público valenciano y por atención a vuestros profesores, quienes tuvieron la amabilidad de recomendarme a atan ilustre pianista, la generosa dama (con alta nobleza de artista y gran bondad de espíritu) realiza una obra altamente favorecedora conmigo, con todo desinterés, con la única mira de hacer arte y (si yo sirvo) hacer de mí un artista” (Iturbi, 10-VIII-1911, 1).



Grupo de profesores del Conservatorio de Valencia, curso 1911/12 (*Las Provincias*, 24-XI-1911)

Estas lecciones debieron de comenzar durante la primavera y el verano de 1911, adelantándose así al inicio de curso académico en el Conservatorio de París en otoño de ese mismo año. Es necesario destacar también la excepcionalidad con la que se cursó su ingreso en esta institución, ante un tribunal presidido por Gabriel Fauré, director del Conservatorio de París, y en el que también participaba Alfred Cortot, profesor de piano de la célebre institución. La prueba de acceso aparece descrita con todo detalle en la transcripción de una carta —de naturaleza originalmente privada— escrita por el joven a su mentor López-Chávarri: “Me había preparado con el primer tiempo de la segunda Suite inglesa de J. S. Bach, la sonata *Appassionata* de Beethoven, el tercer *Scherzo* de Chopin y una *Tarantela* de Moszkowski”. Tras tocar la *Tarantela* y el *Scherzo* en la primera ronda, la segunda parte del examen consistió en la entrevista personal y en la interpretación parcial del *Finale* de la *Appassionata*. “Luego el Sr. Diemer [Louis Diémer, también profesor de piano en el Conservatorio] me felicitó también y me dijo que el tribunal me había asignado a la clase de M. Straub [sic]”. Así, el Conservatorio superó la limitación de becar a un estudiante extranjero y, de forma extraordinaria, crear un segundo estipendio para José Iturbi, que a partir de otoño de 1911 compaginaría



las ya iniciadas clases privadas de Landowska con los estudios reglados bajo la tutela de Víctor Staub («Noticias locales», 2). Esta ayuda debió de resultar fundamental para el joven valenciano, puesto que, al mes siguiente, entre otros gastos, la Diputación acordó suprimir la subvención que un año atrás le había concedido (López-Chavarri, 1-2).

A la hora de descubrir la influencia de las enseñanzas de Wanda Landowska sobre el pianismo de José Iturbi, resulta fundamental aproximarse al hecho artístico desde diversos enfoques: por un lado, contamos con los ya mencionados escritos de la artista; por otro, las numerosas grabaciones de ambos, que permiten no solo constatar la formulación sonora de aquellos principios teórico-estéticos, sino también cotejar la afinidad entre los estilos interpretativos de maestra y discípulo ante la ejecución de una misma pieza. A modo de experimento-piloto, partiremos aquí del análisis de sus versiones de la Sonata en Si menor K27 de Domenico Scarlatti.

La elección de estas obras, muestras ejemplares del periodo barroco en el que la polaca se especializó y al que dedicó numerosas reflexiones, está justificada por la invitación que este repertorio hace al ejecutante a la participación activa en el proceso de construcción de la interpretación. Tal fue el alcance de algunas de estas ideas que, ante la expectación despertada por su visita a Valencia, el diario *Las Provincias* incluso publicó la traducción castellana de algunos fragmentos de su *Musique ancienne*:

[A la música antigua] se le quita todo lo que constituye su verdadero carácter; se corta, transcribe, y mutila o suprime... Y se afirma luego, con cierta satisfacción, que aquella música no vale lo que nuestras producciones de moderno progreso. [...] Si para todas las épocas seguimos la misma rutina de interpretación, nos convertimos en prisioneros que siempre respiran la misma atmósfera. No se trata de ostentar una pedantería arqueológica, sino de conocer el lenguaje de la obra que vamos a ejecutar. [...] Y quiero aceptar la fórmula del compositor moderno Jacques Dalcroze, que dice: «El genio de la interpretación es el olvido de sí mismo». Perfectamente: el olvido de sí mismo. Pero nunca el olvido de la obra ejecutada, ni el estilo del autor, ni el de sus ideas, ni sus menores detalles, a los cuales daban tanta importancia aquellos maestros como los modernos dan a los suyos (Landowska, 13-I-1911, 1).

Podría afirmarse que esta reflexión emana de la lectura de los textos pedagógicos publicados en la década central del siglo XVIII. A través de estos tratados sobre interpretación, Landowska debió de conocer la postura de compositores como Leopold Mozart (1756) —“Algunos [intérpretes] piensan que están haciendo bien mientras adornan y retuercen según su propia idea una obra, y no perciben aquellos afectos que pretenden expresarse en la pieza” (252)—, Johann Joachim Quantz (1752) —“El intérprete de una pieza debe tratar de sumergirse en las pasiones principales y auxiliares que desee expresar. [...] Así, el intérprete también deberá saber juzgar qué pasión se oculta tras cada idea [musical], adaptando su interpretación a esta” (107)— y, muy especialmente, de los autores dedicados a la música para tecla: Carl Philipp Emanuel Bach (1753) y Friedrich Wilhelm Marpurg (1755). Estos pedagogos, a la vez compositores y grandes concedores de la práctica performativa de su época, expresan aquí su decepción al comprobar que la intención plasmada sobre la partitura se desvanecía a través de una intervención excesivamente “creativa” por parte del intérprete.

Así, en su célebre tratado dedicado a la ejecución y al acompañamiento sobre instrumentos de tecla, Bach se mostraba especialmente crítico hacia aquellos ejecutantes que, sirviéndose del texto musical casi como un guion sobre el que basar sus improvisaciones, transgredían el mensaje original del compositor en el momento de concebir la obra. Lo lograban al introducir variaciones de *tempo*, excesivas ornamentaciones, alternativas melódicas o rítmicas al discurso escrito y, en definitiva, cualquier tipo de recurso con el que desarrollar un lucimiento técnico que demostrara su virtuosismo sobre el instrumento. En este sentido, y si bien Wanda Landowska alude al necesario entrenamiento técnico, requisito imprescindible en la interpretación solista, también explica que esta perfección técnica nunca debe tratarse como fin en sí misma, sino como elemento subordinado a la transmisión de la expresividad concentrada en la obra musical:

Solo cuando se siente uno con los dedos libres, los brazos ligeros y el espíritu seguro, es cuando puede emprender su vuelo sin hacernos sentir la impresión deprimente de un esfuerzo penoso [...] el trabajo puramente mecánico del virtuoso que desfigura el sentimiento haciendo la mano hábil y el espíritu inhábil (Landowska, 13-I-1911, 1).

Ha de tenerse en cuenta que, a mediados del siglo XVIII, el intérprete, heredero de la todavía imperante práctica barroca, se sentía autorizado a intervenir en el proceso de creación musical a través de una relectura del texto musical. No obstante, la crítica generalizada que aparece formulada en numerosos tratados de la época, permite comprender que estas prácticas no siempre resultaban acertadas, alejándose o contraviniendo en ocasiones incluso el afecto y la expresión que el compositor había pretendido transmitir. Ya décadas antes, François Couperin (1722), en las palabras preliminares a sus *Pièces de Clavecin*, había manifestado su disgusto con los intérpretes que no respetaban las indicaciones del compositor:

Nunca consigo entender a la gente que aprende [mis obras] sin ajustarse a ellas (después del cuidado que he tenido en marcar los adornos que convienen en mis *Pièces*, sobre los que he dado una explicación inteligible a parte en mi método titulado *L'art de toucher le Clavecin*). Se trata de una falta imperdonable, pues es un hecho que respetar estos adornos no es algo opcional (Couperin).

La cuestión de la fidelidad al original que surge en esta época está estrechamente relacionada con el concepto de “buen gusto”, que se adquiere a través del estudio atento del repertorio y de la construcción de la propia imagen sonora de una obra a partir de la audición de referentes interpretativos. Ante la ausencia de un criterio unívoco sobre la determinación de los parámetros que definieran una correcta propuesta performativa, Marpurg recomienda partir de la experiencia de escuchar buenas interpretaciones que puedan servir como modelo: “Pues, mientras la música sea un inmenso océano de posibilidades y una persona difiera de las demás en su apreciación, resultará imposible enunciar reglas que se adapten a todos los casos posibles” (44).

También Bach recomienda partir de una memoria auditiva significativa como en la comprensión del mensaje, como requisito para su recreación: “Para comprender el verdadero significado y afecto de una pieza y, en ausencia de las indicaciones necesarias, interpretar las notas comprendidas en ella de forma correcta, [...] será conveniente si se tiene la oportunidad de escuchar a músicos individualmente o en conjunto” (119-120).

### 3. Aproximación al análisis performativo

Partiendo de estas premisas, las anteriormente citadas palabras de Landowska apelan a la responsabilidad del intérprete a la hora de recrear la idea sonora: “olvido de sí mismo” a cambio de reflexión profunda sobre la obra, la intención expresiva de su autor y los condicionantes técnicos bajo los cuales se compuso la obra. La libertad del músico reside, pues, en la elección de determinados parámetros de acuerdo con los principios del “buen gusto”. Sin duda, la elección del instrumento desempeña un papel fundamental: no solo por las cualidades tímbricas, sino también por los condicionantes prácticos sobre la dinámica, la agógica, el fraseo o la ornamentación. A continuación, se analizarán algunos de los principales rasgos de la interpretación que Landowska ofrece de la sonata de Scarlatti<sup>1</sup>, cotejando esta versión con la que el propio Iturbi grabó algunos años más tarde<sup>2</sup>.

En primer lugar, la resonancia natural del piano, fomentada además por el uso del pedal, facilita el mantenimiento de las notas, lo que permite a Iturbi elegir un *tempo* más tranquilo que, automáticamente, le lleva a buscar la horizontalidad conectando la melodía sincopada del registro superior en un fraseo ligado de carácter casi cantable. Por el contrario, la limitada resonancia del clave hace que Landowska tome un tiempo

<sup>1</sup> Proyecto discográfico grabado en París para EMI entre los años 1934, 1939 y 1940. El instrumento utilizado fue el modelo de clave diseñado por Pleyel para la artista.

<sup>2</sup> Grabada para el sello RCA Victor en diciembre de 1933.

bastante ligero y que opte por un fraseo articulado en pequeños elementos melódicos. De este modo, consigue también un carácter mucho más afín al *Allegro* prescrito por el autor.



Por otro lado, el uso del pedal derecho permite a Iturbi mantener el sonido de las notas que conforman la melodía del bajo (cc. 3-6) y construir un segundo plano sonoro, mientras que el cruce de manos dificulta esta linealidad en la versión de la clavecinista.



Resulta también significativo el modo en que Iturbi acompaña este largo fraseo de una planeada gradación dinámica: tras el *diminuendo* de los cc. 4-6, aprovecha la mayor tensión armónica de los cc. 7-9 para, a través de un *crescendo*, dirigirse hasta el punto culminante de este primer tema, el Si agudo del c. 10. La dinámica se mantiene en *forte* a partir de este pico melódico, buscando el contraste con el *piano* a partir del c. 13.



Nótese, por otro lado, cómo Landowska sí es capaz de crear una línea secundaria destacando mediante la especial articulación de las primeras notas de algunos de los grupos de semicorcheas (señaladas aquí en rojo). Esta melodía aparentemente oculta, cuyo ritmo interno va estrechándose (desde los tres tiempos de distancia de las primeras notas, a dos tiempos y un tiempo entre las últimas) para contribuir a la sensación de caída hacia su punto más grave, actúa como contrapunto melódico a la voz del registro inferior.



Iturbi saca provecho de la propia configuración de los compases finales de esta primera sección de la sonata: buscando la estabilización definitiva en la tonalidad relativa mayor del Si menor principal, los cc. 26-28 desarrollan el acorde a través de un *crescendo* hasta alcanzar la mayor tensión en su quinto grado, que resuelve en la caída del c. 29 en la tónica, que se despliega a lo largo de una escala descendente. Iturbi entiende aquí que, al dejar sola a una voz, Scarlatti pretendía una natural disminución del sonido; en consecuencia, refuerza este efecto acompañándolo de un evidente *diminuendo* (cc. 29-31), además de un *ritardando* casi romántico en las últimas notas.



## 4. Conclusiones

Como resulta de este análisis, el oyente se encuentra ante dos versiones muy diferentes de una misma obra, constatación que quizás sorprende ante la expectativa de hallar en Iturbi una versión quizás influida por la lectura que su maestra pudiera haberle transmitido de un estilo tan investigado e interpretado por ella. Sin embargo, ha de considerarse que la aparentemente libre “recreación” del valenciano parte del estudio de la pieza, de los detalles e ideas sugeridos por el texto musical, y no del capricho interpretativo vacío de significado. En este sentido, y citando de nuevo las palabras de la pianista polaca, “el olvido de sí mismo” lleva a Iturbi a entender esta sonata bajo unos parámetros totalmente diferentes, pero respetuosos con el espíritu del compositor e impregnados del “buen gusto” y del amor que Landowska pudo infundirle al trabajar este repertorio.

## Referencias bibliográficas

- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín: Christian Friedrich Henning, 1753.
- Cardona, M. «Wanda Landowska, célebre virtuosa pianística». *La Esquella de la Torratxa*, 27-I-1911, p. 7.
- Couperin, François. *Pièces de Clavecin*. París: edición a cargo del autor y Boivin, 1722.
- Gonzalo Delgado, Sonia. «“Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones”. La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912)». *Artigrama*, 27, 2012, pp. 589-607.
- Iturbi, José. «Impresiones de un artista novel». *Las Provincias*, 31-VII-1911, p. 1.
- Iturbi, José. «Impresiones de París». *Las Provincias*, 10-VIII-1911, p. 1.
- Landowska, Wanda. *Bach et ses interprètes. Sur l'interprétation des oeuvres de clavecin de J. S. Bach*. Poitiers: Blais et Roy, 1905.
- Landowska, Wanda. *Musique ancienne: le mépris pour les anciens, la forcé de la sonorité, le style, l'interprétation, les virtuoses, les mécènes et la musique*. París: Mercure de France, 1909.
- Landowska, Wanda. *Le clavecin chez Bach*. París: Société Internationale de Musicologie, 1910.
- Landowska, Wanda. *Les allemands et la musique française au XVIIIe siècle*. París: Mercure de France, 1911.
- Landowska, Wanda. «Mis pensamientos en música». *Las Provincias*, 13-I-1911, p. 1.
- Landowska, Wanda. *Les influences françaises chez Bach*. Thuars: Imprimerie Nouvelle, 1912.
- López-Chavarri, Eduardo. «Pepito Iturbi y Wanda Landowska». *Las Provincias*, 04-IV-1912, pp. 1-2.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm. *Anleitung zum Klavierspielen*. Berlín, A. Haude y J. C. Spener, 1755.
- Mozart, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburgo: Johann Jacob Lotter, 1756.
- Pascual León, Nieves. *Teoría musical alemana en el siglo XVIII. Interpretación instrumental a partir de la «Escuela de Violín» de Leopold Mozart*. Alicante: Letra de Palo, 2021.
- Pascual León, Nieves. «Autógrafos de artistas: Valencia en el panorama musical internacional a principios del siglo XX. El libro de firmas como fuente de documentación musical». En *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 32, 2016, pp. 167-206.
- Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín: Johann Friedrich Voß, 1752.
- «Concierto Wanda Landowska». *Las Provincias*, 19-I-1911, p. 1.
- «En el conservatorio». *La Correspondencia de Valencia*, 20-I-1911, p. 1.
- «Notas». *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, 01-I-1911, p. 2.
- «Notas». *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, 31-I-1911, p. 2.
- «Noticias locales». *La Correspondencia de Valencia*, 29-XI-1911, p. 2.
- «Wanda Landowska en Valencia». *Las Provincias*, 12-I-1911, p. 1.

# La relación de Amparo y José Iturbi con Eduardo López-Chavarri: un estudio a través de su correspondencia

Vicente Galbis López\*

Recibido: 12.05.2022 — Aceptado: 10.06.2022

## Titre / Title / Titolo

La relation d'Amparo et José Iturbi avec Eduardo López-Chavarri : une étude à travers leur correspondance

The relationship of Amparo and José Iturbi with Eduardo López-Chavarri: a study through their correspondence

Il rapporto di Amparo e José Iturbi con Eduardo López-Chavarri: uno studio attraverso la loro corrispondenza

## Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

En este artículo se pretende analizar la relación entre el polifacético músico valenciano Eduardo López-Chavarri Marco (1871-1970) y los hermanos Iturbi: Amparo (1898-1969) y José (1895-1980), pianistas valencianos de gran proyección internacional en la primera mitad del siglo XX. El contenido principal de este trabajo se basa en el epistolario de Chavarri, centrando la atención en las cartas enviadas por José y Amparo. Gracias a estos materiales obtenemos la información y, sobre todo, el tipo de relación establecida entre los hermanos Iturbi y Chavarri en la etapa que va de 1911 a 1965. También se utilizan cartas de otros correspondientes de Chavarri y algunos escritos del propio compositor, que amplían la panorámica de dicha interacción. Tras el estudio realizado se observa una relación doble: una influencia positiva de Chavarri hacia los hermanos y, posteriormente, de Amparo y José hacia el compositor valenciano. Además, se trata de una interacción que abarca diversos campos, debido al carácter polidédrico de la figura de Chavarri.

Cet article vise à analyser la relation entre le musicien valencien polyvalent Eduardo López-Chavarri Marco (1871-1970) et les frères Iturbi: Amparo (1898-1969) et José (1895-1980), pianistes valenciens de grande projection internationale à la première moitié du 20ème siècle. Le contenu principal de ce travail est basé sur la correspondance de Chavarri, en se concentrant sur les lettres envoyées par José et Amparo. Grâce à ces matériaux, on obtient les informations et, surtout, le type de relation établie entre les frères Iturbi et Chavarri dans la période de 1911 à 1965. Des lettres d'autres correspondants de Chavarri et certains écrits du compositeur lui-même sont également

utilisés, ce qui élargit le panorama de ces interactions. Après l'étude réalisée, une double relation s'observe: une influence positive de Chavarri envers les frères et, plus tard, d'Amparo et José envers le compositeur valencien. De plus, c'est une interaction qui couvre des domaines variés, du fait de la nature polyédrique de la figure de Chavarri.

This article aims to analyze the relationship between the versatile Valencian musician Eduardo López-Chavarri Marco (1871-1970) and the Iturbi brothers: Amparo (1898-1969) and José (1895-1980), Valencian pianists of great international renown in the first half of the 20th century. The main content of this work is based on Chavarri's correspondence, focusing on the letters sent by José and Amparo. Thanks to these materials we obtain the information and, above all, the type of relationship established between the Iturbi brothers and Chavarri in the period from 1911 to 1965. Letters from other correspondents of Chavarri and some writings of the composer himself are also used, which broaden the panorama of such interaction. After the study is carried out, a double relationship is observed: a positive influence of Chavarri towards the brothers and, later on, of Amparo and José towards the Valencian composer. In addition, it is an interaction that covers various fields, due to the polyhedral character of the figure of Chavarri.

Questo articolo si propone di analizzare il rapporto tra il versatile musicista valenciano Eduardo López-Chavarri Marco (1871-1970) e i fratelli Iturbi: Amparo (1898-1969) e José (1895-1980), pianisti valenciani di grande proiezione internazionale nel primo metà del 20° secolo. Il contenuto principale di questo lavoro si basa sulla corrispondenza di Chavarri, incentrata sulle lettere inviate da José e Amparo. Grazie a questi materiali si ottengono le informazioni e, soprattutto, il tipo di rapporto instaurato tra i fratelli Iturbi e Chavarri nel periodo dal 1911 al 1965. Vengono utilizzate anche lettere di altri corrispondenti di Chavarri e alcuni scritti dello stesso compositore, che ampliano il panorama di tale interazione. Dopo lo studio svolto, si osserva una doppia relazione: un'influenza positiva di Chavarri nei confronti dei fratelli e, successivamente, di Amparo e José nei confronti del compositore valenciano. Inoltre, è un'interazione che copre vari campi, per la natura poliedrica della figura di Chavarri.

\* Universitat de València.

## Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

López-Chavarri, Amparo Iturbi, José Iturbi, música de la primera mitad del siglo XX, piano.



López-Chavarri, Amparo Iturbi, José Iturbi, musique de la première moitié du XXe siècle, piano.



López-Chavarri, Amparo Iturbi, José Iturbi, music of the first half of the 20th century, piano.



López-Chavarri, Amparo Iturbi, José Iturbi, musica della prima metà del XX secolo, pianoforte.



## 1. Introducción

Los tres protagonistas de este trabajo resumen en sus trayectorias una buena parte de la historia de la música valenciana de concierto en la primera mitad del siglo XX. Por un lado tenemos al polifacético músico Eduardo López-Chavarri Marco (1871-1970) y, por otro, a los hermanos Amparo (1898-1969) y José Iturbi (1895-1980), pianistas de enorme proyección nacional e internacional.

En especial, resulta bastante conocido el caso de José, debido a su participación interpretándose a sí mismo en varias películas musicales de la Metro-Goldwyn-Mayer, en la época dorada de este género. También se le conoció internacionalmente por combinar la doble vertiente de pianista y director de orquesta. Por otra parte, en los últimos años se está produciendo una recuperación de la trayectoria de José más allá de su fama cinematográfica<sup>1</sup>, así como un creciente interés por la significación real de Amparo<sup>2</sup>, cuya relevancia se ha visto tradicionalmente eclipsada por la de su hermano. En este contexto de

<sup>1</sup> En este contexto de recuperación se debe destacar la realización, en 2019, del Festival "Iturbis", impulsado por la Diputación de Valencia con motivo del vigésimo aniversario del Concurso Internacional de Piano "José Iturbi" y que presentó un amplio abanico de actividades. Así como la realización de la exposición "Iturbi, más allá de Hollywood", organizada por el Ayuntamiento de Valencia en 2021, que se complementó con un extenso catálogo.

<sup>2</sup> El incremento del estudio sobre la trayectoria de Amparo también se produjo en el citado Festival "Iturbis" y, posteriormente, en la dedicación de un Dossier publicado en el número 368 de la revista *Scherzo*, editado en 2020.

valoración de la figura de los hermanos Iturbi, se debe entender el propósito de este trabajo. Así como de la puesta en valor de la figura de López-Chavarri en la trayectoria de ambos pianistas. La relación profesional y humana establecida entre Chavarri (como se le conoce habitualmente) y los hermanos Iturbi constituye el hilo conductor de este trabajo.

Tras estudiar esta interacción, se observa una relación en doble sentido. Se produce una colaboración, una influencia positiva de Chavarri hacia los hermanos y, posteriormente, de José y Amparo hacia el músico valenciano. Precisamente, se trata de una relación muy diversa debido al carácter poliédrico de la figura de Chavarri que, además, vivió casi cien años. En una sola figura encontramos a un Doctor en derecho, compositor, musicólogo, crítico musical (especialmente en el diario valenciano *Las Provincias*, pero también en revistas especializadas) profesor de historia de la Música, director de orquesta, pianista acompañante, crítico de arte y escritor (fue uno de los iniciadores del modernismo literario en España). Por ello, esta personalidad polifacética explica también la variedad en las opciones de esa colaboración y apoyo a los hermanos Iturbi.

Al trabajar en todas esas facetas durante varias décadas (recuérdese su larga trayectoria vital), Chavarri fue desarrollando una serie de redes que partían de su figura y que alcanzaron a varias generaciones de personalidades musicales valencianas, además de los hermanos Iturbi. Podemos citar los relevantes nombres que aparecen en estas redes: Francisco Cuesta, Joaquín Rodrigo, Manuel Palau, Leopoldo Querol, Amparo Garrigues o María Teresa Oller (Galbis, 2014, 42-43).

En cuanto a las fuentes empleadas para elaborar este artículo, el contenido principal se basa en el epistolario del compositor, que se publicó en 1996, con edición de Rafael Díaz y Vicente Galbis. En la *Correspondencia* -publicada en dos volúmenes- se recogen 850 cartas, una selección de las 4000 que Chavarri recibió a lo largo de su larga vida. Constituyen testimonios significativos de algunas de las personalidades musicales y, por extensión, culturales más importantes en Europa y Latinoamérica durante la primera mitad del siglo XX. Para la

mayoría de los corresponsales que le escribían, Chavarri era el referente musical (y, en gran medida, cultural) en la ciudad de Valencia.

Por lo que se refiere a este artículo, los materiales epistolares ofrecen una gran ventaja: son los propios hermanos Iturbi los que van dejando información de su relación con Chavarri a lo largo de cartas que abarcan un amplio espectro cronológico: de 1911 a 1965, aproximadamente. Además, no sólo tenemos el contenido de lo que transmiten Amparo y José, sino el tono, la forma de transmitir esa información, algo que resulta casi tan relevante como el propio contenido. A lo anterior se añade el testimonio de otras personalidades que conocen a los tres protagonistas de este trabajo (Chavarri, Amparo y José) y que comunican de formas variadas los rasgos de la citada relación.

Como complemento a las cartas que recibió Chavarri, también se utilizará algún escrito del compositor valenciano, para completar la panorámica de esta relación de la forma más amplia posible.

La estructura del artículo seguirá el doble sentido de la relación citada, comenzando por la influencia del músico de más edad sobre unos hermanos Iturbi que eran bastante más jóvenes.

## 2. La influencia de López-Chavarri sobre los hermanos Iturbi

La mayor información existente sobre José, justifica que comencemos este apartado con él. De hecho, la correspondencia de Chavarri presenta un número bastante más amplio de misivas enviadas por el hermano mayor.

### 2.1. La influencia de Chavarri sobre José Iturbi

En la bibliografía aparece con bastante claridad los primeros pasos en la formación del pequeño José Iturbi y en ellos encontramos a López-Chavarri como uno de sus

profesores en el Conservatorio valenciano, junto a otros docentes como José Bellver, etc. También se cita el apoyo que Chavarri (junto con el cardenal Benlloch) efectuó para que la Diputación de Valencia le otorgara la beca de estudios para estudiar en París (Doménech & Gil, 10).

A través de la lectura de esta correspondencia, se puede observar claramente que Chavarri fue mucho más que un maestro o una persona que orientó a los hermanos Iturbi. Las cartas transmiten una cercanía personal, expresada en el tono con el que se expresan Amparo y José. Este nivel de comunicación y, sobre todo, el contenido incluido, nos permite calificar a Chavarri más como un mentor que como un maestro.

De todos modos, no fue un mentor que se quedaba en los meros consejos y orientaciones, Chavarri también demostró ser un hombre de acción en este asunto. Por ejemplo, antes de comenzar con las cartas que envía José, será interesante reseñar el trabajo de Chavarri en la gestión de la beca concedida al pianista valenciano para estudiar en París.

En la *Correspondencia* de Chavarri encontramos una carta del prestigioso pianista Joaquín Malats (1872-1912), que fue profesor de Iturbi en Barcelona durante unos meses (Oliver, 31). En dicha epístola, fechada el 14 de noviembre de 1910, Malats envía a Chavarri una carta de recomendación que le solicita para José. A continuación se incluye un fragmento significativo de esta carta de Malats: «Ahí va el certificado que me pide V. para atestiguar que el joven Iturbi estudió bajo mi dirección en Barcelona. Efectivamente recuerdo que es un chico de muchas facultades y deseo vivamente que esa Diputación Provincial le proteja como merece» (Díaz & Galbis, 2: 351).

Debido a la gran cantidad de información, este apartado se dividirá, a su vez, en dos bloques en los que se agrupan los ámbitos en los que Chavarri orientó, ayudó y, en definitiva, influyó en Iturbi.

#### 2.1.1. Formación y orientación musical

La primera faceta que destaca en la relación de Chavarri con José a través de las cartas es la que tiene que ver con la formación musical y la orientación que, en muchas

ocasiones, Iturbi le pide a su mentor. Por ello, resultan especialmente relevantes las misivas que corresponden al año 1911, sobre todo a partir de marzo, época en la que llega a París y es aceptado por la importante pianista y clavecinista Wanda Landowska (1879-1959) como alumno particular (Oliver, 33).

Así, en la carta del 2 de marzo en la que le cuenta la aceptación de Landowska, José le consulta a Chavarri sobre la conveniencia o no de ser, además, alumno del Conservatorio de París, cosa que finalmente sucedió (Díaz & Galbis, 1: 254-255). No solo esto, José también comentaba con Chavarri el repertorio que preparaba con Landowska, como se puede comprobar en una misiva posterior, del día 18 de ese mismo mes (Díaz & Galbis, 1: 256).

En abril de 1911, José solicita consulta a su mentor como experto en Historia de la Música (Chavarri era catedrático de esta materia en el Conservatorio de Valencia desde 1910) y, de paso, nos aporta la influencia del aprendizaje con Landowska:

Por ejemplo, ahora tengo en estudio la sonata en fa menor de Hummel. Es este un autor que lo he buscado varias veces en la *Histoire de la Musique* de Paul Landormy y no he encontrado su nombre por ninguna página. Yo le agradecería a U. que cuando me conteste, me dé una explicación (de las que sabe hacer) de la vida y la época de Hummel, porque cuando yo se lo pregunte a la profesora y esta me lo diga, quiero saber ante todo sus explicaciones de U. A Bach lo voy comprendiendo más!! Cuanta diferencia noto ahora!! (Díaz & Galbis, 1: 257).

Algo que destaca de inmediato en estas cartas del año 1911 es el tono de la “conversación” entre los corresponsales. Ello permite deducir la relación personal entre el joven discípulo (José tenía quince años en ese momento) y un profesor de cuarenta, con un prestigio muy consolidado. Por ejemplo, volvamos a la carta del 2 de marzo y observemos como inicia Iturbi la narración de su aceptación como alumno de Landowska:

Queridísimo D. Eduardo:

¡¡¡Pásmese...!!!!, ¡¡¡Alégrese.....!!!!. ¡¡La incomparable e imponderable artista Wanda Landowska, clavecinista y pianista de

fama mundial se ha ofrecido dar 4 lecciones mensuales al grandísimo patatero pianístico Pepe Iturbi!! ¿Eh?, ¿Qué le parece? (Díaz & Galbis, 1: 254).

Sólo cinco meses después (18 de julio), José transmite de forma clara el reconocimiento a la labor de Chavarri como su profesor de composición en Valencia, incluso sus consejos sobre interpretación, posiblemente al comentarle Chavarri en una carta previa que José exageraba sobre su magisterio. El párrafo que se reproduce a continuación resulta muy ilustrativo sobre el nivel de confianza existente entre el joven Iturbi y el consolidado profesor Chavarri:

¿U. no me ha dado a mí lecciones de composición durante seis meses? ¿U. no me ha hecho indicaciones de interpretación muy útiles e importantes, sobre algunas obras pianísticas? Entonces ¿en qué quedamos? [...] No se vaya U. a creer que porque U. dice un resonante y valiente ¡¡¡collons!!! a mí eso me asusta. Se lo prevengo: siempre que me pase a mí por los id (!! ) decirle que es U. *mi maestro de composición*, lo diré; y no hay más. Al fin y al cabo digo *lo que siento, lo que debo, y lo realmente ¡¡verdadero!!* Y..... *al primero que se me presente..... lo dejo..... ¡¡¡zeco!* ¡¡¡ojo conmigo, que yo gasto malas pulgas! (Díaz & Galbis, 1: 270).

Otro elemento constante en estas cartas escritas por José en 1911 es que se puede observar claramente que Chavarri le pide (casi le exige) que le cuente sus experiencias musicales en París. Con ello, consigue que el joven Iturbi esté al día en la gran oferta musical de esa ciudad a comienzos del siglo XX. Se puede deducir que Chavarri, como mentor que conocía bien a su discípulo, intentaba que José se centrara en el rico mundo musical de París y no se distrajera en otros ambientes más sociales y lúdicos de la capital francesa.

Así, en el mes de julio de 1911, Chavarri debió escribirle una carta en la que le recriminaba su falta de noticias. La respuesta de José, en una carta fechada el día 10, muestra el sentido del humor del pianista y, simultáneamente, la gran actividad desplegada en París, que no se limitaba a sus clases con Landowska. Se incluye seguidamente un fragmento significativo:



Me está U. resultando uno de los señores más guasones que he tratado en toda mi vida. Pero ¿es que U. que se ha creído? ¿¿¿¿Que tengo por aquí alguna *musa* que me hace el amor???

[...] No ha visto U. un chico más bueno, más dulce, y más decente en el mundo, que Pepito Iturbi. ¡*Don Eduardo per Deu y María Santísima!* ¡Que no hay derecho a llamarme frescales!!.

iii *Ché... que vosté me posa de volta y mitja D. Eduardo!!!* Aquí no ha sucedido, ni más ni menos, que yo me he cambiado de Hotel, W. L. me ha tenido dos semanas sin darme lección [...], yo acompañé a Sala en Chatelét y en la sala Gaveau [...] y finalmente he estado instrumentando unos juguetes de un señor cubano que [...] se están tocando actualmente en casi todos los cafés de París con arreglo a mi orquestación. [...] Mañana le mandaré las partituras para que las vea y corrija (Díaz & Galbis, 1: 266).

El fragmento anterior ilustra, además, la faceta positiva de Iturbi, una de las vertientes más desconocidas del músico valenciano. Simultáneamente, transmite la relación entre el discípulo y su antiguo profesor de composición.

Otro tema a destacar en estas cartas de 1911 es el reconocimiento que realiza José de la ayuda que le prestó Chavarri. Así, en una misiva del 3 de septiembre, Iturbi le indica lo que en ese momento representa para él y el agradecimiento del apoyo que le está prestando en la prensa valenciana:

En su carta de hoy y en todos los párrafos que me adjunta con los periódicos, veo al amigo Chavarri, en otros al maestro D. Eduardo, y en otros, en fin, al Padre musical, [...]. Gracias infinitas; hoy día, no me es posible premiar tanto favor. Quizás en el futuro pueda agradecer pero nunca compensar, [...] (Díaz & Galbis, 1: 272).

En 1912 disminuye el número de cartas, pero no la cantidad y el interés de la información. En una epístola del 27 de marzo, José cuenta con detalle su ingreso en el Conservatorio de París, narrando a su mentor la creación de una plaza ex profeso para él (Díaz & Galbis, 1: 276). En cuanto a su labor de orientación, José consulta a Chavarri (en una carta del 8 de agosto) sobre una propuesta que le han hecho: efectuar una gira mundial a sus dieciséis años. Sin embargo, el pianista muestra su

sentido común al afirmar quiere terminar su carrera en el Conservatorio obteniendo, además, el primer premio (Díaz & Galbis, 1: 278).

El día 28 de ese mismo mes, encontramos una de las misivas más extensas y que mejor transmite el nivel de sinceridad que José tenía con Chavarri: el pianista le cuenta una conversación con Landowska en la que le transmite su descontento por las clases en el Conservatorio y el repertorio que trabaja con el profesor Victor Staub. El intérprete valenciano indica la causa de su insatisfacción: se sabe que es discípulo de Landowska y eso no es bien aceptado. José le cuenta, además, su vida profesional. Cómo se gana el sustento tocando en un café y el contraste que eso supone con el trabajo de aprendizaje con una figura de la altura intelectual y personal de Wanda Landowska (Díaz & Galbis, 1: 279-282).

### 2.1.2. Proyección profesional de José Iturbi

Varios años después, en 1918, Iturbi comienza a trabajar como profesor de virtuosismo en el Conservatorio de Ginebra (Doménech & Gil, 11). En esta nueva etapa de crecimiento vital y profesional, José sigue mostrando el agradecimiento y la confianza hacia su mentor. Véase el tono con el que le escribe desde Ginebra, el 21 de junio de 1918:

Querido D. Chavarri:

Amigo y colega: así, como suena; colega. ¿Que U. que se ha creído? Sepa el Sr Chavarri que si él es profesor en el conservatorio de la tierra de las flores, yo también soy profesor en el Conservatorio de Ginebra,.....[...]. Creo que es un buen paso en mi carrera y se lo participo a U. *particularmente* con alegría.

La despedida de la carta se plantea de la siguiente manera: «Reciba muchos abrazos de quien no le olvida y le quiere de veras. Pepe» (Díaz & Galbis, 1: 284).

Otro elemento que destaca en la relación maestro-discípulo es el grado de implicación práctica de Chavarri a la hora de gestionar sus contactos para impulsar la carrera de Iturbi. Además de las acciones citadas para la concesión de la beca de la Diputación, Chavarri gestionó en marzo de 1911 el encuentro de José con el pres-

tigioso compositor Enrique Granados (1867-1916) en París. Un objetivo alcanzado de forma satisfactoria, tal y como se confirma en una breve carta que Granados le envía a Chavarri el 31 de marzo:

Querido Ele:

He visto a Iturbi. Debe estudiar la especialidad de Wanda durante una temporada. Es una grande base. Mozart, Haendel, los clavecinistas, etc, etc. Luego puede pasar a tomar lecciones de Beethoven con Risler y cuando llegue el momento yo le hablaré. Ya le escribiré Iturbi lo que hemos hablado. Me he interesado por él, esté tranquilo (Díaz & Galbis, 1: 226).

Tal y como sucede con las cartas que los hermanos Iturbi dirigen a Chavarri, el fragmento anterior denota la confianza existente entre Granados y el músico valenciano.

Otra gestión efectuada por Chavarri para contribuir a la solvencia del joven estudiante en París fue el encargo de que enviara una serie de artículos para el diario *Las Provincias*, en los que José destacara los aspectos principales de la vida musical en la capital francesa. En una carta del 21 de mayo de 1911, Iturbi acepta la propuesta y muestra su sentido común al pedir a su maestro que realice una revisión previa de esas crónicas (Díaz & Galbis, 1: 262). El primer artículo de Iturbi en el periódico valenciano se publicó el 31 de julio y se tituló *Notas parisienses*.

En este sentido, Chavarri también intentó gestionar en 1911 un concierto de José en Valencia, puesto que en la citada carta de mayo indica lo siguiente a su mentor:

Yo quiero dar el concierto en el Teatro Principal y si puede ser con orquesta dirigida por U. Perdona, eso de dar el concierto en el saloncito del conservatorio, no me gusta, máxime cuando tengo la completa seguridad de que si U. *pincha* a la Diputación y al célebre bajo Jordán (vulgo Baldoni) estos harán porque sea nuestro primer Coliseo. ¿No le parece a U. mucho mejor y más serio un teatro que una Sala de Audiciones? (Díaz & Galbis, 1: 262).

Siguiendo con los rasgos de personalidad que transmiten los documentos epistolares, se puede observar en el texto anterior el autoconcepto de José y, simultáneamente, su confianza en Chavarri como director.

La proyección y el reconocimiento profesional a José fue un objetivo que Chavarri mantuvo a lo largo de varias décadas, incluso cuando la fama del pianista ya estaba consolidada. Más allá de las cartas, este hecho se puede observar en las críticas musicales que Chavarri efectuó en *Las Provincias*.

Por ejemplo, José realizó su primera actuación en la Sociedad Filarmónica de Valencia en 1913, cuando tenía dieciocho años. Iturbi se presentó en dúo con el violinista Manuel Quiroga y efectuaron dos conciertos. Lo interesante es que esos recitales estaban divididos en tres partes y la segunda estuvo a cargo del pianista de forma exclusiva. De forma significativa, José interpretó una obra de Chavarri (*El viejo castillo moro*) que constituyó la primera pieza de un compositor valenciano que se escuchó en la citada Sociedad, fundada en 1912 (Sapena & Angulo, 38). López-Chavarri Marco (1) apoyó desde *Las Provincias* la presentación de José en la Filarmónica con estas entusiastas palabras que, además, hacen referencia a su formación musical en París, con Wanda Landowska:

Las obras que ejecutó como solista lo fueron, sencillamente, de coloso. Son de enormes, grandísimas dificultades, y el arte soberano de Iturbi las hace aparecer sencillas, transparentes, fáciles, de inmediata y sugestiva comprensión [...] Una lindísima y antigua 'Toccata' de Paradies fue la revelación de Iturbi; ¡aquella claridad suavísima de Wanda Landowska, la ha adquirido nuestro paisano de forma admirable!

## 2.2. La influencia de Chavarri sobre Amparo Iturbi

En cuanto a la influencia docente, José confió la formación musical de Amparo a Chavarri mientras él estaba en el extranjero. Ello resulta muy significativo teniendo en cuenta la especial relación entre los hermanos (Sevilla, 71). Además de la correspondiente formación técnica, Amparo pudo disfrutar de la especial posición de su maestro en la vida musical y, por extensión, cultural de Valencia.

Por ejemplo, a la casa de los Iturbi acudían personalidades culturales convocadas por Chavarri, normalmente ligadas al Círculo de Bellas Artes y, entre ellos, destaca el innovador compositor valenciano Francisco Cuesta (1890-1921). En su amplio trabajo sobre este interesante creador (completado por su hijo), Chavarri comenta esas sesiones en las que participaba Amparo y en las que se interpretaban al piano, a dos o cuatro manos, piezas de Debussy, Ravel y, lo que resulta muy interesante, Albéniz, Granados o Manuel de Falla (López-Chavarri Andújar & López-Chavarri Marco, 26). Si pensamos que Amparo se convertiría en una gran especialista en música española (Sevilla, 73), es de suponer que estas sesiones impulsadas por Chavarri en su casa debieron resultar muy motivadoras. En esas veladas, Amparo ya tocó piezas para piano de Cuesta y, de hecho, las interpretó años después en conciertos a solo. Por ejemplo, en una carta del 30 de enero de 1934, el musicólogo y compositor Henri Collet (1885-1951) le cuenta a Chavarri que Amparo ha ofrecido un concierto en París, en el que ofrece las *Danzas Valencianas* de Cuesta y, después, las *Españolas* de Enrique Granados (Díaz & Galbis, 1: 124).

Volviendo al trabajo docente de Chavarri con Amparo, el epistolario del compositor nos informa del gran interés que José puso en el seguimiento de la educación musical de su hermana. Se indica a continuación cómo acaban varias cartas de José enviadas en marzo y abril de 1911. Por ejemplo, veamos las siguientes palabras: «París, 18-III-1911. [...] Apriete U. a mi hermana; en cuanto pueda le mandaré *El clavecín bien temperé* edición Steingraber» (Díaz & Galbis, 1: 256). En una carta de abril en la que no consta el día: «[...] A mi hermana le mandé ya los *Preludios y Fugas* edición Steingraber; que me diga si las ha recibido. Ya le escribiré dándole algún detalle. Que estudie muchísimo [...]» (Díaz & Galbis, 1: 258). En este último caso, se observa un hecho interesante sobre la relación entre los hermanos: José como maestro de Amparo.

Finalmente, el 18 de julio, José reconoce y agradece a Chavarri el trabajo formativo con su hermana: «Le agradezco mucho los adelantos de mi hermana Amparito. Todo a quien lo debe es a D. Eduardo López-Cha-

varri, el mejor crítico musical del mundo y maestro mío de composición» (Díaz & Galbis, 1: 271).

Tal y como sucedió con José, López-Chavarri Marco (21) también apoyó desde la prensa generalista y especializada la trayectoria de Amparo. A continuación se reproduce un significativo fragmento, en el que el mentor de los hermanos Iturbi va más de allá del mero comentario musical, transmite el carácter que tiene Amparo a la hora de afrontar los problemas de una carrera interpretativa en el año 1917:

Nadie puede figurarse lo difícil que es para una joven artista poder continuar su labor teniendo en contra todas las incomprendiones, los prejuicios de un ambiente apocado, y las circunstancias exteriores de la lucha europea. Y aquí en nuestro medio musical español, tan viciado por el eufemismo y las camarillas, resulta verdaderamente interesante el caso de una mujer que sin esperar nada, sin apoyos ni recomendaciones, cultiva su arte como una religión, íntima y sinceramente profesada.

En este sentido, resulta significativa la identificación posterior de Chavarri con Amparo que se puede observar en las cartas de diferentes corresponsales del compositor valenciano. Así, encontramos una carta del gran violonchelista Gaspar Cassadó (1897-1966), fechada en 1923, en la que pide a Chavarri que transmita saludos a Amparo (Díaz & Galbis, 1: 118).

En este ámbito resultan muy relevantes varias cartas del pianista castellonense Leopoldo Querol (1899-1985), condiscípulo de José y, precisamente, de Francisco Cuesta y que, como los dos anteriores, también mantuvo una gran amistad y colaboración profesional con Chavarri. Entre 1922 (desde Madrid) y hasta 1929 (en París) encontramos varias misivas en las que se transmite esa red que nacía en Chavarri y de la que se beneficiaban sus discípulos y amigos (Galbis, 2014, 55). Desde el primer año citado, Querol da a entender que conoce perfectamente a Amparo y a toda la familia Iturbi, pero esta relación se intensifica durante su estancia en París, en una época en la que Amparo residía en esa ciudad (Díaz & Galbis, 2: 145-151).

De hecho, cuando Querol estaba formándose en París, en octubre de 1927, indica que acude a estudiar a

casa de Amparo, en el área metropolitana de la capital francesa. Esta situación era posible gracias a la labor mediadora que en su día desarrolló Chavarri (Díaz & Galbis, 2: 149). En una carta del 26 de noviembre de ese año, indica que veía muy a menudo a la familia Iturbi y que alguna vez le invitaron a cenar, elogiando el arroz de doña Teresa, es decir, la madre de Amparo y José (Díaz & Galbis, 2: 150). Como último ejemplo, Querol le narra a Chavarri, en una epístola del 2 de junio de 1928, un concierto exitoso que ofreció en París y señala que acudió Pepe Iturbi y toda su familia (Díaz & Galbis, 2: 150).

Como ya sucedió con José, Chavarri se implicó de forma directa en la gestión de actividades musicales en favor de Amparo. Así, el 3 de febrero de 1923, el director catalán Francesc Pujol (1878-1945) le confirma que tiene intención de incluir una obra para piano y orquesta de Chavarri en los conciertos que va a dirigir a final de curso en Barcelona, organizados por L'Associació d'Amics de la Música. Pujol acepta la recomendación de Chavarri en el sentido de que Amparo sea la solista en dicha interpretación (Díaz & Galbis, 2: 238).

Un año después, el periodista Carlos Esplá (1895-1971), corresponsal de *Las Provincias* en París, acepta encantado la petición que le hace Chavarri para que haga unas crónicas de dos conciertos de Amparo en la capital francesa. Lo que resulta más interesante es que Esplá ya ha escuchado previamente a Amparo y escribe a Chavarri lo siguiente el día 18 de noviembre: «Tengo por seguro su éxito, pues le he oído *Goyescas*, de cuya obra he escrito unas breves notas explicativas (por encargo de Amparo y Pepe Iturbi) para el programa» (Díaz & Galbis, 1: 153).

El nivel de confianza y de reconocimiento de Amparo hacia Chavarri se puede observar en la carta que le escribe el 12 de marzo de 1930, para informarle de su boda. Tras comentar algún detalle del acontecimiento, Amparo transmite a su maestro un detalle que muestra la relación entre los hermanos: «Pepe ha sido al mismo tiempo padrino y padre, poniendo en cada cosa y en cada minuto una gran cantidad de cariño y haciéndome sentir su ternura en todo momento».

A continuación, Amparo informa de su agitada vida de conciertos e insiste en el papel de Chavarri como su maestro y mentor:

No les he escrito más pronto porque mi luna de miel ha estado salpicada de piano (veo reír al maestro) teniendo que ir a tocar (una *tournee* de seis conciertos) tres días después de mi boda (aquí aún ríe más el maestro querido).

¡Ah!! el día 24 de este mes, si tienen Vds. ocasión e interés en oírme, toco para la BBC (Radio) en Londres. He aquí una ocasión de poder recibir una lección de música del maestro, aunque yo en Londres y V. en Valencia (Díaz & Galbis, 1: 252).

Treinta y cinco años después, en una carta fechada el 26 de enero de 1965, le cuenta a su maestro cómo es su vida, a los 67 años, en su casa de Beverly Hills (Los Ángeles): «Yo, tocando el pianito y oyéndolo tocar mal, pues aunque tengo discípulos de todas las edades (cuarenta y sesenta años) Dios no les ha dotado con talento musical e insisten en hacer ruido».

El final de esta carta resume en pocas palabras la relación entre una Amparo al final de su vida (murió solo cuatro años después) y un Chavarri de noventa y cuatro años. La pianista se despide de esta manera: «Pienso en usted constantemente. Mis cariños a Carmen y Eduardo y para usted querido maestro un fuerte, muy fuerte y cariñoso abrazo de su devota. La chiqueta» (Díaz & Galbis, 1: 254).

### **3. La influencia de los hermanos Iturbi en la difusión de la producción musical de Chavarri.**

Los hermanos Iturbi respondieron a todo el apoyo de Chavarri con una continuada labor de difusión de su obra en el ámbito nacional y, sobre todo, internacional. En una carta del 3 de septiembre de 1911, un José de quince años ya se ofrece a tocar en París alguna pieza suya para piano y le insiste para que envíe algo, indicando que Wanda Landowska también quiere que toque alguna pieza de Chavarri (Díaz & Galbis, 1: 272).

Esta difusión no se limitó a la interpretación, también se produjo en la faceta compositiva de José, puesto que se implicó a la hora de efectuar arreglos para dos pianos de alguna pieza del compositor valenciano, para tocarla con Amparo. Esto sucedió en 1915, cuando José arregló dos de los tres movimientos (*Canción y Danza*) que conforman las *Acuarelas Valencianas* de Chavarri, originalmente creadas para orquesta de cuerda (López-Chavarri Andújar & López-Chavarri Marco, 29).

Algo similar sucedió con la *Rapsodia valenciana*. No conocemos la fecha del arreglo, pero ya se había efectuado en 1918, tal y como demuestra este fragmento de una carta enviada por José desde Ginebra, fechada el 21 de junio de ese año: «Hagan el favor de enviarme a vuelta de correo la *Rapsodia* de U. desarreglada por mi, porque me urge muchísimo» (Díaz & Galbis, 1: 284). Más adelante, Chavarri cambió el nombre de la pieza y la denominó *Rapsodia de Pascua*, efectuando diferentes versiones: primero para cuerda, luego para orquesta y, finalmente, piano y orquesta.

Precisamente, durante su etapa en Ginebra, José señala en una misiva (fechada el 20 de noviembre de 1918) que ya difunde de forma habitual *El viejo castillo moro*, la pieza para piano más popular de Chavarri (Díaz & Galbis, 1: 287). Dicha obra está incluida dentro de la suite *Cuentos y fantasías*, fue estrenada por el prestigioso Ricardo Viñes (1875-1943) y cuenta con grabaciones discográficas del propio Iturbi y de Leopoldo Querol.

De todos modos, la difusión de su producción por parte de los hermanos Iturbi no se limitó a las piezas para piano solo. En una carta del 26 de noviembre de 1919, José informa a Chavarri que está gestionando con el importante director Ernest Ansermet (1883-1969) la interpretación de las *Acuarelas Valencianas* con la Orquesta de la Suisse Romande, la agrupación sinfónica más importante con sede en Ginebra (Díaz & Galbis, 1: 289).

Dicho objetivo fue plenamente alcanzado y esta pieza para orquesta de cuerda, compuesta en 1910, fue interpretada por la excelente Orquesta que fundó Ansermet. En la actualidad, *Acuarelas Valencianas* es la obra orquestal más difundida de Chavarri, tanto en concierto como en lo que se refiere a grabaciones discográficas

(Galbis, 2014, 46). José efectuó una versión para dos pianos, que ofreció con Amparo de forma habitual, primero en Europa y luego en Estados Unidos.

En cuanto a la difusión de otras piezas orquestales, el 19 de noviembre de 1924 José escribió una carta desde Atenas. En ella transmite a Chavarri que está intentando que toquen su *Sinfonía Hispánica* en Oslo, así como sus *Acuarelas Valencianas* y la citada *Sinfonía* en Atenas (Díaz & Galbis, 1: 290).

Una década después, la *Correspondencia* muestra una carta del 12 de marzo, enviada por Jean Dalrymple (1902-1998), la agente artística de José. Le comunica que Iturbi ha sido contratado para dirigir la Filarmónica de Nueva York y la Orquesta de Filadelfia (dos de las mejores agrupaciones sinfónicas del mundo) en el verano de ese año y le indica que José le pide que envíe cuanto antes la *Sinfonía Hispánica* y las *Acuarelas Valencianas* (Díaz & Galbis, 1: 141-142).

En este apartado merece un lugar destacado la grabación de *Valencianas. Cuadros levantinos*, suite para orquesta sinfónica que fue grabada en Londres por José Iturbi en su faceta como director. Dicha grabación fue realizada en 1950 con la Orquesta Municipal de Valencia para el importante sello discográfico RCA, con motivo de la gira histórica que dicha agrupación realizó en enero y febrero de ese año por Inglaterra y Francia, bajo la dirección de José (Galbis, 2004, 102). Este testimonio fonográfico constituye uno de los grandes hitos de la discografía valenciana relacionada con la música de concierto.

En cuanto a la difusión de Chavarri por parte de Amparo, en una carta de 1965 hace referencia a un concierto para piano y orquesta que el compositor le ha enviado para que ella interprete la parte de solista. La respuesta de Amparo es significativa: «Inútil decirle que lo tengo incluido en mi repertorio sinfónico [...] y con toda sinceridad estoy esperando con verdadera ilusión la oportunidad de tocarlo» (Díaz & Galbis, 1: 254).

En resumen, a lo largo de todo este apartado se puede observar que los hermanos Iturbi efectuaron una labor de difusión y proyección internacional de la producción de Chavarri a lo largo de un amplio periodo cronológico y de forma continuada

## 4. Conclusión

Antes de terminar este artículo, cabría efectuar una breve reflexión sobre algo que se ha ido transmitiendo en el texto y, de forma especial, en las cartas enviadas por los hermanos Iturbi a Chavarri. A través del análisis de la información, podemos confirmar que no se trató de una mera relación de maestro-discípulos... fue mucho más. Tenemos a un mentor que trató por todos los medios a su alcance de que sus discípulos alcanzaran su máximo potencial, que llegaran al mayor nivel posible en el sentido artístico.

Lo más interesante es que cuando los dos discípulos alcanzaron ese nivel y, además, una proyección mucho mayor que su maestro, intentaron devolver esa ayuda. En definitiva, se trata de una relación marcada por tres elementos cuya combinación no resulta demasiado común: aprendizaje, respeto mutuo y agradecimiento.

En este sentido deben enmarcarse las siguientes palabras de José Iturbi (9) sobre su relación y la de Amparo con Chavarri, con las que concluye este trabajo:

Chavarri me ha alentado siempre; como a Amparo, me ha tratado hasta última hora como un hijo; con toda sinceridad y con emoción intensas, rindo profundo homenaje al amigo, compositor, director, musicólogo, poeta, escritor y crítico de arte; en fin, al hombre universal, generoso, profundamente humano. Maestro López-Chavarri, con cariño.

## Referencias bibliográficas

Díaz Gómez, Rafael & Vicente Galbis López, eds. *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia. 2 vols.* Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència- Generalitat Valenciana, 1996.

Doménech Part, José & Manuel Gil Desco. *Iturbi en Hollywood.* Valencia: Fundació Municipal de Cine-Ayuntamiento de Valencia, 2004.

Galbis López, Vicente. *Orquesta de Valencia: 60 años de vida sinfónica (1943-2003).* Valencia: Palau de la Música de Valencia, 2004.

Galbis López, Vicente. «Eduardo López-Chavarri y su influencia en los compositores valencianos de la primera mitad del siglo XX». *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España.* Ed. Matilde Olarte Martínez. Pontevedra: Editorial Dos Acordes, 2014, pp. 40-59.

Iturbi, José: «¡Maestro!». *Folleto del "Concierto-Homenaje al maestro Eduardo López-Chavarri Marco (en el centenario de su nacimiento)".* Valencia: Imprenta-editorial José Doménech, 1971, p. 9.

López-Chavarri Andújar, Eduardo & Eduardo López-Chavarri Marco. «La vida breve de un moderno compositor valenciano: Francisco Cuesta (1890-1921)», *Estudios Musicales*, 5, 1987, pp. 9-74.

López-Chavarri [Marco], Eduardo. *Revista Musical Hispanoamericana.* 31-V-1917, 5, p. 21.

Oliver, Óscar. «Pel camí d'Iturbi. A la recerca del pianista que va ser abans de Hollywood». *Iturbi, més enllà de Hollywood.* Eds. Oliver, Óscar & Manuel Gil. València: Ajuntament de València, 2021, pp. 27-108.

Sapena Martínez, Sergio & Sonia Angulo Luna. *La Sociedad Filarmónica de Valencia. Historia de un centenario (1912-2012).* Valencia: Publicaciones del Ayuntamiento de Valencia, 2012.

Sevilla Llisterri, Inés. «Aproximación musical a Amparo Iturbi», *Scherzo*, 368, 2020, pp. 69-71.

Sin autor [López-Chavarri Marco]: «Conciertos de la Filarmónica», *Las Provincias*, 1-XII-1913, p. 1.

# La cara amable del jazz clásico: Louis Armstrong y *Alta sociedad* (*High Society*, Charles Walters, 1956)

Josep Pedro\*  
Begoña Gutiérrez-Martínez\*\*

Recibido: 09.06.2022 — Aceptado: 20.06.2022

## Titre / Title / Titolo

Le visage aimable du jazz classique: Louis Armstrong et *Haute Société* (*High Society*, Charles Walters, 1956)

The kind face of classic jazz: Louis Armstrong and *High Society* (Charles Walters, 1956)

Il volto gentile del jazz classico: Louis Armstrong e *Alta società* (*High Society*, Charles Walters, 1956)

## Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Este artículo estudia las formas de representación del jazz en tanto tradición afroamericana. En concreto, se centra en sus implicaciones socioculturales y políticas a partir de la figura de Louis Armstrong como representante de la cara amable del jazz clásico. El jazz es un género musical marginal en sus inicios, que adquiere una destacada presencia mainstream a través de su integración en las industrias culturales, lo cual suscita preguntas sobre las formas en las que representa. En primer lugar, abordamos la naturaleza multidimensional de la música en relación con una noción dinámica de imaginario. Además, indagamos en las políticas de la representación empleadas en la música popular a través del jazz clásico, considerando la identidad étnico-racial y las nociones de pose y corte. Por otra parte, realizamos un análisis sociosemiótico de *Alta Sociedad* (*High Society*, Charles Walters, 1956), un musical hollywoodiense en el que el Armstrong se interpreta a sí mismo.

Cet article étudie les formes de représentation du jazz en tant que tradition afro-américaine. Plus précisément, il se concentre sur ses implications socioculturelles et politiques en s'appuyant sur la figure de Louis Armstrong en tant que représentant du visage sympathique du jazz classique. Le jazz est un genre musical marginal à ses débuts, qui acquiert une présence dominante grâce à son intégration dans les industries culturelles, ce qui soulève des questions quant à ses modes de représentation. Tout d'abord, nous abordons la nature multidimensionnelle de la musique en relation

avec une notion dynamique de l'imaginaire. En outre, nous étudions les politiques de représentation employées dans la musique populaire à travers le jazz classique, en considérant l'identité ethno-raciale et les notions de pose et de coupe. En outre, nous effectuons une analyse socio-sémiotique de *Haute Société* (*High Society*, Charles Walters, 1956), une comédie musicale hollywoodienne dans laquelle Armstrong joue son propre rôle.

This article studies the forms of representation of jazz as an African-American tradition. Specifically, it focuses on its socio-cultural and political implications, based on the figure of Louis Armstrong as a representative of the kind face of classic jazz. Jazz was a marginal musical genre in its early days, and it acquired a prominent mainstream presence through its integration into the cultural industries, raising questions about the ways in which it is represented. First, we address the multidimensional nature of music in relation to a dynamic notion of the imaginary. Furthermore, we investigate the politics of representation employed in popular music through classic jazz, considering ethnic or racial identity and the notions of pose and cut. Furthermore, we carry out a socio-semiotic analysis of *High Society* (Charles Walters, 1956), a Hollywood musical in which Armstrong plays himself.

Questo articolo studia le forme di rappresentazione del jazz come tradizione afroamericana. In particolare, si concentra sulle sue implicazioni socio-culturali e politiche basate sulla figura di Louis Armstrong come rappresentante del volto amichevole del jazz classico. Il jazz è un genere musicale marginale agli esordi, che acquisisce una presenza mainstream di rilievo grazie alla sua integrazione nell'industria culturale, sollevando interrogativi sui modi in cui viene rappresentato. In primo luogo, affrontiamo la natura multidimensionale della musica in relazione a una nozione dinamica di immaginario. In secondo luogo, indaghiamo la politica di rappresentazione impiegata nella musica popolare attraverso il jazz classico, considerando l'identità etno-razziale e le nozioni di posa e taglio. Inoltre, si effettua un'analisi socio-semiotica di *Alta società* (*High Society*, Charles Walters, 1956), un musical hollywoodiano in cui Armstrong interpreta se stesso.

\* Universidad Carlos III de Madrid.

\*\* Universidad Internacional de La Rioja.

## Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Músicas populares, jazz, Louis Armstrong, *Alta Sociedad*, política de la representación.



Musique populaire, jazz, Louis Armstrong, *High Society*, politique de représentation.



Popular music, jazz, Louis Armstrong, *High Society*, politics of representation.



Musica popolare, jazz, Louis Armstrong, *High Society*, politica della rappresentazione.



## 1. Introducción

Desarrollado a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en el sur de EE.UU., el jazz es, en sus inicios, un género marginal, asociado a la comunidad afroamericana, e inmerso en un duro contexto de discriminación «racial» contra las personas negras. En el marco de la Gran Migración afroamericana, de manera análoga a lo que sucede con el blues, también el jazz viaja y se desarrolla en grandes ciudades del norte como Chicago, Nueva York y Los Ángeles.

En la evolución del jazz tradicional y su integración en el sector musical encontramos significativos conflictos relacionados con la cuestión «racial». Entre ellos podemos destacar el hecho de que la considerada primera grabación de jazz, «Dixieland Jass Band One Step» / «Livery Stable Blues» (Victor, 1917), fuese realizada por una formación de músicos blancos, Original Dixieland Jass Band, seis años antes de que la banda a la que habían imitado, King Oliver y su Creole Jazz Band, pudiese hacerlo. No obstante, pese a las complicaciones, músicos afroamericanos excepcionales como Louis Armstrong, Fats Waller, Duke Ellington y Louis Jordan, entre otros, logran triunfar tanto entre el público especializado como a un nivel más *mainstream*.

Natural de Nueva Orleans, el célebre cornetista, trompetista y cantante afroamericano Louis Armstrong (1901-1971) se convierte en una estrella nacional a partir de su migración a Chicago en 1922. Allí le acoge su mentor King Oliver en la Creole Jazz Band. Durante este periodo, también forma parte de la orquesta de Fletcher Henderson, participando en grabaciones junto a cantantes de *classic* blues como Ma Rainey, Bessie Smith y Alberta Hunter. No obstante, alcanza sus principales éxitos con sus propios proyectos, inaugurados en 1925 con Louis Armstrong and His Hot Five. Con ellos graba temas de referencia en las tradiciones del jazz y el blues, como «Heebie Jeebies» (1926), «Potato Head Blues» (1927), «Muggles» (1928) y «West End Blues» (1928).

Gradualmente, Louis Armstrong se convierte en un embajador internacional de la música afroamericana y el 28 de septiembre de 1955 se embarca en una gira europea de tres meses (Riccardi, 2011). De hecho, Armstrong actúa en Barcelona el 23 de diciembre de 1955, cuando es recibido, no solo como «el indiscutible rey del jazz», sino también como «el fenómeno musical más importante de nuestro tiempo» (Montsalvatge; véase Pedro, 2017). Esas interpretaciones en vivo están registradas en el disco *Louis Armstrong & His All Stars. Historic Barcelona Concerts at the Windsor Palace 1955* (Fresh Sound Records, 2000). Apenas una década después, el cantante-trompetista de Nueva Orleans publicó la canción «Hello, Dolly!» (1964), que se convirtió en su disco más vendido. Su interpretación arrebató el primer puesto en las listas de éxitos a The Beatles, lo cual da una idea de la popularidad y relevancia continuada de Armstrong.

La participación de Louis Armstrong en el cine hollywoodiense ilustra su estatus como artista *mainstream*, capaz de interpelar a distintos públicos (*crossover*), y también los vínculos entre la industria musical y la audiovisual. Distribuida por Metro Goldwyn-Mayer, *Alta Sociedad* (*High Society*, Charles Walters, 1956) es un musical clásico; un *remake* transformado y en color de la comedia romántica en blanco y negro *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, George Cukor, 1940),



basado en la obra de teatro *The Philadelphia Story* (Philip Barry, 1939). Cronológicamente, el estreno de *High Society* el 17 de julio de 1956 se sitúa apenas unos meses después de las actuaciones de Armstrong en Barcelona. Le acompaña la misma banda, *The All-Stars*: Edmond Hall (clarinete), Trummy Young (trombón), Billy Kyle (piano), Arvell Shaw (bajo) y Barrett Deems (batería). Además, en este film, Louis Armstrong y el resto de la banda ponen en escena sus identidades como músicos de jazz; no representan a personajes de ficción, si bien se integran en un universo ficcional y de representación audiovisual y cultural.

A continuación, abordamos la naturaleza multidimensional de la música en relación al concepto de imaginario dinámico. Además, indagamos en las políticas de la representación empleadas en la música popular, considerando la identidad étnico-racial y las nociones de pose y corte. Finalmente, realizamos un análisis sociosemiótico de *High Society*, un film hollywoodiense en el que el Louis Armstrong se interpreta a sí mismo.

## 2. La naturaleza multidimensional de la música

Uno de los aspectos fundamentales de la investigación sobre músicas populares es su multidisciplinariedad. Se investiga desde la musicología y la etnomusicología, desde la sociología, la antropología, la comunicación, la literatura y los estudios culturales en un sentido amplio. Este hecho nos advierte de las múltiples perspectivas teóricas y metodológicas que han definido este campo de estudio. Además de las mencionadas, hay que destacar los estudios sobre música popular, desarrollados inicialmente como *popular music studies* (Jordán y Smith). En este caso, desarrollamos una mirada interdisciplinar centrada en el ámbito de la comunicación y en una perspectiva de análisis sociosemiótica.

Para poder traducir y operar en esta complejidad, destacamos una idea clave sobre la música que enten-

demos como punto de partida fundamental: la multidimensionalidad de la música, que incluye dimensiones sonoras, verbales, musicales-textuales, comunicativas, económicas, industriales, visuales, audiovisuales, emocionales, identitarias... Por ello, sus sentidos son múltiples y dinámicos. Se hallan en disputa y en permanente proceso de reconstrucción. Así, en consonancia con la tradición de la semiótica y los estudios culturales, indagamos en la relación entre las músicas populares y los medios audiovisuales, en este caso el cine, en relación con aspectos textuales y pragmáticos. Asumimos una noción amplia del texto (escrito, visual, verbovisual, musical...), e incidimos también en los contextos, situaciones y efectos generados en el ámbito de la comunicación.

El concepto de imaginario, aplicado al conjunto de la música popular o a alguno de sus múltiples géneros, también resulta clave a la hora de reconocer los sentidos, los contextos y las relaciones intertextuales manifestadas en las obras e interpretaciones musicales. Un imaginario es «un conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos y que conciernen a una función simbólica» (Wunenbuger, 15). El reconocimiento de esas constelaciones imaginarias asociadas a la música y a sus géneros permite comprender con mayor claridad una sugerente declaración del escritor Manuel Vázquez Montalbán (XII): «La canción es un medio de comunicación prácticamente audiovisual, puesto que rara vez una canción se desliga de su intérprete». De hecho, las canciones están asociadas a las múltiples imágenes que acompañan a la música y a su escucha, y también son capaces de generar más imágenes asociadas a diferentes experiencias, emociones y sentimientos de los participantes. Así, podemos referirnos a la variedad de imágenes de los artistas, así como a portadas de discos, fotografías, videoclips, publicaciones en redes sociales, películas, series de televisión, anuncios publicitarios y demás textos del ecosistema mediático contemporáneo.

## 2.1. Músicas populares y política de la representación

Para analizar el sentido de las distintas formas de representación de la música popular, partimos del vínculo entre la música y su contexto e imaginario. Tomamos como principal referencia el desarrollo histórico de la música afroamericana, partiendo de la tradición del jazz y de su integración en la industria musical y la cultura de masas. Esta selección se debe al reconocimiento de que la historia de la música negra en EE.UU. está fuertemente marcada por la experiencia étnico-racial en este territorio, lo cual ha afectado tanto a las relaciones sociales y profesionales de sus protagonistas, como a las formas en las que son y escogen ser representados.

El íntimo y complejo vínculo entre la historia de la música afroamericana y la comunidad afroamericana ha sido ampliamente asumido y explorado por autores de referencia como Amiri Baraka, Angela Davis o Albert Murray. Baraka (ix-x) plantea una historia del blues desde la experiencia traumática de la esclavitud, e incide en la relación dialéctica entre música y vida afroamericana: «En cada coyuntura, vuelta o giro, a medida que la gente negra se transformaba, también lo hacía su música característica. Me resultó enfáticamente claro que, al analizar la música, podías ver con cierta precisión el qué y el cuándo de ese cambio». A partir de ahí, elabora una perspectiva cultural centrada en la continuidad y el cambio en la tradición musical afroamericana, que define con conceptos como *blues continuum*.

Históricamente, el contacto de los músicos negros con la industria musical y del entretenimiento ha conllevado la complicada gestión de relaciones inter-culturales o inter-«raciales» entre personas «blancas» y «negras». En esta negociación entran en juego complejos procesos de identidad, desarrollo profesional, imagen personal, estilo y representación. En este sentido, nos centramos en representaciones de músicos afroamericanos de jazz tradicional, concretamente en Louis Armstrong, para preguntarnos por las transformaciones e implicaciones de los modos de representación de los

artistas en el marco de las industrias culturales y los medios de comunicación. De acuerdo con Stuart Hall (30), «solamente a través del modo en que nos representamos e imaginamos a nosotros mismos podemos descubrir cómo somos constituidos y quiénes somos. No hay escapatoria de la política de la representación». Por ello, el estudio de las formas de representación de los artistas plantea retos y preguntas de gran interés para el conocimiento de la música y la cultura popular.

Para la discusión de las imágenes representativas de las formas de representación de los músicos, nos apoyamos en las categorías de pose (momento privilegiado) y corte (instante cualquiera), desarrolladas por Gilles Deleuze. Son dos categorías ideales, entrelazadas y que se confunden continuamente, especialmente en las representaciones asociadas a la presentación de la persona en la vida cotidiana (en palabras de Goffman), la actuación musical o la performance artística. Por tanto, se trata de reconocer interrelaciones y de aproximarnos al juego de representaciones entre poses y cortes que van transformando el imaginario de las músicas populares. Además, la reflexión sobre pose y corte nos acerca al desarrollo de máscaras artísticas; a la identidad representada del artista y a su potencial transformación.

Por una parte, la pose está relacionada con la captación del instante privilegiado y la puesta en juego de elementos formales trascendentes. Pensemos en los esquemas simbólicos representados a lo largo de la historia del arte, o en el sentido dinámico y simbólicos de portadas de discos y videoclips. La tradición del instante privilegiado suele implicar un procedimiento alegórico y/o la presentación de un instante privilegiado como momento narrativo más «informativo». En contraste, el corte remite a la captación de un instante cualquiera, a la articulación del movimiento a partir de elementos materiales inmanentes (Deleuze, 17). Se trata, idealmente, de una representación más «natural» o documental del objeto, donde la cámara actúa como testigo transparente de la acción. Por el contrario, la presencia de la cámara en la pose está marcada generalmente por una mayor atención frontal de las personas representadas.

Como categoría intermedia entre pose y corte, destacan las imágenes representativas de la pose con ilusión de corte, o de la retórica del instante cualquiera. Se trata de un tipo de representación posada, pero que trata de dar la impresión de ser un instante cualquiera. De hecho, se trata de un tipo de representación predominante en las redes sociales y muy empleado en el ámbito del sector musical y cultural. Esta sensación de corte representa idealmente la interrupción casual en la cotidianidad de un músico, artista o *celebrity*, y tiende a asociarse con su naturalidad y autenticidad. Se trata, en cualquier caso, de una noción de autenticidad mediada por la tecnología y articulada en relación a un sistema de convenciones consolidado.

Aplicar esta mirada al jazz resulta de particular interés, puesto que es una música de orígenes marginales, populares, que alcanzó un éxito masivo y global sin precedentes, y cuya presencia *mainstream* y aceptación institucional dio paso a una supuesta *elitización* cultural. Junto a las connotaciones y las prácticas populares que siguen definiéndolo, el imaginario del jazz está también asociado a la música culta y la alta cultura. En este caso, se trata de explorar los vínculos entre la música jazz y los textos visuales y audiovisuales vinculados a ella, así como su conexión con factores socioculturales y políticos.

## 2.2. La cara amable del jazz y el controvertido caso de Louis Armstrong

Nos centramos en el jazz clásico o tradicional, donde identificamos un gran modo de representación que llamamos «la cara amable del jazz clásico». Se caracteriza por la prevalencia de la pose y la sonrisa por parte del músico de jazz. Así, a través del ejemplo de Louis Armstrong en tanto figura de referencia, nos aproximamos a la construcción del imaginario visual y musical del jazz clásico, donde el estudio del género implica también un acercamiento a los valores y formas de representación en sociedad.

En la figura 1 observamos la portada de un disco recopilatorio que reúne las históricas grabaciones de



Figura 1. Louis Armstrong – Hot Fives & Hot Sevens (Recopilación CD, UK, 1995) (fuente: Discogs)

Armstrong junto a «His Hot Five» y «His Hot Seven» (1925-1928). La imagen presenta al cantante-trompetista elegante y relajado. La joven estrella posa sonriente y mirando a la cámara, mientras sostiene su trompeta. Se trata de una imagen representativa de la cara amable del jazz clásico, un modo de representación en el que predomina la pose, la buena disposición y la sonrisa al público. A través de este tipo de imágenes de sus estrellas, el jazz se asocia a imágenes y valores positivos. Se trata de un momento privilegiado, donde el artista aparece en su presentación ante el público.

Durante su larga carrera profesional, desarrollada entre las décadas de 1920 y 1970, Armstrong mantuvo este tipo de representación alegre y reconfortante, ilustrativa de la cara amable del jazz clásico y compartida por muchos de los músicos de su generación. Se convirtió en una estrella del jazz y de la música popular, innovador y trompetista e inconfundible cantante, capaz de erigirse en símbolo nacional hasta representar a EE.UU. en múltiples países de Europa, África, Asia y Latinoamérica (Von Eschen). Respecto la década de 1950, en

la que se enmarca *High Society* (1956), hay que destacar que el jazz fue empleado como un arma estratégica de la guerra fría cultural estadounidense (véase Berkeley, Iglesias, Mix y Von Eschen).

Como otros músicos afroamericanos de jazz clásico y moderno, Armstrong participó en giras internacionales financiadas por el Departamento de Estado de EE.UU. y, con su imagen afable y risueña, proyectó la idea del *American way of life* a través de su presencia y su música. Desde la perspectiva de los medios, destaca la labor del influyente programa de radio *Voice of America Jazz Hour*, dirigido por Willis Conover desde 1955 a 1996 en una emisora pública internacional radicada en Washington, *Voice of America*. En él encontramos una combinación entre la divulgación del jazz y la propaganda cultural a través de la asociación del jazz con la libertad y la cultura estadounidense, incluso con la esencia de la nación (véase Dillard; Ripmaster). Se tiende a destacar la interacción participativa propia del jazz; el equilibrio entre voz individual y colectiva, y la representación de los valores democráticos, apreciables en la interpretación musical.

En un momento de emergencia del movimiento afroamericano por los derechos civiles, la mayor visibilidad institucional adquirida por el jazz en el contexto de guerra fría de los años cincuenta también conllevó una mayor conversación y exigencia respecto a las implicaciones políticas de las interpretaciones artísticas y la representación pública del artista. En contraste con la cara amable del jazz clásico, el jazz moderno implicó un cambio en la representación visual del género, donde la pose frontal y la sonrisa van perdiendo relevancia. Esa distancia creciente, impregnada de lecturas y connotaciones políticas, queda ilustrada por testimonios como el del trompetista de bebop Howard McGhee: «Los músicos más mayores hicieron lo que tenían que hacer. Pero en la época en la que surgimos nosotros no teníamos que hacer esas cosas, ¿sabes? Simplemente pensamos que éramos gente liberada y actuamos como tal» (Deveaux, 167).

El carácter cómico y la identidad sureña de Louis Armstrong contribuyeron a su relación ambivalente

con el movimiento afroamericano por los derechos civiles. Parte de la comunidad afroamericana comprendió su presencia pública y su representación simbólica de la propia comunidad en relación al personaje de *Uncle Tom* (tío Tom), conocido por ser sumiso y displicente ante el poder. Según Riccardi (2020), Armstrong era consciente de estas acusaciones y se sentía molesto por ello.

Además, el músico de Nueva Orleans tuvo que hacer frente a críticas contra su interpretación de «When It's Sleepy Time Down South», una canción emblemática en su repertorio. Su letra fue controvertida por la representación estereotipada e idealizada del sur, así como por el uso del término *darkies* (morenos) para referirse a personas afroamericanas. Se quemaron copias del disco como protesta, lo cual forzó a Armstrong a grabar una reedición con la letra revisada (Brothers, 2014, 28); «*people*» (gente) reemplazó a «*darkies*», y se optó por «*folk*» en numerosas actuaciones. Inmerso en el debate, Armstrong defendió la canción a lo largo de su carrera y la interpretaba regularmente al principio de los conciertos, como uno de sus éxitos más reconocibles, que relacionaba con su propia experiencia como sureño (Riccardi, 2011, 59-61).

Por otra parte, Armstrong tuvo incidentes verbales con la administración del presidente Ike Eisenhower, cuando se atravesaron momentos críticos de la era del movimiento afroamericano de los derechos civiles. En septiembre de 1957 canceló su gira como embajador cultural de EE.UU. por la Unión Soviética, como protesta por el caso de «los nueve de Little Rock», Arkansas. En 1954, el caso *Brown vs. Board of Education* había declarado inconstitucional la segregación educativa. Alumnos negros fueron destinados a centros exclusivamente blancos hasta la fecha y la resistencia a su entrada fue tal que tuvo que intervenir el presidente Eisenhower en oposición al gobernador de Arkansas, Orval Faubus, que apoyó a los segregacionistas. En una célebre declaración al periodista Larry Lubenow, Armstrong llamó hipócrita al presidente y exclamó: «Por la manera en la que están tratando a mi gente en el sur, el gobierno puede irse al infierno» (véase Riccardi, 2020). Diez días después intervinieron y, según Riccardi (2020), muchos creyeron

que las palabras de Armstrong llevaron al presidente a actuar. En esta ocasión, sus declaraciones le valieron duras críticas de los sectores más conservadores, así como el seguimiento del FBI (véase FBI; Lehren).

Por todo ello, la figura de Louis Armstrong ha suscitado múltiples debates e interpretaciones. Gabbard (138) recoge la crítica de Adorno al jazz y declara que este olvida «los patrones de racismo de la industria cultural, que exigen la demasculinización de los intérpretes de jazz negros.» Además, argumenta que Armstrong utilizó regularmente la trompeta para expresar una masculinidad fálica con una gran cantidad de insinuaciones sexuales, que eran una parte esencial de la interpretación del jazz (*Ibid.*, 139). Incide en el tono, la velocidad y la intensidad emocional, aspectos ampliados por Armstrong, y distingue entre estilos de interpretación fálicos y post-fálicos.

Frente a la asociación con la figura del tío Tom, el escritor afroamericano Ralph Ellison enmarca a Louis Armstrong en la tradición del *trickster*, una figura pícara, astuta, bromista y embaucadora, que emplea sus habilidades hasta transgredir límites y subvertir ciertas normas:

La licencia burlona de Armstrong y sus poderes embriagadores son casi isabelinos; se toma libertades con reyes, reinas y presidentes; enfatiza lo físico de su música con sudor, saliva y contorsiones faciales; realiza la hazaña mágica de hacer que la melodía romántica salga de una garganta de grava (Ellison, 67).

El crítico Marshall Stearns (190, 318-319) coincidió con esta aproximación, destacando cómo en una interpretación paródica de «All of Me» «Armstrong tiene un control total y de doble filo de la situación musical, bordando maravillosamente la máscara estereotipada, y disfrutando enormemente de todo el asunto». Ambos autores comparten el énfasis en el poder y el control de Armstrong sobre su propia actuación o performance. Y se sugiere una distancia consciente entre la persona y el personaje de Armstrong.

Si hacemos balance, destaca la compleja política de la representación de Louis Armstrong, que sigue sujeta a un particular escrutinio. Está definida por emociones de alegría y jovialidad musical, desarrolladas desde con-

diciones de pobreza y desigualdad y difundidas por el globo a través de las industrias culturales. También los sentimientos y discursos hacia Armstrong evolucionan con el paso del tiempo. Dizzy Gillespie (295-96), referente del jazz moderno que fue crítico con el personaje escénico de Armstrong, admitió que le prejuzgó y que, más tarde, empezó a reconocer «la sonrisa de Pops frente al racismo como su absoluta negativa a dejar que nada, ni siquiera la ira por el racismo, le robara la alegría de su vida y borrara su fantástica sonrisa».

En el marco de los estudios sobre música afroamericana, podemos conectar la discusión sobre Louis Armstrong en tanto *trickster* con el planteamiento de Lawson respecto al blues en tanto contracultura a Jim Crow. Si bien el éxito y la visibilidad pública de Armstrong complican su unívoca asociación contracultural, su innovadora carrera y éxito sin precedentes marcan un hito. En un contexto de discriminación racial por ley, es protagonista del desarrollo del jazz clásico y logra integrarse en el tejido de la cultura *mainstream*. Ese proceso está marcado por un aspecto central que señala Lawson: la necesaria negociación estratégica entre formas de acomodación a los imperativos del sistema de segregación de Jim Crow, y formas de resistencia cultural, que permitan evadir o subvertir normas sociales. En ese juego dialéctico, emerge la posibilidad de que representaciones y representantes de la comunidad afroamericana reconstruyan y negocien los límites de la esfera pública, la identidad y el imaginario cultural estadounidense.

### 3. *Alta Sociedad (High Society, Charles Walters, 1956)*

*Alta Sociedad* es un musical que reúne en su elenco a grandes artistas de la época clásica de Hollywood. Por una parte, Grace Kelly, en su último papel como actriz antes de convertirse en Princesa de Mónaco, interpreta a la protagonista, Tracy Samantha Lord. Se trata de una joven rica de Newport que se encuentra en la antesala de su boda con George Kittredge (John Lund). Por otra parte, el célebre cantante y *entertainer* Bing Crosby inter-

preta a su exmarido C. K. Dexter-Haven, que trata de recuperar el amor de la protagonista. A este triángulo amoroso se suman Mike Connor, reportero del corazón interpretado por Frank Sinatra, y Louis Armstrong, interpretándose a sí mismo y resultando un personaje clave en la narración y el desenlace de la trama.

### 3.1. Louis Armstrong: narrador del relato y cómplice del espectador

Como si de una ópera se tratase, el film comienza con una obertura instrumental que supera los cuatro minutos. En esta pieza sinfónica, que introduce el swing en su parte central, cobran protagonismo los violines y los cambios rítmicos que metaforizan los distintos estados anímicos que se van a poner en escena durante la película. Tras los títulos de crédito, una visión panorámica introduce al espectador en Newport, ciudad costera del estado de Rhode Island, conocida por sus mansiones veraniegas y por su hoy célebre festival de jazz, Newport Jazz Festival, fundado en 1954 por la *socialité* Elaine Lorillard y su marido Louis Lorillard. La localización y el paisaje de Newport (fig. 2) funcionan como signos indiciales que establecen una relación de continuidad entre la ciudad en la que nos situamos y la alta sociedad que la habita, en una clara referencia al título del film.

Mientras, Armstrong y sus All-Stars interpretan «High Society Calypso», una canción jazzística com-



Figura 2. Visión panorámica de Newport, ciudad costera del estado de Rhode Island



Figura 3. Louis Armstrong y su banda interpretan «High Society Calypso»

puesta *ad hoc* por Cole Porter. Desde el inicio, el film pone en escena el contraste entre el contexto sociocultural y económico en el que va a transcurrir la acción y el de los músicos de jazz afroamericanos que se adentran en él desde una posición externa. La constatación de esta relación de oposiciones –la alta sociedad asociada a las mansiones versus la cultura popular representada por el jazz– va a funcionar como un *leitmotiv* en la película.

Frente a los amplios paisajes costeros poblados por mansiones, Armstrong y sus músicos viajan en la parte trasera de un modesto autobús, donde interpretan la canción como parte de la historia. En consonancia con la cara amable del jazz clásico, destacan sus sonrisas, su alegría y su carácter desenfadado. En este número, Armstrong canta y relata la trama de la película, ofreciendo detalles de gran relevancia. Al tiempo que narra su llegada a Newport, explicita la diferenciación de clase a la que nos hemos referido. Por una parte, están los músicos, que «han estado durante años en espectáculos de variedades para intentar ganar dinero». Por otra, la «alta sociedad» con la que se van a encontrar.

Este encuentro es posible gracias a Dexter Haven, amigo de Armstrong y patrocinador en la historia del Festival de Jazz de Newport, al que se dirigen los músicos. Dexter se encuentra, por tanto, en un lugar intermedio, pues se trata de un personaje que pertenece a la alta sociedad y que, al mismo tiempo, compone e interpreta música jazz. En «High Society Calypso»,



Figura 4. Cartel de la película *Alta Sociedad* (*High Society* Charles Walters, 1956)

Armstrong introduce el nombre de este protagonista y se refiere a su historia amorosa, señalando que está «*nursin' the blues*», cultivando o jugando con los blues en tanto sentimiento de pérdida amorosa. Además, Armstrong anima a Dexter a detener la boda de su ex Tracy Samantha con otro hombre, una tarea con la que él mismo y el sonido de su trompeta le ayudarán. De esta forma, la música jazz se relaciona desde este instante con las emociones, y Armstrong se erige como una figura capaz de manejar los hilos de este lío amoroso. Así, en su personaje confluyen dos figuras: el narrador

del relato y el ayudante, que actúa como escudero del protagonista. Además, Armstrong actúa como músico y *entertainer* mediante su acompañamiento musical y su carácter risueño y bromista. Su lugar en el cartel de la película da cuenta de su importancia, pero también de su rol como acompañante, situado en una posición ligeramente posterior a los protagonistas de la acción de la alta sociedad.

La canción inicial termina con la frase: «*Can you dig old Satchmo swingin' in the beautiful High Society?*» («¿Puedes entender al viejo Satchmo balanceándose en la hermosa Alta Sociedad?») y la separación entre canción e historia: «*end of song, beginning of story*» («fin de la canción, comienzo de la historia»). La pregunta interpela directamente al espectador, y contribuye a incrementar su complicidad con Armstrong, quien mira directamente al eje de la cámara. Al terminar la interpretación, los músicos se acercan a una de las mansiones en las que transcurrirá el film, bromeando sobre su majestuosidad, evidenciando la distancia social y económica que hay entre ellos y la alta sociedad. Dexter recibe a los músicos y pregunta a Armstrong por su gira europea (que ha incluido su visita a Barcelona).

### 3.2. La música seria frente a la vida alegre del jazz

Mientras Tracy Samantha abre los regalos de su inminente boda, los músicos ensayan. Interpretan «Samantha», una canción de jazz que el propio Dexter compuso para ella en un gesto de amor. Al escucharla, la protagonista pronuncia las siguientes palabras: «esa canción despreciable, barata y vulgar». Visiblemente molesta y alterada, se dirige a la mansión contigua en busca de su exmarido. Cuando se encuentran, ella le reprocha que no se haya convertido en un «compositor serio» (de música *clásica*, se entiende), sino en un «*juke-box hero*», es decir, un héroe de las gramolas, convertidas en signo de la música popular de mediados de siglo XX. Así, el tipo de música marca el sentido de clase y el valor de su contribución artística: la deseable música culta se



Figura 5. Louis Armstrong interpela al espectador al inicio del film



Figura 6. Louis Armstrong y su banda llegan en autobús a la mansión de Dexter



Figura 7. Louis Armstrong saluda al mayordomo

asocia a la alta sociedad, mientras que el jazz se relaciona con una noción despectiva de lo popular en tanto bajo, comercial y de mal gusto. De esta forma, se representan dos universos distintos a través de asociaciones de sentido e imaginarios opuestos.

A partir de este instante, se despliega el enredo amoroso de esta comedia romántica. De acuerdo con las convenciones del musical clásico, se van a suceder una serie de números musicales que van a poner en escena el triángulo amoroso entre Dexter, Tracy Samantha y George. Dexter trata de recuperar a Tracy Samantha por distintos medios. Primero, a través de su regalo de bodas, una maqueta del barco en el que celebraron su luna de miel, cuyo nombre es «*True Love*» («Amor Verdadero»). En este instante, el espectador se acerca, a través de una conversación entre Dexter y Tracy Samantha, a los motivos de su ruptura: «No sabía que querías un marido que fuera sumo sacerdote de una diosa», dice él. Más tarde, durante una discusión entre la protagonista

y su padre (Seth Lord), este le echará en cara su falta de «calidez» y «afecto». Una acusación a la que ella responderá: «No tengo nada de eso. Soy una diosa fría».

En este film, la música se asocia a los sentimientos de los personajes y también a la necesidad de la protagonista de conectar con sus propias emociones y dejar atrás una actitud endiosada y vanidosa. En este sentido, en una de las últimas escenas, la propia Tracy Samantha se dirigirá a su padre en los siguientes términos: «Ayúdame a bajar del pedestal». A lo que su padre responderá: «Cuidado con ese primer paso. Es una gran caída».

A lo largo de la obra, la música se emplea como mecanismo para crear ciertos marcos situacionales, narrativos y emocionales, entre ellos el marco para una declaración de amor. Lo observamos cuando Armstrong vuelve a aparecer en el minuto 58. En un comentario metadiscursivo, reflexiona sobre la historia de la película y dice que necesitan un cambio en la música, capaz de transformar la narración («*What we need is a little change in*



Figura 8. Armstrong y la banda interpretan «Samantha», canción compuesta por Dexter



Figura 9. Tracy Samantha escucha la canción de amor dedicada a ella





Figura 10. Bing Crosby y Louis Armstrong & His All-Stars interpretan «Now You Has Jazz»



Figura 11. Bing Crosby y Louis Armstrong actúan juntos

*the pace of music, junior*). A continuación, interpretan una balada de temática amorosa, cantada por Bing Crosby y que sirve de hilo conductor para establecer la relación entre la pareja. Cuando termina la pieza, Armstrong anuncia que las cosas se están poniendo más calientes («*Now we're getting warm*»).

La actuación definitiva de Louis Armstrong & His All-Stars tiene lugar transcurrida una hora y cinco minutos. En este caso, interpretan la canción «Now You Has Jazz» en la fiesta preboda de Tracy Samantha. Se trata de una interpretación didáctica, en la que se presentan los instrumentistas y los elementos constitutivos del jazz a un público de clase alta, inicialmente desconectado de esta música. Es la única escena en la que Crosby canta junto a Louis Armstrong. Durante la interpretación, Crosby presenta uno a uno a los seis mú-

sicos, empezando por la sección rítmica –batería, bajo y piano– y terminando con los instrumentos solistas –trompeta, clarinete y trombón–. El jazz es «algo positivo» y «terapéutico», canta Bing Crosby. Además, destaca la popularidad del jazz en distintos países del mundo. Entre ellos está Francia, donde, según canta Satchmo, se cultiva el gusto por el «Le Jazz Hot», el tipo de jazz tradicional que él representa.

Instantes después de esta interpretación, Dexter y Tracy Samantha se funden en un beso, adelantando el final feliz o *happy ending* de este relato clásico. Ayudada por la ingesta de champán y el ambiente musical jazzístico, la protagonista comienza a conectar con sus sentimientos, ese verdadero amor al que hacía referencia el barco de la luna de miel. Pero antes de llegar al final del relato, un último obstáculo se interpone entre los dos



Figura 12. Dexter y Tracy Samantha se casan



Figura 13. Armstrong & His All-Stars interpretan la marcha nupcial a ritmo de jazz



Figura 14. Satchmo, muy sonriente, se dispone a anunciar el fin del relato



Figura 15. Respaldo por sus músicos, Armstrong concluye la narración audiovisual

protagonistas. Se trata del personaje de Mike Connor, interpretado por Frank Sinatra. Mike y Tracy Samantha se convierten por un momento en pareja de baile musical, en un número romántico al que le sucederá un beso apasionado. Así, por un instante, el enredo amoroso se complica todavía más y el suspense se sostiene hasta la mañana siguiente.

Finalmente, Dexter logra reconquistar a Tracy Samantha y se casa con ella. Durante la ceremonia, hace que la solemne música tradicional sea interrumpida por unos arreglos de jazz, que Armstrong y la banda interpretan desde el porche de la mansión. Siguiendo la dinámica establecida en el film, los músicos permanecen fuera de la habitación, al margen, en un contexto distinto y separado, y sin interactuar con ningún otro personaje. Su principal vínculo se establece con el pú-

blico. La película termina con Louis Armstrong anunciando el «Final de la historia» («*End of story*»), en una pose muy sonriente. El músico dirige su mirada al eje de la cámara, interpelando al espectador y produciendo la ruptura de la cuarta pared. De nuevo, destaca su papel de narrador y observador cercano. Se configura, así, una estructura circular en la que el relato comienza y finaliza con las palabras del carismático Satchmo.

#### 4. Conclusiones

En este artículo nos hemos centrado en la música jazz y en el célebre artista afroamericano Louis Armstrong. Además, hemos analizado el film *Alta Sociedad* desde una perspectiva sociosemiótica, partiendo de la discusión sobre la naturaleza multidimensional de la música y la política de la representación en las músicas populares. Asumiendo una noción del texto amplia e inclusiva de texto, hemos focalizado nuestra atención en la relación entre músicas populares y textos visuales y audiovisuales.

El concepto de imaginario es clave para reconocer los sentidos, contextos y relaciones intertextuales manifestados en la música. Así, la música afroamericana y el jazz están marcados por la experiencia étnico-racial en EE.UU., una cuestión de relevancia para analizar las representaciones asociadas a artistas, obras e interpretaciones. Para ello, las categorías de pose y corte (Deleuze) resultan de gran utilidad en el marco del jazz clásico o tradicional, donde detectamos un modo de representación que es posible denominar «la cara amable del jazz clásico», donde prevalece la sonrisa y la pose.

Identificamos a Louis Armstrong como un artista de referencia de esta cara amable, al tiempo que el estudio de su figura revela una relación ambivalente y conflictiva con el movimiento por los derechos civiles afroamericanos. Por una parte, encarnando la genialidad musical y el carácter sureño, se convirtió en un líder hiper-visible de la comunidad afroamericana; resolutivo y querido, ejemplo de la posibilidad de ascender en la escala social. Por otra, recibió críticas de militantes afroamericanos por rehuir problemáticas políticas, como la presencia de

públicos segregados en los conciertos, y por mantener una actitud en exceso amable con la sociedad y los poderes de su época.

El análisis sociosemiótico de *Alta Sociedad* permite concretar de manera pragmática la articulación de distintas cuestiones teóricas asociadas a la música y sus imaginarios. Desde el inicio, el film representa dos imaginarios visuales y musicales. Por un lado, la alta sociedad, asociada a la música clásica y las mansiones de Newport. Por otro, los músicos afroamericanos vinculados al jazz y al entretenimiento alegre. Estos dos imaginarios, en principio opuestos, se van entrelazando gracias al personaje de Dexter (Bing Crosby). Este compositor y cantante de jazz pertenece a la alta sociedad y participa en la organización del Festival de Jazz de Newport –fundado en 1954, dos años antes del estreno de *High Society*–.

Louis Armstrong, amigo de Dexter, se descubre como un personaje decisivo en el film, al tiempo que marginal. Por una parte, es el narrador del relato y cómplice del espectador. Se trata de un personaje capaz de mover los hilos de una trama basada en el enredo amoroso. Sin embargo, ni él ni ningún miembro de su banda interactúan con los distintos personajes de la película, excepto con Dexter, anfitrión de los músicos y compañero de escenario en una de las actuaciones de este musical. A lo largo de la obra, el personaje de Armstrong solamente aparece en pantalla en seis escenas, una de ellas al principio y otra al final, concluyendo de manera circular. De esta manera, el protagonismo inicial da paso a una presencia más anecdótica del personaje, que corre el riesgo de quedar reducido a una caricatura. Pese a ello, la sola presencia de Satchmo en este film de Hollywood, compartiendo cartel con artistas blancos de la talla de Grace Kelly, Bing Crosby y Frank Sinatra, da cuenta de su importancia como figura veterana, integrada en la cultura *mainstream* desde una posición particular, conectada de manera amable con lo marginal y el prestigio de lo abajo (Lipsitz).

El estreno del film en 1956 da cuenta del éxito del jazz a nivel global y también de su integración en la industria audiovisual hegemónica. La inclusión del jazz en

la trama y el mundo de la alta sociedad ilustra su desarrollo marginocéntrico, similar a la evolución del blues (Pedro, 2016), pues transita desde los márgenes al centro de la esfera pública. Al llegar en autobús a la ciudad de Newport, el film introduce a Louis Armstrong y su banda como músicos desclasados y descontextualizados. No obstante, estos intérpretes consiguen fascinar al público gracias a su música y talento, integrándose en el relato e influyendo en los hechos. De manera que la propia película tematiza la irrupción y aceptación del jazz clásico en la cultura de masas, si bien quedan claramente delimitadas ciertas fronteras narrativas, representacionales y de clase e identidad étnico-racial.

La figura de Louis Armstrong se erige como símbolo de la cara alegre del jazz. Es bienvenido y su presencia es rompedora, pero también es relegado a un papel secundario de escudero y *entertainer*, ubicado en el sistema de convenciones del musical hollywoodiense. Desde una perspectiva crítica, la imagen de la cara amable del jazz clásico puede ocultar las discriminaciones e injusticias sufridas por la comunidad afroamericana en el marco de Jim Crow. No obstante, también transmite energía, humor y valores positivos, necesarios para sobrevivir y resistir en un contexto políticamente adverso. Armstrong evidencia una trayectoria de éxito y estimula potencialmente el desarrollo de construcciones identitarias individuales y colectivas, que se identifican con el otro a través de las industrias culturales.

## Referencias bibliográficas

- Baraka, Amiri (LeRoi Jones). *Blues People. Negro Music in White America*. Nueva York: Harper Perennial, 2002.
- Berkeley, Hugo (dir.). *The Jazz Ambassadors*. EE.UU.-Reino Unido: PBS, 2018 [película documental]. <https://www.pbs.org/video/jazz-ambassadors-trailer-m5bqoy/>.
- Brothers, Thomas. *Louis Armstrong. Master of Modernism*. New York: W.W. Norton & Company, 2014.
- Davis, Angela Y. *Blues Legacies and Black Feminism*. Nueva York: Vintage Books, 1999.

- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.
- DeVeaux, Scott. *The Birth of Bebop. A Social and Musical History*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Dillard, James E. «All That Jazz: CIA, Voice of America, and Jazz Diplomacy in the Early Cold War Years, 1955-1965». *American Intelligence Journal*, 30-2, 2012, pp. 39-50.
- Ellison, Ralph. «Change the joke and Slip the Yoke». *Shadow and Act*. En Ralph Ellison. Nueva York: Random, 1964, pp. 61-73.
- FBI. *Louis Armstrong*. Archivo del FBI, dominio público, 2016. <https://bit.ly/39bQvvj>.
- Gabbard, Krin. *Jammin' at the margins. Jazz and the American Cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Gillespie, Dizzy & Fraser, Al. *To Be or Not to Bop*. Nueva York: Doubleday, 1979.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburg: University of Edinburg, 1956.
- Hall, Stuart. «What is 'Black' in Black Popular Culture». *Black Popular Culture*. Ed. Gina Dent, Seattle: Bay Press, 1992, pp. 21-33.
- Iglesias, Iván. *La modernidad elusiva. Jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el Franquismo*. Madrid: CSIC, 2017.
- Jordán, Laura. F. & Smith, Douglas Kristopher. «How did popular music come to mean música popular?». *IASPM Journal*, 2, 1-2, 2011, pp. 19-33.
- Mix, Quincy. «Breaching the Iron Curtain: Louis Armstrong, Cultural Victory, and Cold War Ambassadorship». *Furman Humanities Review*, 30-8, 2019, pp. 115-154. <https://scholarexchange.furman.edu/fhr/vol30/iss1/8>.
- Lawson. R. A. *Jim Crow's Counterculture: The Blues and Black Southerners, 1890-1945*. Louisiana: Louisiana State University Press, 2013.
- Lehren, Andrew W. «Jazz and the FBI: Guilty Until Proven Innocent». *Jazz Times*, 2019. <https://bit.ly/3H0LYID>.
- Lipsitz, George. *Time Passages. Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Montsalvatge, Xavier. «Louis Armstrong en Barcelona». *Destino*, 957, 1955, p. 39.
- Murray, Albert. *The Omni-Americans. Black Experience & American Culture*. Nueva York: Da Capo Press, 1970.
- Pedro, Josep «An intercultural history of blues in Austin, Texas: from the Negro district to the global rock circuit». *Atlantic Studies*, 14:1, 2016, pp. 66-81.
- Pedro, Josep. «'The purest essence of jazz': The Appropriation of Blues in Spain during Franco's Dictatorship». *Jazz and Totalitarianism*. Ed. Bruce Johnson, Nueva York: Routledge, 2017.
- Riccardi, Ricky. *What a Wonderful World: The Magic of Louis Armstrong's Later Years*. Nueva York: Pantheon Books, 2011.
- Riccardi, Ricky. «I'm Still Louis Armstrong—Colored': Louis Armstrong and the Civil Rights Era». *Louis Armstrong House Museum Virtual Exhibits*, 2020. <https://bit.ly/3O04GCp>.
- Ripmaster, Terence. *Willis Conover: Broadcasting Jazz to The World*. Bloomington: iUniverse, 2007.
- Stearns, Marshall W. *The Story of Jazz*. Nueva York: Oxford University Press, 1970.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Cancionero General del Franquismo 1939-1975*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Von Eschen, Penny. *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- Wunenburger, J.J. *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2008.

## Agradecimientos

Acción financiada por la Comunidad de Madrid a través de la línea de "Excelencia del Profesorado Universitario" del Convenio Plurianual con la UC3M (EPUC3M25), en el marco del V PRICIT (V Plan Regional de Investigación Científica e Innovación Tecnológica).

# Frank Zappa: «These European orchestras are a pain in the ass» [Retrato del artista como un genio del siglo XX]

Francisco Silvera\*

Recibido: 14.06.2022 — Aceptado: 22.06.2022

## Titre / Title / Titolo

Frank Zappa: «These European orchestras are a pain in the ass» [Portrait de l'artiste en génie du XXe siècle]

Frank Zappa: «These European orchestras are a pain in the ass» [Portrait of the Artist as a Genius of the 20<sup>th</sup> Century]

Frank Zappa: «These European orchestras are a pain in the ass» [Ritratto dell'artista come genio del XX secolo]

## Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Frank Zappa se ha mantenido asomado a la ventana del siglo XX como un gigante de la Historia de la Música, superando escalón a escalón un prejuicio que lo situaba en el ambiente de la mercadotecnia de la música popular. Zappa es un compositor serio y un intelectual que fue capaz de filtrar su época dando una respuesta artística muy elaborada y única. Este artículo pone el foco en las singularidades de su música y su contexto.

Frank Zappa s'est dressé à la fenêtre du 20e siècle comme un géant de l'histoire de la musique, surmontant pas à pas un préjugé qui le plaçait dans le cadre du marketing de la musique populaire. Zappa est un compositeur sérieux et un intellectuel qui a su filtrer son époque en donnant une réponse artistique très élaborée et unique. Cet article se concentre sur les singularités de sa musique et sur son contexte.

Frank Zappa stays in the edge of 20<sup>th</sup> century as a giant in the History of Music, surpassing step by step a prejudice that places him in the environment of popular music merchandising. Zappa is a serious composer and a

thinker that is able to process his own time, by making a rather elaborate and unique artistic proposal. This work focuses on the singularities of his music in its own context.

Frank Zappa si è affacciato alla finestra del XX secolo come un gigante della storia della musica, superando passo dopo passo un pregiudizio che lo collocava nell'ambiente del marketing della musica popolare. Zappa è un compositore serio e un intellettuale che ha saputo filtrare la sua epoca dando una risposta artistica molto elaborata e unica. Questo articolo si concentra sulle singolarità della sua musica e del suo contesto.

## Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Arte, Frank Zappa, jazz, mercadotecnia, música clásica, pop, rock, The Beatles, vanguardia.

Art, Frank Zappa, jazz, marketing, musique classique, pop, rock, The Beatles, avant-garde.

Art, Frank Zappa, jazz, marketing, classical music, pop, rock, The Beatles, avant-garde.

Arte, Frank Zappa, jazz, marketing, musica classica, pop, rock, The Beatles, avanguardia.

\* Universidad de Valladolid

Existe un Arte doméstico y existe un Arte salvaje; aquél se cría y sirve en una casa perfectamente entarimado, éste pertenece al terreno áspero de la Naturaleza y proviene de un mundo que no mira culturas ni sistemas de gobierno. Y a estas alturas —las de siempre—, a pesar de que el espectador avezado aproveche todo, cabría preguntarse si, en esta dialéctica sin fin de la vida y la individualidad, no debería el artista tener la (ir)responsabilidad ética de ser esmeradamente salvaje. Acaso no sea esto más que mi deseo de devolver el Arte a su posición de análisis y reflexión, despreciando el rol bufonesco en que tantos creativos se hallan incrustados... sin doctrinas; que cada cual se gane la vida como pueda...

Frank Zappa (Baltimore, 1940) es un desafío para la Historia de la Música, y sin duda ya es un hito inevitable en el camino recorrido por el siglo XX. Tanto si se es oyente de la música culta como si se es un tortuoso escuchador de la música inculta, jamás se conseguirá situarse en la perspectiva correcta. Porque Zappa es jazz a través del rock, es el rock por el serialismo y es la clásica en el escarnio de los pentagramas y sus intérpretes. Un tipo que se ganó la vida en los hipermercados de la música dignificando la venta de productos accesibles, un tipo que construyó su prestigio demostrando la hipocresía de los bien formados, incapaces de abrirse a la creatividad y la innovación que supongan riesgo y pérdida de beneficios, ¿queda humor en la Música?

¿Qué es Zappa? Me gusta hacerme la pregunta así, porque Zappa no es una persona (lo fue), es una manera. «Déme algún material y yo se lo organizaré. Eso es lo que hago». Zappa es un provocador en el sentido más amplio y digno de la expresión, es el expolio de las doctrinas y sin dudarle uno de los más grandes músicos del siglo XX. Porque, incluso si no reconocemos una pieza, enseguida decimos: «Eso es Bach», o Schubert o Chopin o Satie... igualmente podríamos reconocer a Gesualdo, a Monteverdi, Messiaen o a Stravinsky, ¿quién, mínimamente iniciado, podría no identificar los grupos rítmicos empleados por Zappa? Zappa es el Mozart del siglo XX, su música es reconocible en toda su complejidad tanto como la de Olivier Messiaen.

Del Arte del siglo pasado van quedando los artistas con más fuerte personalidad independientemente de los medios que emplearan; todo el ruido de alrededor va perdiéndose lento y la fuerza de las obras se impone, muere el vacío meramente ingenioso y perviven los innovadores cuyos trabajos arraigan en la sustancia de lo humano y, por tanto, permiten nuevas y continuas valoraciones (la obra viva) frente a lo explicable y racional (la obra muerta). La impronta percutiva en la melodías de Zappa, posiblemente generada en su obsesión juvenil por las obras de Edgar Varèse, hace que su forma de dibujar las notas tenga un sello indeleble, perfectamente firmada. «Sinister Footwear 2nd Movement» es una «simple canción» pero, sin atender al sonido con que fue grabada, la complejidad de esta obra y su sentido del humor inteligente nos revela lo que en realidad es, una composición orquestal transcrita nota a nota para su grupo de rock, exigiendo a una guitarra eléctrica hacer algo que no es esa cancioncilla simple, caída en lo meramente virtuosístico, sino la interpretación de una melodía delicada y dificultosa que podría pertenecer perfectamente a una sonata o un concierto para violín cualquiera de un compositor del siglo XX...

La mayor parte de la obra de Zappa permanece escrita para instrumentos clásicos y sigue sin interpretarse; piensen que su discografía oficial debe rondar ya el centenar de discos, muchos dobles y triples, y entre ellos las grabaciones con instrumentos clásicos no llegará a ocupar ni un veinte por ciento; existe una grabación pirata con la obra «Sinister Footwear» al completo, a cargo de la Berkeley Symphony Orchestra dirigida por Kent Nagano, enfrentarse a esta suerte de suite orquestal nos muestra el mundo compositivo de Zappa, que poco tiene que ver con la música popular y mucho con la grandeza de los mejores sinfonistas capaces de convertir la orquesta en un solo instrumento expresando la idea de un solo compositor con su lenguaje propio.

Poco a poco las programaciones de repertorio «culto» comienzan a incluir al único, quizá, músico de fama popular respetado por nuestros serios Caballeros de la Formación Académica. Que no se vea esto como el triunfo del paleta que consiguió llegar, probablemente la obra de Zappa ha necesitado ir calando lentamente en un territorio que no estaba preparado para entender

una música nueva, confundida por la mayor parte de sus consumidores. Zappa tuvo éxito en un terreno pop que nunca lo aceptó del todo, y el público y los medios clásicos que no le respetó entonces ahora lo consolida.

Parece que nuestro hombre nunca tuvo buena relación con los intérpretes de su música: ni con sus cambiantes Mothers, ni con sus formaciones posteriores, ni con los músicos inmersos en el terreno clásico. Zappa agradecía a Pierre Boulez la insistencia y seriedad con que había preparado el Ensemble InterContemporain su «The Perfect Stranger», con paciencia y exigiendo una exacta lectura de lo escrito. Además de los desastres organizativos con orquestas europeas (calculados, según él, en unos 500.000 dólares de su bolsillo), su amarga queja brotaba de la falta de interés de unos músicos más preocupados por sus pensiones de jubilación o los períodos de descanso que por sacar adelante la dificultad de lo expresado en sus partituras.

Zappa guitarrista (de los que no saben tocar, como Hendrix o Neil Young o Gary Clark Jr., esto es: los interesantes), Zappa arreglista de big-band, Zappa electroacústico, Zappa compositor de cámara, Zappa du-du-a, Zappa informático, Zappa Varèse, Zappa sinfónico, Zappa discoboy, Zappa Broadway, Zappa de cine, Zappa creativo y diseñador, Zappa interpreta Zappa... ¿por dónde empezamos?

Su vida es un bucle creativo que termina donde comenzó: componiendo sobre pentagramas para ese mundo de la supuesta música seria, aunque sus piezas iniciales para orquesta y bicicleta percutida o sus bandas sonoras no tuvieron el impacto merecido; añadan adolescencia y grupos de instituto de blues, soul y rock and roll, coincidiendo y colaborando ya entonces con personajes como Captain Beefheart y con mucho músico negro, lo cual no era irrelevante en su época y ambiente. Hagamos una pequeña guía descriptiva para curiosos impertinentes.

## La música

### Los años 60

Desde el punto de vista creativo, para mí, sus mejores años. Desde la irrupción de su doble LP *Freak Out*

(1966), toda una propuesta de intenciones, el collage zapiano está presente, la influencia de las baladas soul, del blues, la inventiva en melodías pop como «Anyway the wind blows» y en alguno de los arreglos orquestales, nos muestran a un músico dotado que nada tiene que ver con el resto de grupos, casi siempre sometidos al gusto de productores y arreglistas externos que trabajaban para fabricar música de consumo al dictado de las discográficas. «Trouble every day» muestra lo que ese disco es en realidad, un producto adelantado un lustro a su tiempo, es decir, Zappa hace la música que estará de moda cinco años más tarde, eso le impide el éxito masivo pero lo convierte en un motor de cambio en el rock del que es difícil encontrar a alguien que no haya bebido. Este disco y los siguientes suenan a la tecnología de su época, pero su definición está en los primeros años 70; la trilogía final de «canciones» que ocupa casi entero el segundo disco: «Help I'm a rock» y su orientalismo decadente, la maravillosa composición clásica que prueba la capacidad técnica del autor «It can't happen here» (originariamente fue una unidad con la anterior) y la llena de guiños electroacústicos «The return of the son of the Monster Magnet», son muy difíciles de ponderar hoy... habría que traer a esta mesa los discos del resto de grupos activos en el 66, por coger uno de cada lado del Atlántico: The Beatles están con *Revolver* y The Byrds con *5<sup>th</sup> Dimension* en plena explosión psicodélica, The Mothers of Invention están en ese mismo mundo pero abriéndose además a la música de vanguardia que los compositores académicos venían haciendo desde los años 20.

*Absolutely Free* (1967) será aderezado con un poco de jazz, con imitación de «crooners», espectáculo circense y toda una explosión de voces, guiños, bromas, juegos, guitarras que normalizan al Eric Clapton de Cream, «Brown shoes don't make it» puede ser el resumen mejor: Sinatra, Varèse, Webern, Chaplin, el increíble Juan García Esquivel (a veces olvidamos a esos músicos dedicados a divertir y que se atrevieron con todo), Duke Ellington, Stravinsky y, sobre todo, el propio Zappa y sus obsesiones temáticas y musicales, otra obra nutricia.

*Lumpy Gravy* (1967) y *We're Only in it for the Money* (1968), firmado aquél en solitario y éste con los

Mothers aunque se producen casi a la vez, consolidan la obra de un heterodoxo que ya es muy consciente de la evolución de la música popular y comienza su labor de metacompositor, de comentarista-músico ácido del rock que muestra intereses que no son los de esa industria; *Lumpy Gravy* es una construcción sonora en dos partes donde una orquesta con más de medio centenar de intérpretes, un grupo pop y un trabajo de laboratorio a la altura de Pierre Henry constituyen algo inaudito literalmente y que, desde luego, no podía tener ninguna pretensión comercial, entre otras cosas porque se trata de dos movimientos de quince minutos largos cada uno, castrado para las radios que entonces quitaban y ponían ídolos (y ventas). El otro disco, parodia nada fina del *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, suena intencionadamente bobo respecto de los anteriores, es un ataque directo no tanto a The Beatles como al público acrílico que estaba mitificando el amor, la música y los psicotropos, perdiendo las referencias de la vida real mientras el poder los usaba para imponer, como siempre, su criterio empresarial. Zappa no tiene piedad, «The idiot bastard son» o «Flower punk» son tan directas que darían miedo en boca de Trump, y frente a la pomposidad (hermosa) del «A day in the life» y su acorde infinito final Zappa nos ofrenda «The Chrome Plated Megaphone of Destiny», otra vez haciendo tragar una rueda de molino stockhauseniana a un público rockero con cara de susto.

El problema, como describimos al inicio, es que el público comprador de esos discos lo atribuía a locura o rareza de un tipo extravagante vestido raro y rodeado de verdaderos semialienígenas, no sabiendo calibrar que Zappa estaba metiendo en el rock los grandes logros de los compositores del siglo XX; y viceversa, el público de las salas de concierto no toleraría a un peludo con una Gibson distorsionada sobre el escenario donde antes hubiera tocado Sviatoslav Richter. Sin embargo Zubin Mehta ya trabaja con él en ese ámbito, pocos músicos del rock han estado a la altura de esa capacitación profesional, sin menoscabo de su talento.

*Cruising with Ruben & The Jets* (1968) ha podido ser interpretado como una broma melancólica de los años

de instituto de Zappa, el rock de los años 50 y sobre todo su pasión estafalaria por el doo wop, género lacrimógeno con todos los ingredientes de una juventud con acné y gomina, pero creo que no es cierto. Zappa se ríe (de todo) pero también admira las armonías vocales procedentes del gospel y sus contrapuntos, realmente complejas y exageradas hasta el manierismo: una nueva versión de «Anyway the wind blows» lleva la pieza hasta el éxtasis adolescente y nos muestra una forma de diversión musical que estará presente en todos sus directos hasta los últimos momentos, muchas veces con la función de la crítica social o política.

Cierra esta etapa *Uncle Meat* (1969), otro desbordamiento creativo arrollador en dos LPs donde uno puede encontrar prácticamente todo género musical imaginable, además de juegos de estudio y timbres inimaginados hasta entonces como «Nine types of industrial pollution», clásicos absolutos como «King Kong» que podrían haber firmado John Coltrane o John Lennon, unas variaciones sobre una sola nota pedal que ponen en evidencia la genialidad absoluta del compositor además de la maestría y formación de sus músicos.

## Los años 70

Zappa comenzó los años 70 en los 60, pero en realidad muchos de los temas de discos anteriores tienen los rasgos que lucirá la música de esa década. *Hot Rats* (1969), firmado en solitario sin sus Mothers, se abre con «Peaches in regalia»: una obra maestra repleta de rasgos que aparecerán en los mejores discos de jazz-rock o de rock-progresivo de la época por venir... y, lo más sorprendente, frente a la solemnidad pretenciosa de algunos de ellos, nos la arroja con desparpajo humor y juego de sonidos por pura alegría, divertimento, y lo mismo ocurre con «Little umbrellas» e «It must be a camel», mientras «Willie the Pimp» y las «Gumbo variations» nos sitúan en el ámbito de los desarrollos de grandes solos de guitarras explotando las posibilidades de timbres y tonalidades yendo un punto más allá del folk en Jerry Garcia o del jazz en John McLaughlin.



La música de Zappa evoluciona hacia un producto muy elaborado pero su dirección no es el virtuosismo hecho espectáculo que caracterizará a sus coetáneos de entonces, sino que parece buscar las posibilidades de la expresión al cambiar los lenguajes; en Zappa encontraremos el signo de su tiempo, porque el pop ha ido modificando su fisonomía al ritmo de la tecnología que lo sustenta, pero quizá su análisis de los timbres, de las formas, su trabajo continuo con la música «leída» a veces tan lejos de los formatos populares tradicionales, le hace ser una versión exagerada y exhaustiva de lo que para otros es simple moda; y no siempre para bien, la irrupción de las técnicas digitales no beneficiarán a su trabajo «rock» años después, aunque quizá, sabiendo que cada vez se centraba en la escritura de su música de cámara u orquestal un poco más, se situaba más allá de lo que intuía ya como efímero.

*Burnt Weeny Sandwich*, *Weasels Ripped my Flesh* y *Chunga's Revenge* se publican todos en 1970, lo que nos da idea de su ritmo de trabajo, nada comparable a la entrega anual o bianual que acostumbra otros para mantener a los fieles despiertos y comprando. En esos discos encontraremos desde blues con violines eléctricos a ruido blanco, memoraciones de frases de Bartók, arreglos jazzísticos que podrían figurar en cualquier banda sonora de película francesa del momento («Twenty small cigars»), homenajes a Stravinsky («Igor's boogie phase 1 & 2») o a uno de los más innovadores del jazz en «The Eric Dolphy Memorial Barbecue»...

En 1971 publica el gigantesco trabajo a medio camino entre la música de cine, la opereta y la «performance» *200 Motels*, incluida la filmación del guion (Zappa mostrará una afición más que sólida a este Arte fílmico) y constituido en una parte grande por piezas orquestales que ningún músico rock (ni clásico) podría haber ni soñado. Dos LPs más en directo, con materiales nuevos o reinterpretados, completan la cosecha de ese curso.

El cenit de los arreglos para gran orquesta de jazz, análogo al trabajo desarrollado mucho después por John Zorn o Maria Schneider, por ejemplo, llegará en 1972 con *Waka/Jawaka* y *The Grand Wazoo*, discos que podrían envidiar la Mahavishnu Orchestra o Chick Corea

por igual, con momentos de genialidad absoluta como «Blessed relief», «Eat that question» y «Waka/Jawaka», nada parecido fácil de encontrar...

Los siguientes discos, entre 1973 y 1979, son el Zappa más brillante como músico de rock para mi gusto: *Over-Nite Sensation*, *Apostrophe'*, *Roxy & Elsewhere*, *One Size Fits All*, *Bongo Fury*, *Zoot Allures*, *Zappa in New York*, la trilogía *Studio Tan*, *Sleep Dirt* y *Orchestral Favourites* reeditadas después en su formato original *Läther* (1996); a quien guste del rock y no conozca el mundo de la música académica tiene aquí la simbiosis perfecta entre ambos mundos, porque consigue hacer una música de una calidad compositiva extrema hasta la provocación para cualquier profesional («Zomby woof» por ejemplo) y, sin embargo, suena a rock por todas partes mejor incluso que cualquier grupo de macarras pegando guitarras: distorsión, baterías, sintetizadores, vientos y una sección de percusión sacada de un Conservatorio Superior de Música con la increíble Ruth Underwood a las marimbas, xilófonos, timbales, etc. Cada canción es un milagro, es una broma suprema, es una guitarra a imitar, es una historia alucinante, es un clásico de su repertorio posterior...

## Los años 80

Otra vez el milagro; Zappa los empieza en 1979 con *Sheik Yerbouti* y *Joe's Garage*, el primero contagiado por la irreverencia y el acorde simple de guitarra del punk, aunque en sus casi veinte piezas haya de todo, una vez más; el segundo una ópera visionaria sobre la represión y la censura en el mundo del Arte narrada por un «Escrudñador Central», otras veinte composiciones que incluyen «Watermelon in Easter Hay», un solo de guitarra imaginario que sólo está en la imaginación del imaginador ya destruido por el poder... quizá uno de los momentos más mágicos de la Historia del Rock, donde la capacidad como guitarrista de Zappa desborda toda pretensión de los acróbatas variados del mástil, incluidos algunos que trabajaron para él. La calidad de las grabaciones de estos trabajos es soberbia, especial-

mente la del *Joe's Garage*, la introducción de las grandes novedades electrónicas le lleva a un sonido donde cada instrumento suena separado, limpio, con unos graves y agudos espectaculares además de estar mezclados de tal forma que el oyente atiende a la voz o el instrumento sin perder jamás la perspectiva del contexto.

En mi opinión, la progresiva inclusión de novedades técnicas lleva al sonido de Zappa a un cierto histrionismo en los discos siguientes. La presencia de todos los instrumentos a la vez, aunque impecable en su intención, apabulla porque hay una pérdida de naturalidad en el resultado final... pasa un poco con muchas producciones de la época, la electrónica se come un sonido que a pesar de ser también eléctrico había obedecido anteriormente a saturaciones naturales y era fruto de filtros o efectos que modificaban sonidos básicos generados por igual para todos los músicos con instrumentos parecidos. La revolución digital de los nuevos sintetizadores de «soniquetes infinitos», el *sampler* con la posibilidad de copiar un timbre y de poder reproducirlo en un teclado con la tonalidad pertinente, y las percusiones electrónicas automáticas o no, lejos de ampliar el horizonte de la música popular, como pudo parecer inicialmente, hizo desaparecer matices interpretativos y generó un tipo de producción que, salvo excepciones, han envejecido muy mal como todo aquello a lo que se le ve el truco: la magia del rock estaba rota.

Esto no significa que el nivel compositivo de Zappa decayera. Discos como *You Are What You Is* (1981), que incluye esa maravilla conceptual medio «rapeada» sobre las religiones titulada «Dumb all over», *Ship Arriving Too Late to Save a Drowning Witch* (1982) con «Envelopes» o *The Man from Utopia* (1983) con raros prodigios como «Tink walks amok», «We are not alone» y «Moggio», siguen exponiendo al compositor inquieto capaz de construir un lenguaje propio reconocible y que requiere la formación y el entrenamiento que reclamaría cualquier obra de Pierre Boulez, que por cierto dirigirá su material.

La pérdida de interés por el mundo del rock y su deriva macdonalitzante, además de los intentos de censura de las letras por los poderes públicos, le llevaron a un activismo estético y político cada vez más evidente; su

música es una invectiva continua contra lo que, otra vez visionariamente, supo ver: la llegada de una oleada de extremo conservadurismo moralizante cuya elevación detectó, viviendo nosotros hoy su rompimiento; Zappa ataca sin clemencia la hipocresía de una sociedad represora hasta el histerismo de la sexualidad y que consume porno y prostitución, que monta guerras antidroga y se mete toneladas de coca, que habla de oportunidades y trabajo y esclaviza a una parte de la población... *Them or Us* (1984) resume esta tendencia en el uso del rock, pero también la de autoparodiarse o de deformar los palos tradicionales de la música popular americana y sus tópicos hasta hacerlos irreconocibles.

Las pretensiones de Zappa van por otro lado, comienza a publicar discos en directo con algunas de las bandas mejores que se puedan oír, revisando repertorio conocido por su público fiel; edita y saca a la luz grabaciones de espectáculos que, según él, ya no podrían ser hechos en un escenario, fruto de sus actuaciones con las más diversas formaciones durante casi tres décadas, incluidos discos dedicados exclusivamente a solos de guitarra de canciones propias muy conocidas pero aislados del contexto y con títulos alternativos... terminará alejándose del jaleo de los músicos y los conciertos; el cáncer lo retirará definitivamente de todo el 4 de diciembre de 1993, con la misma edad que quien escribe esto ahora disfruta.

## La música... clásica

Hagamos un pequeño aparte para distinguir aquellos trabajos que más explícitamente dedicó a esa música académica, descrita como sería por algunos o, quizá más acertadamente, la que requiere algún tipo de formación, bien técnica, bien auditiva, porque sin ella no podríamos acceder a su contenido y a su valoración. Y hagámoslo recordando que de esta naturaleza son sus trabajos y sus inclinaciones primeras, no al revés. Nada más... no sé cómo decirlo, nada más «poco acertado» que el músico popular que se cree Beethoven y se mete en camisas de once varas... No es el caso.

A pesar de su formación en parte autodidacta, Zappa controla la escritura musical y esto no es baladí, es casi imposible hacer una obra compleja sin tener la referencia legible de tu creación, las capacidades tienen límites y una orquesta puede significar medio centenar de líneas de texto todas interrelacionadas; una obra pequeña y no muy enrevesada puede ser trabajada por un lego, pero cuando pasamos a términos mayores y pretendiendo controlar todo, como parece lógico en una obra artística, ya no se trata de un simple tarareo. Zappa controla el lenguaje musical y la armonía, sabe expresar las tesituras de los instrumentos y es capaz de transcribir figuras rítmicas de difícilísima interpretación; conoce a fondo la Historia de la Música aunque se jacte de lo contrario, y muchos de sus músicos están casi a su altura formativa; se quejará continuamente empero; emulando una letra suya, uno no se levanta una mañana mirándose al espejo viendo a un adolescente dodeca-fónico atonal y polirrítmico detrás de sus ojos; hay que estudiar y ensayar.

Aunque los fragmentos de música con instrumentos clásicos florecen en su obra grabada desde el primer momento, véase la intención manifiesta en *Lumpy Gravy*, quizá en *Uncle Meat* es más evidente la presencia de un tipo de piezas que, sin duda, debieron extrañar al público típico de la época. El ya citado anteriormente *200 Motels* consiste en gran parte en música instrumental clásica, hasta cierto punto convencional y vinculada al proyecto cinematográfico; cualquier indagación sobre este proyecto nos muestra a un Zappa con las ideas claras pero superado por la envergadura del mismo, desde el punto de vista material e incluso ideológico: tuvo problemas de censura con los ingleses y ya comienzan sus quejas con unos músicos que no tocan lo que se les pide o no ensayan las horas necesarias o se niegan a obedecer indicaciones: las orquestas europeas son un «dolor en el culo».

En *Studio Tan* encontramos el título revelador «Revised music for guitar & and low-budget orchestra» y *Orchestral Favourites* de 1979 es ya abiertamente un disco de música clásica, «Pedro's dowry» o «Duke of prunes», a pesar de la presencia de la batería sobrehumana

de Terry Bozzio y la guitarra eléctrica, son piezas orquestales de primer nivel, aunque la segunda sea tradicionalmente tonal, es la revisión de una pieza pop propia de los años 60.

Esa pelea con las grandes orquestas (europeas) será una experiencia tónica a lo largo de su vida. Así ocurrirá en la sesiones de grabación de 1983 dirigidas por Kent Nagano, editadas como *London Symphony Orchestra Vol. I & II* (publicados respectivamente en 1983 y 1987). En una entrevista cuya cita no merece la pena, alguien pregunta a Zappa que cómo ha conseguido que una orquesta tan prestigiosa haya accedido a tocar su obra, su respuesta duele: «¡Pagando!», sin más, todo un despliegue de pragmatismo e ironía sobre las supuestas bondades de estos conjuntos de Maestros. A pesar de todo estas grabaciones permiten acceder al Zappa que lleva 20 años trabajando sobre pentagramas en casa. En alguna ocasión definió su carrera como ganar dinero para poder oír tocar la música que escribía. «Sad Jane», «Bob in Dacron», «Envelopes», «Mo'N Herb's vacation», nos permiten reconocer al Zappa de las melodías pop al tiempo que le vemos construir, esculpir esculturas sonoras llenas de aristas rítmicas y tonales; a mí me parece, es una opinión, que el artista usa la técnica como un medio, el verdadero genio no hace la música de su tiempo: usa la música de su tiempo para crear la suya propia, por eso quizá nunca es apreciado por la oficialidad; Zappa no es meramente atonal en esa época, o serialista, o estocástico, o... No, utiliza todo para generar una música que cuando suena sólo es suya, tiene un mensaje que contar y posee la técnica necesaria para escribirlo y comunicarlo. Sigue presente el humor en su música, sigue presente la influencia de Varèse y sus constelaciones percutivas, siguen los vientos y una lógica narrativa que podría hacernos establecer un vínculo con los poemas sinfónicos de Grieg o Liszt, aunque sin la solemnidad neorromántica, o con la obra siempre novedosa hasta el escándalo de Charles Ives, quizá engrosando una línea de compositores norteamericanos que podría tener una significación singular.

Distinta sería su experiencia con Pierre Boulez y su Ensemble InterContemporain, fruto de encargos com-

positivos que se grabarían en enero de 1984, el LP *The Perfect Stranger* (1984). Boulez dirigió tres piezas: «The Perfect Stranger», «Naval Aviation in Art?» y «Dupree's Paradise» y el resto del disco inaugura el trabajo del Zappa con el Synclavier, un potente sintetizador y ordenador que le permite componer sin la dependencia de unos músicos que toquen, para poder así hacerse una idea. No dejará de trabajar en este medio con algunos de sus colaboradores y algunas de sus grabaciones últimas provienen de ahí; se trata de piezas a medio camino entre la electrónica y la electroacústica, pues trabaja a la vez con *samplers*, timbres de serie, timbres fabricados, y todo con niveles de complejidad equiparables a un estudio lleno de intérpretes. Con Boulez pareció alcanzar una cierta empatía, lo cual, por lo que sabemos, fue «pájaro raro» en las relaciones de ambos personajes. Boulez siempre tuvo un sesgo podríamos decir que hasta altivo respecto de la música que consideraba simple o de mala calidad. El hecho de que respetara a Zappa es significativo, insistimos, si cogemos ese aristocratismo del francés desde el punto de vista de la exigencia: está claro que el americano cumplía. Ahí sí hubo ensayos, incluso bromas sobre las dificultades de interpretación, y un cierto entusiasmo. «Jonestown» es una muestra asombrosa del trabajo con el Synclavier, nada que pueda imaginar el aficionado a las teclas.

*Francesco Zappa* (1984) es una de esas cosas que sólo se le ocurren a nuestro músico. Descubre a este homónimo del XVIII y decide grabar varios de sus conciertos interpretados con el Synclavier. El músico es real, sus obras, más Salieri que Mozart, también, la interpretación frisa el surrealismo... Existen, por curiosidad, grabaciones más «serias» de este compositor, fácilmente encontrables, mas no descartemos este atrevimiento... *Thingfish* (1984), *Frank Zappa Meets The Mothers of Prevention* (1985) y *Jazz from Hell* (1986, que incluye uno de los mejores solos de guitarra de Zappa a mi parecer: «St. Etienne») son álbumes híbridos de música pop y esta nueva fuente de experimentos, especialmente el segundo, vinculado a sus intervenciones en el Congreso de los USA en contra de la censura en las letras de los discos de rock.

Su último álbum en vida fue *The Yellow Shark* (1993), con el Ensemble Modern, aparentemente la orquesta clásica con la que mejor se entendió y que más se esforzó por llevar al aire su música escrita, y una declaración de intenciones musicales justo al cerrar la puerta de la existencia, como aquella primera en 1966. El tratamiento de la grabación es muy parecido al de sus discos de rock en aquel momento, casi a pista por instrumento y todo mezclado desde una mesa de control, como si la orquesta fuera un gigantesco instrumento. Esto de la orquesta-instrumento fue recurrente en sus conciertos en directo, en los que conducía sus grupos como un director de orquesta y les hacía improvisar con señales acordadas como si fueran todos un solo dispositivo improvisando en tiempo real. El sonido es raro para un oído acostumbrado a las grabaciones clásicas, donde la presencia de los instrumentos es lejana, dando importancia muchas veces a la sala de conciertos o la iglesia donde se toca, aquí prevalece lo musical y que el oyente tenga todo a mano para una audición directa. Podemos disfrutar de un movimiento del cuarteto de cuerda dedicado al Kronos Quartet, «None of the above», incomprensiblemente nunca grabado completo (aunque pirateado en su estreno en Youtube), de la revisión de algunas piezas de los años 60 y de maravillas tonales como «Outrage at Valdez», para un documental de Costeau sobre una catástrofe con un petrolero, la inquietante «Pentagon afternoon», la arriesgada «Times Beach III» o una composición que incluye la interacción de un personaje de aduanas con el público rellenando el formulario real (y delirante) de entrada en los USA, en el que sólo cuando se confirma el pasado nazi del visitante es recibido con los brazos abiertos: «Welcome to the United States».

Un año después de su muerte se publica su primer álbum póstumo, *Civilization Phase III* (1994), una de sus obras cumbres, a mi entender, compuesta desde el Synclavier pero incluyendo fragmentos instrumentales con el Ensemble Modern y otros. Es una de esas obras que nuestro autor convierte en parte de un gran juego unitario (la continuidad conceptual), pues mezcla grabaciones improvisadas de diversas personas hablando

dentro de un piano en los años 60 y en el momento de la elaboración del proyecto. Ahora Zappa ha sabido desprenderse de esos timbres electrónicos demasiado pegados a su época y ha convertido la máquina en un generador irreconocible salvo por los rasgos de composición del propio autor. Es una máquina que no sueña a artefacto; quizá había encontrado su orquesta no dolorosa, capaz de ejecutar la música complejísima que demandaba: el jazz, lo popular se convierte en cita intencionada, mientras el conjunto se eleva en una música diferente de todas, una música que es Zappa, el de siempre pero también podría considerarse el definitivo, el Zappa que la muerte estabilizó tras una vida entera de trabajo incesante. Esa especie de suite que cierra el primer disco, «N-Lite: Negative Light / Venice submerged / New World Order / The lifestyle you deserve / Creationism / He is risen» nos muestra a compositor con un mundo sonoro particular, único, un compositor que juega con los límites de la música no en el sentido del experimento o de la consecuencia teórica fruto de la aplicación de sesudas teorías que desdibujan la propia capacidad (aplíquese a una buena parte de nuestra música contemporánea, interesantísima... como tesis doctoral), sino con la perspectiva de aquél que ha sobrepasado los límites de la tonalidad, de la melodía o de las complejidades del ritmo, y la composición se le ofrece como el medio para expresar libremente lo que quiera, una música liberada del oyente porque es éste el que debe interpretar su sentido: una genialidad que nos convierte en público admirado ante algo que entendemos... pero nos sorprende constantemente y nos hace reconocer esa belleza que estaba ahí larvada y que el artista consigue aflorar (¿no debería ser esto el Arte en general?). «Amnerika», «Dio Fa» o «Beat the reaper» son obras de una originalidad estupefaciente, uno no sabría si son electroacústicas, melódicas, registros de sonidos, azares, patrones matemáticos, orquestales, graciosas o trascendentes... El Zappa confundidor, ecléctico en el sentido radical del término, triunfa finalmente.

EIHN. *Everything Is Healing Nicely* (1999) es otro grupo de grabaciones fruto de los ensayos con el Ensemble Modern, donde se percibe esa idoneidad de la orquesta

para un compositor que está disfrutando con el trabajo, convertida en un Synclavier acústico y humano capaz de reproducir los pentagramas de Zappa. «9/8 objects», «Naked city», «Amnerika goes home», son la expresión de ese lenguaje único que lo convierte en un compositor del siglo XX a la altura de Messiaen, Varèse, Boulez, Reich, Stockhausen, Pärt, Rautavaara... *Dance Me This* (2015), incluyendo cantantes difónicos siberianos, es la última entrega de su trabajo último, confirmando la vitalidad creativa en esa plataforma sonora sobre la que Zappa encontró acomodo en su final vital, es la síntesis de su obra: ahí está todo lo que quiso y pudo.

## El intelectual (el genio)

El problema con Frank Zappa es que no se trata sólo de un músico sino de un activista en el sentido más amplio del término. Quizá, para lo bueno y lo malo, encarna la Cultura estadounidense prototípica, radicalmente diferente de la Europea. A ésta le hemos construido las raíces para que se crea (y lo ha sido mientras su economía ha dominado) la única y la superior, el planeta respiró oxígeno europeo durante medio milenio; aquélla no olvidemos que es una exportación colonial europea que poco a poco ha ido desarrollando sus peculiaridades, y ahí está nuestro músico Zappa con lenguaje europeo y formas y actitudes novedosas americanas. No deja de ser una situación sorprendente que la civilización que ha esclavizado, explotado, conquistado y contaminado la Tierra, ha sido el seno teórico, a su vez, de la lucha por los Derechos Humanos o por la dignidad de los asalariados o por la justicia implícita en el feminismo y el laicismo.

Hay una parte de la sociedad americana que ha sido devota, muy metrópoli de sus bases europeas, y ha formado parte de estas luchas citadas; la otra marcó distancia con los colonizadores (en realidad no dejaban de ser nosotros, tras la eliminación de los nativos) a través del ideal de la conquista del territorio, desarrollando un cierto orgullo por el enfrentamiento directo con la Naturaleza, la libertad individualista y una mitificación del

esfuerzo y el hacerse a sí mismo, la idea según la cual el esfuerzo lleva al triunfo, siendo el fracaso señal de carencias. Hay una corriente anarquista norteamericana que curiosamente defiende el mercado como la esencia de lo humano (aunque en la vieja Europa progresista suene a camelo): ahí podríamos situar a nuestro Zappa-Thoreau, contrario a todo lo que no sea ejercicio de la Razón, las garantías de los derechos individuales, una educación y unas coberturas básicas que puedan dar oportunidades a la ciudadanía, pero todo regulado por un mercado que premia el esfuerzo y castiga la indolencia y con un Estado reducido a la mínima expresión, dejando en la iniciativa privada y lo personal cuanto sea posible decidir, eso sí: lejos de todo fanatismo o religiosidad impuesta, procurando aliviar el compromiso con ese Estado que, en realidad, puede ser tan injusto como un delincuente, por lo que ha de ser tratado con distancia y precaución, como un mal necesario, que evitar, si es posible.

Las derivas trumpistas son la versión degenerada y fundamentalista en lo religioso de estas corrientes, un mistifori podrido del que emana el asalto al Capitolio en 2021, por más que pueda doler asumir esta realidad de la Cultura a la contra americana, ya no Contracultura, valga el bisbiseo terminológico.

En Zappa: Arte, empresa, compromiso, trabajo, beneficios, inversión, belleza, contrato, ideología y dinero forman una madeja indiscernible. Sólo así se entienden sus enfrentamientos con la clase política conservadora, sus candidaturas a la Presidencia de los USA, sus peleas empresariales con sectores diversos y su lucha por la libertad de expresión, por la separación de lo religioso y lo Público, o por una Educación suficiente que dote de autonomía crítica a la ciudadanía, con criterio para sus propias vidas sin necesidad de gurús o guardianes de la moral.

Uno cree que Zappa es un músico hasta que se da cuenta de que todo su quehacer es una especie de construcción gigantesca donde cada parte está relacionada con las demás, todo cumple su función por pequeño que parezca y hay una continuidad conceptual permanente que asegura la unidad del trabajo (incluidas las

cubiertas de sus trabajos, no comentadas aquí pero que requerirían un capítulo añadido).

Y en todo esto, rérnos de nosotros mismos es una parte fundamental, no se entendería la Obra de Zappa sin la risa despiadada, nada correcta, sarcástica, sardónica y hasta cruel que adoba escritos, conciertos, entrevistas, letras y, como dijimos, hasta las combinaciones de notas más abstractas. Desde la poltrona intelectual actual los más variados colectivos tendrían motivos para reclamarle respeto... él contestó a la polémica sobre su tema «Jewish Princess» con «Catholic girls», por si cabía la duda. A finales de los años 80 debía ser terrible convertirse en el blanco de sus críticas llenas de comentarios sobre orificios corporales, órganos chupados, niñas, niños, estafadores investidos de culturalidad, creyentes atontados para aflojar sus carteras o congresistas calentorros. Zappa va de antiintelectual, en general, generando todo un ejercicio de pensamiento tan crítico como el de cualquier filósofo, serio, es decir, intelectual. La clave de su defensa de la Libertad es ésta: una palabra no hace daño, no se puede condenar por lo que se diga, por su uso, sino que se debe probar el efecto dañino de la misma, un daño real y medible, lo contrario es imponer directa o indirectamente una moral previa que no hay por qué compartir, y esto respecto de casi cualquier cuestión: Arte, empresa, compromiso, trabajo, beneficios, inversión, belleza, contrato, ideología, política y dinero

Si en su primera etapa pudo parecer que se integraba en el mundo contracultural *beatnik*, pronto probaría que iba contra todo cuanto supusiera un control o sometimiento de la individualidad, del derecho de cada cual a vivir su existencia de forma creativa. Mientras muchos lo confundían con un *hippie*, en sus discos lanzaba invectivas contra la estupidez naíf del mundo *flower power*. Toda corriente de pensamiento será observada desde el sarcasmo, lo mismo demuestra la asunción de la liberación del mundo homosexual que lo convierte en objetivo de sus sarcasmos quizá en un intento de ir contra cualquier sacralización. El negocio del rock o del Arte, la pose poética forzada y pretenciosa, las debilidades con el dinero, las aspiraciones intelectuales con ánimo de Verdad,

la literatura pedante en cualquier ámbito, la música seria, el pop, el jazz, todo será desbrozado y desmontado en su laboratorio repleto de ácidos descomponedores.

La influencia intelectual de la obra de Zappa en quienes se sumergen en su mundo es inevitable. Mi historia personal comenzó con *Apostrophe*, de donde saqué la sorpresa de una secuencia musical de temas unidos unos a otros donde el rock más bruto y las guitarras más distorsionadas se mutaban en música brasileña, en jazz, blues, con unos arreglos de marimba que podrían estar en una obra de Xenakis, así una sorpresa detrás de otra para llegar a «Excentrifugal force», letra aparentemente surreal y un solo de guitarra cuyo inicio, porque los inicios de los solos de Zappa son ejercicios magistrales para cualquier guitarrista, todavía, después de miles de escuchas, me consigue sorprender, sin poder alcanzar a imaginar a quién se le ocurre una canción con esas maneras: rock con las exigencias máximas de composición... y de guinda, un blues sobre un perro que muere al coger unas zapatillas pestosas y, de repente, se levanta y habla y dice al dueño: «What is your conceptual continuity?», todo un mundo por aprender sobre la Gibson SG que toca, el uso de las distorsiones, efectos de sonido como el «Envelope»...

Más allá de las miserias que todas las personas podemos arrastrar, por si alguien quisiera sacar las del propio músico y su familia, su impacto deriva en una visión crítica de lo humano que despoja de solemnidad boba a cualquier actividad. Zappa promueve una especie de pragmatismo artístico, de ideas, si algo funciona está bien... y nada tiene esto que ver con la comercialidad. Ser un músico o un artista honrado es trabajar, dar un producto bien elaborado y extremadamente consciente, sin engaños espiritualistas, sin engaños ideológicos, sin trampas técnicas y sin entretener gratuitamente; el espectador paga por ese trabajo y debe exigir salir enriquecido, como se sale de un restaurante tras la comida y la factura, tan sencillo como eso, sería estúpido sentarse a una mesa donde te lo dan todo y no tuviéramos que probar ni masticar...

Nos asombra de Juan Ramón Jiménez su facilidad para explotar los recursos métricos, de Lorca el prodi-

gio para asociar imágenes capaces de evocar con la mayor de las exactitudes aquello que se pretendía, y todo presentado con una naturalidad y aparente sencillez de escritura que parece volar eternamente de la vanguardia a lo popular y hasta lo populachero, de los paradigmas mentales de Occidente al drama personal... Hoy el Arte se debate entre quienes dan al público emociones baratas exigiendo dulce devoción, o quienes olvidados del mundo esperan el Parnaso de las Universidades (muchas veces construyendo Parnasos muy endeblés o demasiado en deuda con la popularidad), olvidando que el Arte tiene funciones y el artista obligaciones y el espectador esperanzas... Pues todo esto es también Zappa: el organizador de una sola y gigante obra musical expresada con la sencillez de lo espontáneo y compuesta con la maestría y dominio que sólo algunos artistas geniales han demostrado excepcionalmente.

¿Cuál es la continuidad conceptual?

## Bibliografía

La bibliografía sobre Zappa es enorme y creciente, de modo que me ceñiré a los libros que considero imprescindibles para los lectores en nuestra lengua. Sin ninguna duda el mayor especialista académico en Frank Zappa es Manuel de la Fuente Soler, sin menoscabo de blogs especializados como el que mantiene (y nos mantiene, con toda la información imaginable) desde 1997 el músico, dibujante y erudito del rock Román García Albertos.

Butcher, Pauline. *¡Alucina! Mi vida con Frank Zappa*. Traducción de Manuel de la Fuente y Vicente Forés. Introducción de Manuel de la Fuente. Barcelona: Malpaso, 2016

De la Fuente, Manuel. *Frank Zappa en el infierno. El rock como movilización para la disidencia política*. Prólogo de Jenaro Talens. Madrid: Biblioteca Nueva S.L., 2010.

De la Fuente, Manuel. *La música se resiste a morir. Frank Zappa. Biografía no autorizada*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 2021.

- De la Fuente, Manuel & Marcelo Gasió. «Frank Zappa. La transgresión como norma». *Cuadernos Efe Eme*, n° 27, 2021, págs. 48-63.
- Dister, Alain & Urban Gwerder. *Frank Zappa y The Mothers of Invention*. Traducción de Arturo Pérez Colleras. Selección, traducción de las canciones y epílogo de Jesús Ordovás. Madrid: Ediciones Júcar, 1981.
- García Albertos, Román. El Tercer Poder. <https://www.donlope.net/zappa/index.html>
- Zappa, Frank & Peter Occhiogrosso. *The real Frank Zappa Book*. New York: Touchstone (Simon & Schuster), 1999.
- Zappa, Frank & Peter Occhiogrosso. *La verdadera historia de Frank Zappa. Memorias*. Edición y traducción de Manuel de la Fuente y Vicente Forés. Barcelona: Malpaso, 2014.





**CALEIDOSCOPIO**  
**KALÉIDOSCOPE**  
**KALEIDOSCOPE**  
**CALEIDOSCOPIO**




# Santiago Auserón



## Arte sonora

En las fuentes del pensamiento heleno

  
ANAGRAMA  
ARGUMENTOS

**Santiago Auserón, *Arte sonora. En las fuentes del pensamiento heleno*. Barcelona: Editorial Anagrama S. A., 2022, 750 págs.**

“Ars Sonora” fue el título de un programa de Radio2 Clásica que nos hizo cavilar durante años a los oyentes, ofertando la vanguardia canora de los experimentos formales e incluso electroacústicos más radicales que soplaban por la Tierra; estoy seguro de que un musicoadicto como Santiago Auserón no ha titulado gratuitamente *Arte sonora. En las fuentes del pensamiento heleno* el libro que ahora reseñamos, y que algo de homenaje debe haber ahí.

Quizá por mi torpeza estructural, cuando durante mi juventud estudié en la Universidad derivé rápidamente a la lectura desordenada y voraz lejos de todo academicismo, siendo consciente de que eso limitaba mis aspiraciones profesionales. Quise entender el Mundo Clásico, sobre todo el pensamiento griego, para lo cual estudié el idioma y leí apasionadamente creo que una buena parte de la bibliografía operante entonces... Después la vida me alejó de esa obsesión, aunque fui manteniendo cálido ese vínculo sirviéndome alguna novedad cuando me parecía que la aportación era realmente interesante.

Si algo he aprendido en estos años, ya muchos, es que Nietzsche tenía razón en su denuncia cuando afirmaba que Occidente había utilizado el animismo platónico para autojustificar su obstinación metafísica (religiosa) negadora de la vida, y que eso había ocultado la grandeza del verdadero pensamiento filosófico heleno. Quizá él no supiera exactamente el qué, pero lo intuía. No es lugar para este debate, yo añadiría que incluso el platonismo denostado por el Bigotudo ha sido malinterpretado por esas densas hermenéuticas del tanto decir para decir nada; saber que la palabra “idéa” en griego es una deriva del verbo “ver” debería llevarnos a una reinterpretación de la Historia de la Filosofía Griega.

Y otra cosa: en las últimas décadas hemos ido levantando la alfombra del eurorracismo helenista, hemos ido redescubriendo que esa paparrucha “del mito al lógos” y lo de la racionalidad y la filosofía y la ciencia eran una tapadera para excusar u ocultar dolosamente un mundo tribal, mágico, fuertemente sexualizado (amoral), ritualista, radicalmente diferente del halo renacentista sobre el que siempre se nos ha idealizado la Grecia Antigua, en el fondo buscando justificar la superioridad revelada (divina) de la Civilización Europea, naturalmente exportable a través de la colonización y el dominio planetario (de eso sólo ha sobrevivido el capitalismo, ahora Europa fenecerá víctima de sus aprendices...).

Las demostradas similitudes (y deudas) con sus coetáneos hoy nos muestran una Hélade menos de mármol: más esclavista, más brutal con las mujeres y las víctimas de su expansión, una Hélade, como ya probaran indirectamente y desde esquinas diferentes Cor-

nford, Dodds, Mondolfo y Farrington, más ligada a la magia (también conocida como religión) y lo irracional que a ese invento a posteriori llamado Lógica; conviene leer, por ejemplo, a Peter Kingsley y sus estudios sobre Parménides, que muestran más a un chamán que a un científico (por no citar al Portavoz de la Pitia, ese fantasma histórico de la hipotenusa y los catetos).

Este libro de Santiago Auserón, que se mueve en esta tesitura actualizada, está llamado a convertirse en una obra de referencia en los estudios clásicos, es una descripción pormenorizada del salto intelectual producido al pasar progresivamente (y éstos si son momentos históricos reales) de la transmisión oral del conocimiento a la fijación escrita. La estabilización de los poemas homéricos en epopeyas cerradas transportables para su lectura, primero en alta voz y después, mucho más tarde, como lectura silenciosa, ha sido uno de los pilares de la imaginación occidental; Auserón excava como arqueólogo de la palabra en el pasado oral y los cambios sutiles que supusieron la elevación del más que probablemente inexistente Homero como padre nuestro, pero también cava para entender la pérdida de una forma de expresión que ha seguido latente en nuestra historia cultural y cuya manifestación residual es curiosamente escrita, cuya huella es la poesía rítmica e incluso el verso.

Este viaje de Auserón a los cimientos de nuestra civilización forzosamente nos enriquece, porque cambia matices fundamentales a nuestra mirada acerca del significado de la escritura y la lectura, Auserón aprovecha digresiones muy oportunas para reflexionar sobre la trascendencia de escribir y leer como pilares de nuestro ser, cita a Heidegger recordando que no hablamos nosotros sino el lenguaje.

Que la memoria reposa cómoda sobre patrones rítmicos es algo que nos sigue demostrando una infancia que no aprende nada en el colegio y, sin embargo, recita jugando sin problemas listas de nombres, raps de moda y letras de canciones o el archiconocido “Miliquitumbalamaleticapotingue...”. En el principio fue el ritmo; quizá lo que nosotros llamamos verso (en español y otros idiomas) sea un uso sutil y tecnificado de esa actividad originaria del declamado improvisado donde los temas

y las perchas rítmicas permitían la recreación repentinizada de hechos memorables; ésta es una actividad presente todavía en manifestaciones populares de recitados ingeniosos sobre la marcha, sobradamente conocidos, y hasta revivificadas hoy en las “batallas de gallos”, espectáculos multitudinarios donde la violencia de los púgiles verbales se metamorfosea en habilidad para la dialéctica rítmica entre raperos y un público que, en muchas ocasiones, disfruta, curiosamente, sin conocer los rudimentos básicos de un poema.

Desde la piedra memorial en el túmulo, identificada con el alma del difunto, la función del cuento y del canto ha sido la de crear un mito: superviviente a la destrucción de la muerte. “Antes de que se generalizase el uso de la escritura, la tradición oral procedía con otras reglas, con otras técnicas de registro que proporcionaban a los aedos la posibilidad de reproducir un número considerable de versos” (57), siempre con la función de prolongar la memoria de aquellos (nobles) susceptibles de ser recordados para el prestigio de las familias prominentes, “La ‘areté’ o excelencia se asienta sobre el soporte rítmico del verso [...] semejante a una estatua erguida sobre su sólido pedestal” (160). El canto se convierte así en intercambio de vínculos de unas comunidades con otras, tanto como otros bienes económicos; las fórmulas lingüísticas de los aedos capaces de hacer viajar esas historias contribuyeron a fijar la idea de la Hélade como núcleo humano compartido. El uso de epítetos ornamentales (el tópico de la astucia de Ulises y los dedos rosados o el velo azafrán de la Aurora), los patrones subyacentes y otras paráfrasis ayudan a ajustar e improvisar las diferentes fases de las narraciones, secuenciándolas, permitiendo cantar a cada “trovero” sobre la base de estructuras memorizadas con matices pero también con cierta fidelidad a las historias.

El proceso histórico analizado por Auserón nos muestra cómo las letras imponen su dominio en la transmisión del conocimiento sustituyendo al maestro del canto con cítara o forminge, transmisor original de la cultura. “El sonido de la voz abre camino a la imaginación, transforma la presencia en visión de lo remoto, en tanto que las imágenes interpuestas de los grafismos

[...] ocupan el espacio que la imaginación necesita para reproducir el hechizo” (267). Ésta pérdida es la que Sócrates denunciará respecto del uso de la escritura (aunque Platón se encargara de hacerla sobrevivir por medio de la misma), la reciprocidad entre visión y sonido se convierte en la abstracción de una metáfora creada no siempre con la tradición resonante y compartida del aedo, se echa de menos la inspiración maníaca, divina, de las Musas.

Auserón dedica una parte de su estudio a deslindar el ritmo musical de la métrica, más moderna, quizá forzada a mantener el compás mientras aquél se permitía el rubato de lo cantado, menos exacto pero más emotivo, el aedo se hace rapsoda, y se desplaza el poder sagrado de las Musas al dominio exclusivo del lenguaje, lo religioso cede su poder ancestral. Curiosamente éste será un camino de ida y vuelta, porque la necesidad de evitar la repetición mecánica en el poema llevará a al poeta consciente a la búsqueda de lo musical y su gracia expresiva (571); este libro es también un tratado sobre los orígenes del verso actual, interesante para cualquier poeta que aprecie saber cuáles son sus ingredientes al escribir (no sé si esto hoy supone un anacronismo, ojalá no), sin caer en un metricismo que pretenda “[...] capturar en palabras muy distintas a las del poeta la razón seminal de lo poético” (617).

“El lenguaje no es siempre rítmico, pero obedece a un orden lógico que se distingue de la materia de las palabras” (643), de alguna manera la presencia de unidades temporales adoptando un orden está presente en la creación literaria en una u otra forma, Auserón recurre a Aristóxeno de Tarento (s. IV aC) y sus *Elementa rhythmica* para tratar de explicar la noción de ritmo en la Antigüe-

dad, muy vinculado al despliegue de la armonía y la melodía, frente a la influencia del pulso percutivo de origen africano, que ha terminado imponiéndose; la salmodia, el canto romano antiguo o el gregoriano pueden ser restos de ese concepto rítmico, mientras que el pulso fijo en cada compás responde a esta ascendencia africana.

Santiago Auserón despliega erudición académica y pensamiento propio, no estamos ante una acumulación de datos sino en los adentros de un estudio comprometido en el que el autor se postula en esa búsqueda arqueológica como un indagador crítico de las esencias de la cultura actual, rara es la página en la que no asistimos a una anámnese y a un diagnóstico de un fenómeno de hoy, y en ese sentido estamos ante un libro vivo que establece a Auserón como referencia y autoridad investigadora tanto como ensayista, capaz de aportar ideas a nuestra comprensión no ya respecto de lo histórico sino de hogaño (si es que no son lo mismo): “Las notas y los intervalos no adquieren sentido sino en reciprocidad” (689), lección musical que bien podríamos aplicarnos los seres humanos.

Hace años que no traduzco la cita de Aristóteles sobre el “animal político” así, prefiero hablar de “animal nacido para la pólis”, porque se trata de una alocución racista que marca la diferencia con aquéllos que no pueden disfrutar de los derechos de ciudadanía por su naturaleza inferior. Tras la lectura de este trabajo monumental, no descarto mirar con ojos diferentes el protagórico “El hombre es la medida (‘métron’) de todas las cosas” como “El humano es el ritmo de todo lo que existe”.

**Francisco Silvera**  
Universidad de Valladolid



# LA LÓGICA DEL FRAGMENTO

*Arte y subversión*

*Pilar Carrera*

PRE-TEXTOS

**Pilar Carrera, *La lógica del fragmento (Arte y subversión)*. Valencia: Pre-Textos, 2022, 105 págs.**

Es toda una declaración de intenciones que la cuestión de la fragmentariedad en el arte se reabra, como hace Pilar Carrera, usando como llave dos pasajes de sendos poetas, Federico García Lorca y Wallace Stevens. Esta entrada en materia se vuelve un recurso pragmático en la medida en que emplaza la lectura, la mirada crítica, no tanto en el ámbito de un lirismo sublimado, como más bien en una zona justamente de apertura irremediable del sentido. Porque ahí es precisamente donde se va a buscar situar el argumento principal en torno al fragmento y su función artística o poética (en

el sentido más amplio y radical del término) del fragmento.

Prácticamente desde la primera página, la reflexión reclama una diferencia crucial entre *real* y *realidad* de manera que se pueda reconocer en esta “una versión descafeinada de lo real” (9). De este modo, la noción de Realidad se asocia a una especie de “utilidad normativa” (10) que, a su vez, se apoya en principios de identidad, estabilidad y totalidad. Lo real, por su parte, se convierte en un momento disruptivo de esos códigos o esquemas de representación de la experiencia (inter)subjetiva. Como diría Lacan en su seminario ...*O peor*, lo real es el agujero negro del sistema. Pues bien: es en el hiato entre real y Realidad, entre agujero y Todo, donde el fragmento interviene como medio de resistencia activa, creativa y autocrítica, contra toda voluntad de unificación o clausura del significado. El fragmento actuaría como una suerte de *antídoto anti-todo*. Comportaría no tanto un ejercicio de despiece como la necesidad de que algo sin término empiece o recomience.

Habría en la característica “fragilidad tenaz” (12) del fragmento una huella de la energía que se desprende cuando la materia significativa, ya sea visual, verbal, sonora o de cualquier otra índole, se vuelve sobre sí misma haciendo estallar toda aspiración a una linealidad o armonía totalizante. El juego del lenguaje consigo mismo trastoca el mecanismo de producción de significados, de mensajes automáticamente reconocibles, tal como Jakobson proponía entender la *función poética*. La obra de arte trabaja así en clave de insuficiencia, de precariedad constitutiva, poniendo en primer plano su desafío (re/des)compositivo. Carrera insiste en más de una ocasión en que *fragmento* viene etimológicamente del latín *frangere*, quebrar, romper. Solo que la condición poética, creativa, del lenguaje artístico, asume entonces este énfasis en la rotura no meramente como una desmembración o resquebrajamiento de una supuesta entidad compacta original sino, más bien, como un remover o roturar el terreno de los significantes preparando la siembra de sentidos singulares e imprevistos.

Es también en un poema, en este caso de S. Mallarmé, donde se escribió “la desaparición fue mi Beatriz”.

En efecto, el primer efecto del énfasis en la condición (auto)crítica del arte, y de subrayar que este carácter insurgente viene potenciado por el pulso fragmentario, es reconocer que es así como “la obra de arte acoge, incluso escenifica, su propia desaparición” (13). De hecho, tanto la idea más convencional o tradicional de *Obra* como de *Museo*, por cierto, se orientarían a domesticar y neutralizar el potencial desestabilizador de la práctica artística. La llegada del entorno digital y el tsunami de pantallización que vive la sociedad contemporánea, por lo demás, tiende a naturalizar de modo aséptico la presunta naturaleza presente del Arte, en lugar de incidir en una sensibilidad dispuesta a atravesar el trayecto de vacío o ausencia que toda materia signica implica. Los fotogramas de Tarkovski o Cimino, los versos de Valente o Lorca, las pozas narrativas de Cervantes o Chandler, se convierte así en puntos de alta densidad ilustrativa a la hora de mostrar el funcionamiento polémico, radicalmente dialógico, de la fragmentariedad como insumisión del *punctum* contra el imperativo de totalización semántica, ideológica y política de los textos.

Pilar Carrera apunta en este ensayo a denunciar el dogmatismo de una *cultura de la totalidad* que bloquea la emergencia de cualquier fisura, línea de fuga o gesto de transgresión. Es como si la violencia del fragmento operara enfrentándose a la violencia sorda, incluso callada, del discurso tomado como sistema de signos y de la ideología estética entendida como celebración de una totalidad armónica y cerrada sobre sí misma. Contra estos presupuestos de la idea oficial de Arte, en fin, “el fragmento acoge abiertamente las pasiones, sin temor, acoge la contradicción, el desconcierto, la errancia, se abre a la imperfección” (58). Un verso del poeta checo V. Holan dice: “Estás sin contradicciones. Estás sin posibilidades”. El fragmento trabajaría así, desde esta perspectiva, a favor de un despliegue incesante de sentidos, de una hemorragia significativa que abre y reabre sin descanso nuevas dimensiones y nuevos mundos (im)posibles.

De un modo homólogo a como el ruido trabaja el paisaje sonoro, es decir, a modo de interferencia en la codificación sistemática del espacio semiótico (Attali), el fragmento interrumpe la reproducción inercial de esa

*lógica discursiva* que tiende a dominar el imaginario social y las premisas de la cultura dominante. Indicador de las líneas de corte o cicatriz abierta, el fragmento condensa una fuerza de vacío que imanta otros fragmentos y los invita a entrar en una constelación libertaria de relaciones y asociaciones contingentes. Lo único que la fragmentariedad vuelve imposible es que el tejido textual cristalice en un todo fijo, (pr)esencial, original o ideal. En términos lacanianos, o al menos en los términos en que J. Kristeva leería a J. Lacan, el fragmento sería la ocasión que se le plantea a lo semiótico (en tanto franja de pulsión inconsciente que atraviesa subterráneamente un texto) para emprender el desafío táctico de irrumpir en el orden simbólico, desplazarlo, extraviarlo. En lugar de un capricho kitsch, o de un ejercicio autocomplaciente de pastiche, o de un metagesto postmoderno de relativismo filosófico, etc., la fragmentación se activaría entonces como un pulso o reto de subversión literal, de atención a lo singular, de escucha material, de mirada que se abre al deseo de mirar.

Así pues, el debate se orienta hacia una reivindicación de la alteridad y la alteración de los supuestos en que se apoya (consciente o inconscientemente) el campo y las reglas del arte (Bourdieu). El núcleo imantado del fragmento irradia un desconcierto que es pre-condición de libertad, de nuevos juegos de lenguaje en tanto nuevas formas de vida (Wittgenstein). En palabras de Carrera: “El fragmento apunta, siempre, hacia esa otredad de lo uno, duda metódica, sospecha en el centro mismo. Nómada, en permanente posición de errancia, disidente, discreto y en apariencia connivente, pero nunca poseído, en perpetuo estado de delectación morosa. Esa es la lógica del fragmento” (61). Es esta (dis)posición desplazada del fragmento la que de hecho emplaza el sentido en un circuito imprevisible, y la que aplaza toda resolución o comprensión ideal de los textos en el sentido de que éstos se abren (dicho a la manera derrideana) al contraste entre diferencias constitutivas que diferencian la consecución de un Significado último, o previo, o estático en cualquier caso.

La fragmentación, en suma, “no deriva de ninguna totalidad fallida, derruida o poco trabajada” (67). Más

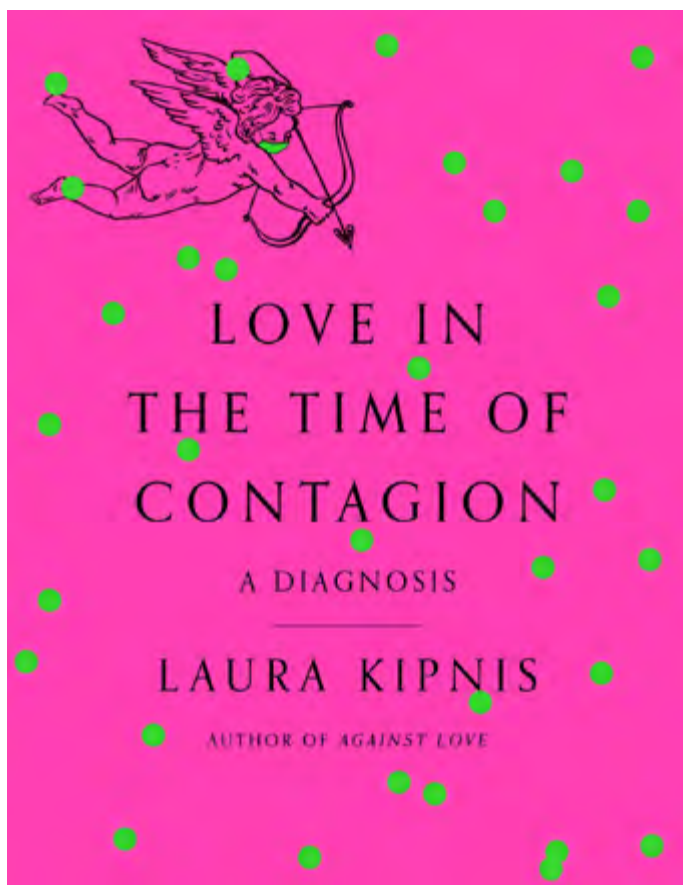


bien irrumpe como una especie de insuficiencia autosuficiente, que no requiere seguridades, garantías o límites comprensivos. Se podría decir que toda *delimitación* de un fragmento opera, desde ese mismo momento, como una *deslimitación* del sentido del texto artístico. Como un eco del conocido título de Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*, es como si la primera necesitara tender a una totalización en clave de identificación y reconocimiento, mientras que el fragmento se nutriera de un sustrato deseante, de una pulsión de alteridad y desconocimiento. En un afilado pasaje de este ensayo de Pilar Carrera puede leerse: “Bajo las numerosas metamorfosis del fragmento encontramos propuestas de enunciación que en modo alguno reconducen a la totalidad, a su reconstrucción,

sino que llevan a otra dimensión que es la de un discurso *que no quiere realizarse*” (84). En ese enclave de deseo, de búsqueda lo más real que la realidad, el fragmento movilizaría el cuerpo de los signos, los signos del cuerpo, hacia un horizonte tan irreconocible como necesario. Se oye ahí todavía el eco en susurro, espectral, de lo apuntado en “El carácter destructivo” por W. Benjamin (cuya obra P. Carrera conoce en detalle): que si amamos los escombros no es por los escombros mismos, o no únicamente por eso, sino por los caminos que tal vez, y además, podrían en (in)cierta forma pasar a través de ellos.

**Antonio Méndez Rubio**  
*Universitat de València*





**Laura Kipnis, *Love in the Time of Contagion*. Nueva York: Pantheon Books, 2022, 210 págs.**

“If you are reading this you recently survived a massive worldwide extinction event, congratulations. Too many didn’t. Have a nice helping of residual simmering rage (so great for the immune system!) at being abandoned by our “leaders”, at the profiteers and incompetents and liars, at a cleverly murderous microscopic entity that wants to exploit you as a host and strip your organs for parts” (p.3).

Así empieza el nuevo libro de la profesora de universidad, crítica cultural y videoartista Laura Kipnis. *Love in the Time of Contagion* explora la transformación de las relaciones interpersonales, y concretamente de las amorosas, como consecuencia de la crisis mundial desencadenada por la aparición del virus altamente

contagioso COVID-19. Entre la crónica personal y la reflexión crítica, recurriendo a planteamientos teóricos psicoanalíticos, a escritos filosóficos, y remitiéndonos a referencias culturales de distinto tipo (libros, canciones, programas de televisión y películas) la autora examina el tipo de vida, ideas y sentimientos que impulsó o trajo consigo la situación pandémica a través del relato de la experiencia cotidiana de aquellos que la sufrieron.

El primer capítulo, “Love and Extinction”, analiza como el confinamiento domiciliario de la población, la primera y más relevante medida para frenar el avance del virus, incrementó la presencia y visibilidad de aquellas imperfecciones, deficiencias y excentricidades, por las que se adora y se odia a partes iguales al ser amado. Así como la COVID-19 terminó de destapar la desigualdad y la pésima administración de los recursos del sistema sanitario, especialmente en Estados Unidos donde la asistencia sanitaria es un lujo inalcanzable para una gran parte de la población, el encierro puso en primer plano los problemas de una mala gestión de la diferencia del otro, motivando constantes peleas, la pérdida de la libido y en los casos más graves, el abandono repentino de uno de los integrantes de la pareja.

El siguiente capítulo, “Vile bodies: Heterosexuality and Its Discontents”, se centra en el examen de la posición de poder que la heteronormatividad ha concedido a los hombres y su intento de desmantelamiento por parte del “#Me Too”. Sin desestimar el hecho que dicho movimiento feminista de alcance mundial supuso uno de los mayores impulsos para acabar con el privilegio masculino, su resultado más desafortunado de acuerdo con Kipnis fue la emergencia de un tipo de condena virtual hacia los agresores o posibles agresores que se servía de su misma agresividad, reproduciendo en cierta medida el binarismo del sistema del que se pretendía escapar. La sustitución de la crítica reflexiva por el juicio denigrante, hiriente e instantáneo fue ostensiblemente incrementada durante el periodo pandémico, en el que durante meses la gran mayoría de la población únicamente pudo interactuar con la realidad a través de la pantalla.

El tercer capítulo, “Love on the Rocks: “Codependency” and Its Vicissitudes” posiciona la dependencia como la enfermedad amorosa más importante de las relaciones de pareja actuales. La autora se detiene específicamente en aquellas relaciones en las que una de las personas sufre una adicción, vínculos en los que la co-dependencia tienes catastróficas implicaciones en tanto en cuanto la actitud paternalista y cuidadora de uno conlleva el refuerzo del abuso de sustancias del otro, y viceversa. Los largos periodos de tiempo obligados a pasar junto al ser amado durante el avance de la COVID han contribuido decididamente al surgimiento y el incremento de la profundidad de dicha enfermedad amorosa, hasta puntos insospechados.

El cuarto capítulo, “Love and Chaos”, se centra en el traslado de las relaciones interpersonales al terreno *online*, el punto álgido de la disolución de la distinción entre lo público y lo privado que la modernidad había iniciado y que fenómenos como el programa de televisión *Big Brother*, el atentado del 11-S y, en los últimos años, las medidas que frenaban la transmisión de la COVID propulsaron. La ubicación de las aventuras y desventuras amorosas en el ámbito virtual trajo consigo un alto grado de vigilancia y castigo entre los pasados y presentes

amantes, que se expandió al cuerpo social entero en redes sociales altamente incendiarias como *Twitter*. En este contexto, un *tweet* desafortunado, una foto inapropiada o un *like* en un momento inadecuado, y tu trabajo, tu pareja y en general tu vida personal puede estar en peligro.

Finalizando con una coda que recoge los testimonios virtuales de las vicisitudes amorosas pandémicas, positivas y negativas, *Love in the Time of Contagion* realiza un acertado diagnóstico del amor en la contemporaneidad. En un contexto sumamente marcado por la presencia de movimientos sociales cuyo ámbito de actuación es la vida cotidiana, las relaciones amorosas no han dejado de estar atravesadas por formas de narcisismo, dependencia y vigilancia muy virulentas, que en la mayoría de las ocasiones no solemos detectar con facilidad. La nueva publicación de Laura Kipnis es una lectura indispensable para todas aquellas personas que hemos sobrevivido a esta catástrofe mundial y, como el vacío eslogan que circulaba hace no mucho tiempo por los medios de comunicación, realmente queremos salir mejores de este periodo de turbulencias y crisis.

**María Aparisi**

*Universitat de València*



**Antonio Ansón, *Hijos del agobio. Memoria y desmemoria de la guerra en la fotografía española contemporánea*. Madrid: Producciones de Arte y Pensamiento, 2019, 179 págs.**

### **La memoria más temida**

Antonio Ansón lleva más de treinta años preguntándose y preguntándonos acerca de la naturaleza, el desenvolvimiento y los significados de la fotografía y de cualesquiera de sus manifestaciones cotidianas o epifanías gloriosas en nuestras vidas y en los aconteceres o experiencias individuales y colectivas que las definen o al menos las circunscriben.

Si bien muchas veces ha elegido reflexionar o aproximarse con indudable conocimiento de causa y no menos rigor, beligerante incluso llegado el caso, a las relaciones entre poesía e imagen (véase al respecto *El istmo de las luces*, 1994) y más específicamente entre literatura y fotografía (*Novelas como álbumes*, 2000), y si casi toda su obra narrativa responde a vivencias, expectativas e ideologías generacionales (sobre todo *Llamando a las puertas del cielo*, 2007, y la inédita *Aria para cuerda de sol*, cuya no lejana publicación dará mucho que hablar y escribir), nunca antes había afrontado con tanta intensidad, como en el caso de *Hijos del agobio*, una de las innumerables porciones del universo fotográfico desde una perspectiva radicalmente generacional y voluntariamente alejada de la literatura en casi cualquiera de sus facetas.

Al aproximarse a la invisibilidad y la presencia de la última guerra civil en la fotografía española contemporánea (más allá de la propiamente bélica), tema nunca antes, por lo que sabemos, tratado por otros autores con amplitud y profundidad, Ansón comienza delimitando y caracterizando someramente pero con indiscutible acierto tres ámbitos generacionales e ideológicos que identifica con el silencio (de los fotógrafos que vivieron la guerra y sus más crueles consecuencias), el olvido (de la generación siguiente, cuyo principal objetivo era conseguir el estatus que se suele asignar a los artistas) y la memoria (de quienes crecieron en los estertores del franquismo y han vivido la transición a la democracia recibiendo, a veces, de sus abuelos el impulso necesario para intentar que una parte decisiva e irrenunciable de la historia común no desaparezca para siempre), centrándose enseguida en esta última para identificar y caracterizar a un nutrido aunque no muy extenso (quizá porque tampoco existe) repertorio de fotógrafos que han dedicado algunos o la mayoría de sus principales proyectos a la memoria de la guerra y sus trágicas consecuencias, que tanto y tan cruelmente se prolongaron en la casi interminable posguerra.

Empezando por Francesc Torres, en algunas de cuyas instalaciones de finales de los años setenta afloran por primera vez imágenes de la guerra civil, y que, aun

no siendo fotógrafo, coincidirá luego con Clemente Bernad y Montserrat Soto tanto en el uso de los resultados arqueológicos como en la elección de la fosa común de Villamayor de los Montes y los procesos de exhumación de la misma (que Bernad documenta con total precisión para evitar tergiversaciones de la memoria recuperada y Soto vinculará con la historia de su familia, puesto que su propio abuelo es uno de los represaliados enterrados allí), planteamiento básico similar al seguido por Gervasio Sánchez, que reivindica como fotoperiodista el derecho a saber de las familias de los desaparecidos en las guerras pasadas y recientes de muchos países, incluido España, si bien los proyectos desarrollados por Ricard Martínez y por Javier Marquerie son conceptualmente distintos y quizá más fotográficos en sentido lato, ya que haciendo uso de la llamada retrofotografía seleccionan imágenes de la guerra y las sitúan a escala natural en los lugares donde sucedieron los hechos, actualizando en los escenarios de hoy la memoria imaginariamente recuperada, el primero, e incorporando a las imágenes históricas en blanco y negro personajes actuales en color, el segundo, mientras Alexis W señala las acumulaciones de las desmemorias y las injusticias al confrontar los retratos de personas fusiladas durante la guerra con retratos actuales de sus descendientes, cuyos ojos están cubiertos por unas bandas negras, al tiempo que Martí Llorens ejercita una suerte de regreso al futuro con imágenes obtenidas durante los rodajes de películas tan conocidas como *Libertarias* y convenientemente patinadas de un tiempo en suspensión, intentando retrotraer del presente al pasado y viceversa un imaginario de ficción que ayude a consolidar las memorias en riesgo de pasar al olvido definitivo, y en ese mismo ejercicio de iluminar el presente con las tragedias del pasado se basa la propuesta de Sofía Moro cuando reúne y contrasta imágenes de personas que combatieron en uno u otro bando y que, ahora en pie de igualdad como vencedores o vencidos, aportan su testimonio vital de la guerra, recurso comparativo que de modo completamente distinto utiliza Rogelio López Cuenca para poner de manifiesto las profundas contradicciones existentes entre las imágenes documentales del atroz genocidio cometido

durante la llamada huida de Málaga y las informaciones propagandísticas publicadas en su momento sobre la misma tragedia, que no deja de repetirse en las persecuciones de nuestros días, de igual manera que Francesc Abad ha documentado exhaustivamente las identidades y las historias personales de los casi dos mil fusilados en el camp de la Bota, cuya memoria ciudadana fue borrada literalmente por el Foro Universal de las Culturas y que Abad intenta mantener en la fragilidad de una página web, restitución de la memoria en los espacios vacíos también practicada por Ana Teresa Ortega, que investiga, documenta y fotografía, con toda precisión histórica y eficacia técnica, una larga sucesión de lugares, edificios y espacios que fueron puntos de fusilamientos masivos, campos de concentración o trabajos forzados, cárceles, y hoy están en desuso o tienen utilidades diversas, que son a veces las que tenían previamente, y los muestra vacíos y silenciosos y perfectamente identificados para remarcar el olvido voluntario al que los ha conducido la indiferencia y la desmemoria, y en una línea similar de exploración del silencio, pero más obsesiva y condensada, se manifiesta la reflexión rigurosamente documentada de Adrián Alemán sobre lo sucedido en la fosa de San Andrés, fondeadero de diversos barcos prisión desde los que arrojaron al mar un gran e indeterminado número de prisioneros de guerra, cuyo insuperable dolor sigue presente aunque banalizado por sucesivos desplazamientos a conciencia de la memoria colectiva, que puede seguir mirando pero no quiere ver, a pesar de cuantas iniciativas han querido contribuir a evitarlo, como los tres proyectos editoriales del escritor José Giménez Corbatón y el fotógrafo Pedro Pérez Esteban, ejemplo significativo de simbiosis entre la narración literaria y las imágenes fotográficas en torno a la guerra, la dilución de su memoria y la transitoria permanencia de algunas de sus huellas.

Aunque puedan seducirnos algunos apartados tan sugerentes como imprescindibles para conocer de manera pormenorizada las peculiaridades técnicas de ciertos aparatos y procedimientos fotográficos tradicionales (como la cámara estenopeica o el colodión húmedo, que Martí Llorens y Rebecca Mutell investigan y prac-

tican con la pulcritud y eficacia descritas en los apartados tres y cuatro del capítulo 3) o para diseccionar aspectos fundamentales de la historia de la fotografía y aproximarse con sorprendente eficacia interpretativa a las diversas y a veces contradictorias naturalezas con que se ha manifestado a lo largo de su más que centenaria existencia (apasionante ejercicio de exégesis, ya frecuentado por el autor en ocasiones anteriores, al que se dedican los tres primeros apartados del capítulo 5), si bien sólo están genéticamente relacionados, y desde luego de manera tangencial, con el discurso nuclear de este ensayo, pionero por muchos motivos, lo que nos interesa sobre todo del mismo no es únicamente su carácter natural de obra de referencia para iniciarse en una necesaria reconsideración de nuestra historia ideológica y social cada día menos reciente, en este caso a través de un medio tan fluyente como la fotografía, radicalmente vinculada en sus consustanciales contradicciones y derivas con el siglo que vamos viviendo, y ni siquiera la extraordinaria capacidad del autor para aproximarse, con rigor y sutileza, a muchos de los aspectos esenciales de una poética visual en permanente cuestionamiento, sino sobre todo la combativa consistencia del análisis (por lo general certero y más amargo que agrisado y nada complaciente, según ha venido manifestando por otra parte en distintos trabajos publicados a lo largo de los últimos años) que Ansón le dedica a los discursos imperantes y por extensión al ecosistema social del tardofranquismo, la transición y por supuesto la democracia que se nos ha ofrecido o nos hemos dado, remarcando una actitud generacional no tan frecuente ni explícita como a veces puede parecer, y que acaso podría explicar

la notoria indiferencia con que las mayorías sociales del país reciben cuantas actuaciones se refieren a la llamada memoria histórica.

Que tampoco parece concitar interés relevante entra las generaciones de fotógrafos que han seguido a la de la memoria y llevan un tiempo acogidos a la por ahora novísima corriente postfotográfica, aunque mientras tanto se han localizado en la sevillana fosa de Pico Reja (donde se calcula fueron enterradas alrededor de 5.000 víctimas de la represión) los restos de una parte de los mineros de Riotinto fusilados en agosto de 1936, y Jordi Bru y Jesús Jiménez colorean la guerra en las imágenes de la misma reunidas en el libro *Sangre en la frente*, bordeando la peligrosa línea que separa y enlaza los requerimientos histórico-documentales y las pulsiones estéticas, a riesgo de incurrir en esa banalización del mal de la que también se ocupa Ansón cuando señala las insalvables y amargas diferencias entre las rutas y lugares de memoria, los museos o centros de interpretación respetuosos con la historia, y la memoria de las tragedias y sus víctimas, y aquellos otros que se han aproximado en exceso a la trivialización y el espectáculo, más o menos aséptico, o directamente han caído en las garras de los discursos, la estética, las escenografías, el *merchandising* y los objetivos monetarios propios de los parques temáticos, en los que el legítimo protagonismo de los sucesos históricos documentados y las víctimas de los mismos, identificadas o no con nombres y apellidos, ha sido suplantado por el protagonismo de los operadores turísticos y los insaciables y desorientados turistas.

**Rafael Ordóñez Fernández**

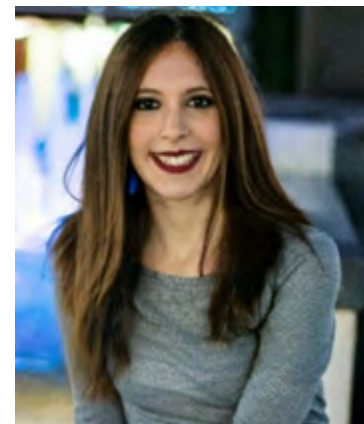






**WHO'S WHO**





**Ángela Cámara Rojo**

*email:* [angela.camara1@alu.uclm.es](mailto:angela.camara1@alu.uclm.es)

**Ángela Cámara Rojo** (Ciudad Real, 1995) es graduada en Estudios Ingleses (UCLM, 2017), tiene un máster universitario en Antropología Aplicada (UCLM, 2020) y un máster universitario en Letras y Humanidades (UCLM, 2021). Actualmente se encuentra matriculada en el programa de Doctorado en Humanidades, Artes y Educación en la misma universidad. Su línea de investigación incluye un metodología multimodal a análisis del discurso que aplicada al estudio de identidades colectivas representadas a través de contextos mediáticos, entretenimiento, fuentes narrativas y música.

**Ángela Cámara Rojo** (Ciudad Real, 1995) est une boursière diplômée titulaire d'un baccalauréat en études anglaises (UCLM, 2017), d'un master en anthropologie appliquée (UCLM 2020) et d'un master de recherche en arts et sciences humaines (UCLM 2021). Elle est actuellement inscrite au programme de doctorat en sciences humaines, arts et éducation de la même université. Ses lignes de travail impliquent une analyse méthodologique multimodale du discours appliquée à la recherche sur les identités collectives, telles que représentées à travers les contextes médiatiques, le divertissement, les sources narratives et la musique.

**Ángela Cámara Rojo** (Ciudad Real, 1995) is a Graduate Scholar that holds a Bachelor degree in English Studies (UCLM, 2017), a Master in Applied Anthropology (UCLM 2020) and a Research Master in Arts and Humanities (UCLM 2021). She is currently enrolled in the Doctorate program in Humanities, Arts and Education at UCLM. Her lines of work involve a methodological multimodal discourse analysis applied to collective identities research, as represented through media contexts, entertainment, narrative sources and music.

**Ángela Cámara Rojo** (Ciudad Real, 1995) è una borsista laureata in studi inglesi (UCLM, 2017), Master in Antropologia applicata (UCLM 2020) e Master di ricerca in arti e scienze umane (UCLM 2021). Attualmente è iscritta al Dottorato in Lettere, Arti e Pedagogia presso la UCLM. È parte delle sue linee di lavoro coinvolgono un'analisi metodologica del discorso multimodale applicata alla ricerca delle identità collettive, rappresentate attraverso i contesti dei media, l'intrattenimento, le fonti narrative e la musica.



### Pilar Carrera

e-mail: pilar.carrera@uc3m.es

**Pilar Carrera** es Catedrática de Comunicación en la Universidad Carlos III de Madrid y Vice-Rectora de Comunicación y Cultura en la misma Universidad, donde dirige el Máster en Documental y Reportaje periodístico transmedia, en colaboración con RTVE y el Máster en Periodismo de agencia, en colaboración con EFE. Ha sido investigadora visitante en las Universidades de Harvard y Yale y en la London School of Economics. Entre sus numerosas publicaciones cabe citar *Nosotros y los medios. Prolegómenos para una Teoría de la Comunicación*, *El irresistible encanto de la interioridad*, *Las moradas de Walter Benjamin*, *Michael Cimino*, *El relato audiovisual. Efectos de sentido y modos de recepción*, *Basado en hechos reales. Mitologías mediáticas e imaginario digital*, *Maternidades* o *La lógica del fragmento. Arte y subversión*.

**Pilar Carrera** est Professeure de Communication à l'Université Carlos III de Madrid et vice-rectrice de communication et culture de cette même université, où elle dirige la Maîtrise en documentaire et reportage transmédia, en collaboration avec RTVE et la Maîtrise en journalisme d'agence, avec EFE. Elle a été chercheuse invitée aux universités de Harvard et de Yale et à la London School of Economics. Parmi ses nombreuses publications, on peut mentionner *Nosotros y los medios. Prolegómenos para una Teoría de la Comunicación*, *El irresistible encanto de la interioridad*, *Las moradas de Walter Benjamin*, *Michael Cimino*, *El relato audiovisual. Efectos de sentido y modos de recepción*, *Basado en hechos reales. Mitologías mediáticas e imaginario digital*, *Maternidades* ou *La lógica del fragmento. Arte y subversión*.

**Pilar Carrera** is Professor of Communication at the University Carlos III of Madrid, where she is also Vice-President for Communication and Culture, director of the Master's Degree in Documentary and Transmedia Journalism Report, in collaboration with RTVE and the Master's Degree in News Agency Journalism, in collaboration with EFE. She has been visiting researcher at Harvard and Yale Universities and at the London School of Economics. She has authored, among other books, *Nosotros y los medios. Prolegómenos para una Teoría de la Comunicación*, *El irresistible encanto de la interioridad*, *Las moradas de Walter Benjamin*, *Michael Cimino*, *El relato audiovisual. Efectos de sentido y modos de recepción*, *Basado en hechos reales. Mitologías mediáticas e imaginario digital*, *Maternidades* or *La lógica del fragmento. Arte y subversión*.

**Pilar Carrera** è Professoressa ordinaria di Comunicazione presso l'Università Carlos III di Madrid e Vice-Rettrice di Comunicazione e Cultura presso la stessa Università, dove dirige il Master in Documental y reportage giornalistico transmedia, in collaborazione con RTVE e con il Master in Periodismo de agencia, in collaborazione con EFE. È stata Visiting researcher presso le università di Harvard e Yale e la London School of Economics. Tra le sue pubblicazioni, *Nosotros y los medios. Prolegómenos para una Teoría de la Comunicación*, *El irresistible encanto de la interioridad*, *Las moradas de Walter Benjamin*, *Michael Cimino*, *El relato audiovisual. Efectos de sentido y modos de recepción*, *Basado en hechos reales. Mitologías mediáticas e imaginario digital*, *Maternidades* o *La lógica del fragmento. Arte y subversión*.



**Vicente Galbis**

*email:* vicente.galbis@uv.es

**Vicente Galbis** es profesor Titular en el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universitat de València. Es Licenciado en Geografía e Historia, especialidad: Musicología (Universidad de Oviedo) y Premio Extraordinario de Doctorado (Universitat de València). Ha sido profesor invitado en posgrados de la Universidad de Salamanca y Politécnica de Valencia. Una de sus principales líneas de investigación es la música valenciana de los siglos XIX y XX, tanto en el ámbito de la creación como en el de la actividad musical. Ha publicado libros sobre compositores como Salvador Giner y Eduardo López-Chavarri. Ha estudiado la actividad musical en Valencia durante el siglo XX en su libro dedicado a la Orquesta de la ciudad, así como en capítulos de libros y artículos sobre música escénica (ópera y zarzuela), bandas y coros. Fue director adjunto del *Diccionario de la Música Valenciana* (2006), obra de referencia musicológica sobre este tema.

**Vicente Galbis** est Professeur au département de didactique de l'expression musicale, plastique et corporelle de l'Universitat de València. Il est titulaire d'une licence en géographie et en histoire, avec une spécialisation en musicologie (université d'Oviedo) et d'un doctorat extraordinaire (université de Valence). Il a été invité à donner des cours de troisième cycle à l'université de Salamanque et à l'université polytechnique de Valence. L'un de ses principaux axes de recherche est la musique valencienne des XIXe et XXe siècles, tant dans le domaine de la création musicale que dans celui de l'activité musicale. Il a publié des livres sur des compositeurs tels que Salvador Giner et Eduardo López-Chavarri. Il a étudié l'activité musicale à Valence au cours du XXe siècle dans son livre sur l'orchestre de la ville, ainsi que dans des chapitres de livres et des articles sur la musique de scène (opéra et zarzuela), les orchestres d'harmonie et les chorales. Il a été directeur adjoint du *Diccionario de la Música Valenciana* (2006), un ouvrage de référence musicologique sur ce sujet.

**Vicente Galbis** is professor in the Department of Didactics of Musical, Plastic and Corporal Expression at the Universitat de València. He holds a degree in Geography and History, with specialization in Musicology (University of Oviedo) and Extraordinary Doctorate Award (University of Valencia). He has been a guest lecturer in postgraduate courses at the University of Salamanca and the Polytechnic University of Valencia. One of his main lines of research is Valencian music of the 19th and 20th centuries, both in the field of creation and musical activity. He has published books on composers such as Salvador Giner and Eduardo López-Chavarri. He has studied musical activity in Valencia during the 20th century in his book on the city's orchestra, as well as in book chapters and articles on stage music (opera and zarzuela), brass bands and choirs. He was assistant director of the *Diccionario de la Música Valenciana (Dictionary of Valencian Music)* (2006), a musicological reference work on this subject.

**Vicente Galbis** è professore presso il Dipartimento di Didattica dell'Espressione Musicale, Plastica e Corporea dell'Universitat de València. Ha conseguito una laurea in Geografia e Storia, con specializzazione in Musicologia (Università di Oviedo) è premio straordinario di dottorato (Università di Valencia). È professore invitato in corsi post-laurea presso l'Università di Salamanca e l'Università Politecnica di Valencia. Una delle sue principali linee di ricerca è la musica valenciana dei secoli XIX e XX, sia nel campo della creazione musicale che dell'attività musicale. Ha pubblicato libri su compositori come Salvador Giner e Eduardo López-Chavarri. Ha studiato l'attività musicale a Valencia durante il XX secolo nel suo libro sull'orchestra della città, oltre che in capitoli di libri e articoli sulla musica di scena (opéra e zarzuela), sulle bande e sui cori. È stato vicedirettore del *Diccionario de la Música Valenciana* (2006), un'opera di riferimento musicologico sull'argomento.



### Begoña Gutiérrez-Martínez

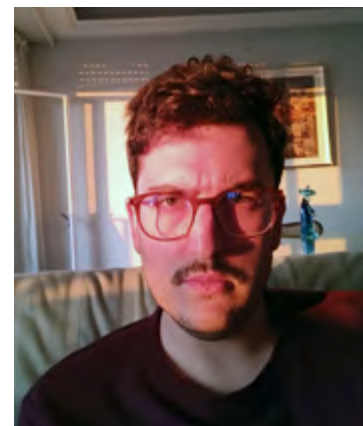
*e-mail:* begona.gutierrez@unir.net

**Begoña Gutiérrez-Martínez** es profesora e investigadora en la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR) y miembro del grupo Análisis del Texto Audiovisual (ATAD) de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Es doctora en Teoría, análisis y documentación cinematográfica por la UCM. Máster en Periodismo Multimedia Profesional (UCM) y licenciada en Comunicación Audiovisual (Universitat de València). Además, ha realizado una estancia de investigación en The University of Texas at Austin. Sus artículos académicos incluyen publicaciones en *Jazz Research Journal*, *Fonseca Journal of Communication* y *Revista Mediterránea de Comunicación*. Ha publicado capítulos de libro en editoriales de prestigio como Peter Lang y Palgrave Macmillan.

**Begoña Gutiérrez-Martínez** est enseignante et chercheuse à la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR) et membre du groupe d'analyse de textes audiovisuels (ATAD, UCM). Elle est titulaire d'un doctorat en théorie, analyse et documentation cinématographiques de l'UCM. Elle est titulaire d'une maîtrise en journalisme professionnel multimédia (UCM) et d'un diplôme en communication audiovisuelle (Universitat de València). Elle a également effectué un séjour de recherche à The University of Texas at Austin. Elle a notamment publié des articles dans *Jazz Research Journal*, *Fonseca Journal of Communication* et *Revista Mediterránea de Comunicación*. Elle a publié des chapitres de livres chez des éditeurs prestigieux tels que Peter Lang et Palgrave Macmillan.

**Begoña Gutiérrez-Martínez** is a lecturer and researcher at the Universidad Internacional de la Rioja (UNIR) and a member of the research group Analysis of Audiovisual Texts (ATAD, UCM). She holds a PhD in Film Theory, Analysis and Documentation from the UCM. She holds a Master's degree in Professional Multimedia Journalism (UCM) and a degree in Audiovisual Communication (University of Valencia). She has also completed a research stay at The University of Texas at Austin. Her research articles include publications in *Jazz Research Journal*, *Fonseca Journal of Communication* and *Mediterranean Journal of Communication*. She has published book chapters in prestigious editorials such as Peter Lang and Palgrave Macmillan.

**Begoña Gutiérrez-Martínez** è docente e ricercatrice presso l'Universidad Internacional de La Rioja (UNIR) e membro del gruppo di analisi testuale audiovisiva (ATAD, UCM). Ha conseguito il dottorato di ricerca in Teoria, analisi e documentazione del cinema presso l'UCM. Ha conseguito un Master in Giornalismo Professionale Multimediale (UCM) e una laurea in Comunicazione Audiovisiva (Universitat de València). Ha inoltre completato un soggiorno di ricerca presso la University of Texas at Austin. I suoi articoli di ricerca includono pubblicazioni su *Jazz Research Journal*, *Fonseca Journal of Communication* e *Revista Mediterránea de Comunicación*. Ha pubblicato capitoli di libri presso prestigiosi editori come Peter Lang e Palgrave Macmillan.



**Víctor Iturregui-Motiloa**

*email:* allotururro11@gmail.com

**Víctor Iturregui-Motiloa** (Vitoria-Gasteiz, 1994) es doctor en Comunicación Social por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, guionista y programador en festivales de cine. Sus investigaciones se centran en cine español, Hollywood, cuestiones metacinematógráficas y análisis fílmico. Ha participado en diversos congresos internacionales y ha publicado artículos en revistas académicas y especializadas, como *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, *Signa*, *L'Atalante*, *Brumal*, *Caimán*. *Cuadernos de cine*, entre otras. También ha colaborado en los siguientes libros colectivos: *Juan Estelrich. El eslabón necesario del cine español* (Demipage) y el volumen dedicado a Luis García Berlanga *Furia española* (Filmoteca de Valencia-IVAC), en ambos junto con Santos Zunzunegui, y en solitario en el monográfico *Vértigo. Deseo de caer* (Shangrila, 2021).

**Víctor Iturregui-Motiloa** (Vitoria-Gasteiz, 1994) est Docteur en Communication Sociale de l'Université du Pays Basque UPV/EHU. Ses intérêts de recherche portent sur le cinéma espagnol, Hollywood, le metacinéma et l'analyse filmique. Il a participé à diverses conférences internationales et est auteur de plusieurs chapitres de livres collectifs et articles publiés dans des journaux spécialisés: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, *Signa*, *L'Atalante*, *Brumal*, *Caimán*. *Cuadernos de cine*, entre autres. Il a également collaboré aux ouvrages collectifs suivants: *Juan Estelrich. El eslabón necesario del cine español* (Demipage) and *Furia española* (Filmoteca de Valencia-IVAC), tous deux écrits avec Santos Zunzunegui, et solo dans la monographie *Vértigo. Deseo de caer* (Shangrila, 2021).

**Víctor Iturregui-Motiloa** (Vitoria-Gasteiz, 1994), a screenwriter and programmer at film festivals, holds a Doctorate in Social Communication from the University of the Basque Country UPV/EHU. His research focuses on Spanish cinema, Hollywood, self-reflexive films and film form analysis. He has participated in various international congresses and has authored several collective book chapters and articles in specialized journals, such as *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, *Signa*, *L'Atalante*, *Brumal*, *Caimán*. *Cuadernos de cine*, among others. He has also published in collective books, such as *Juan Estelrich. El eslabón necesario del cine español* (Demipage) and the volume dedicated to Luis García Berlanga, *Furia española* (Filmoteca de Valencia-IVAC), both of them co-written with Santos Zunzunegui, and in solitario the monography *Vértigo. Deseo de caer* (Shangrila, 2021).

**Víctor Iturregui-Motiloa** (Vitoria-Gasteiz, 1994), sceneggiatore e programmatore di festival cinematografici, si è dottorato in Comunicazione Sociale presso l'Università dei Paesi Baschi UPV/EHU. La sua attività di ricerca si svolge nell'area del cinema spagnolo, Hollywood, questioni metacinematógrafiche e l'analisi del film. Ha partecipato a diversi convegni internazionali. Autore di diversi capitoli di libri collettivi e articoli in riviste scientifiche specializzate: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, *Signa*, *L'Atalante*, *Brumal*, *Caimán*. *Cuadernos de cine*. Ha collaborato a due libri collettanei, *Juan Estelrich. El eslabón necesario del cine español* (Demipage) e *Furia española* (Filmoteca de Valencia-IVAC), entrambi con Santos Zunzunegui, ed è autore in solitario della monografia *Vértigo. Deseo de caer* (Shangrila, 2021).



### José Luis Panea

*e-mail:* josel.panea@uclm.es

**José Luis Panea** (Badajoz, 1990) es Doctor en Humanidades, Artes y Educación (UCLM, 2019) gracias a un contrato predoctoral del Plan Propio que le permitió realizar estancias en la University of Roehampton, la Universidade Nova de Lisboa, así como conseguir la mención internacional en dicho programa de doctorado. Miembro de los Proyectos MINECO de I+D+i ARES (2013-2017) y MICIU de I+D+i EShID (2019-2021), actualmente es beneficiario de un contrato postdoctoral “Ayudas Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores” (2022-2024), a través del cual forma parte del GIR Estética y Teoría de las Artes (GEsTA), de la Universidad de Salamanca. Bajo este contrato desarrolla su proyecto “Estética, espectáculo y posmodernidad: la construcción social de la identidad europea en el Festival de Eurovisión”. Profesor Acreditado Contratado Doctor (ANECA), impartió docencia en la materia “Estética de la Modernidad” (Facultad de Bellas Artes, UCLM, 2018-2021) y fue ganador del concurso Tu Tesis en 3 Minutos 2019. Sus líneas de investigación abarcan la estética de lo cotidiano y las relaciones entre sociedad del espectáculo, género y nacionalidad.

**José Luis Panea** (Badajoz, 1990) est docteur en sciences humaines, arts et éducation (UCLM, 2019) grâce à un contrat prédoctoral du propre plan de la même université qui lui a permis d'effectuer des séjours à l'Université de Roehampton, l'Universidade Nova de Lisboa, ainsi que pour obtenir la mention internationale dans ledit programme de doctorat. Membre des projets MINECO R&D&i ARES (2013-2017) et MICIU R&D&i EShID (2019-2021), il est actuellement bénéficiaire d'un contrat postdoctoral “Margarita Salas Grants for the training of young doctors” (2022-2024), à travers lequel il fait partie du GIR Esthétique et Théorie des Arts (GEsTA), de l'Université de Salamanque. Dans le cadre de ce contrat, il développe son projet « Esthétique, spectacle et postmodernité: la construction sociale de l'identité européenne au concours Eurovision de la chanson ». Professeur accrédité Médecin Engagé (ANECA), il a enseigné la matière « Esthétique de la Modernité » (Faculté des Beaux-Arts, UCLM, 2018-2021) et a été lauréat du concours Ta Thèse en 3 Minutes 2019. Ses axes de recherche portent sur l'esthétique de la vie quotidienne et les rapports entre la société du spectacle, le genre et la nationalité.

**José Luis Panea** (Badajoz, 1990) holds a PhD in Humanities, Arts and Education (UCLM, 2019) funded by a predoctoral contract at his home institution that allowed him to carry out stays at the University of Roehampton, the Universidade Nova de Lisboa, as well as to obtain the international mention in said doctorate program. Member of the MINECO and MICIU R&D projects ARES (2013-2017) and EShID (2019-2021), he is currently a grant holder of the “Margarita Salas Grants Training Program of Young Doctors” (2022-2024), through which he is part of the GIR Aesthetics and Theory of the Arts (GEsTA), of the University of Salamanca. Under this contract, he is developing the project “Aesthetics, spectacle and postmodernity: the social construction of European identity in the Eurovision Song Contest”. He is a Contractual Lecturer Accredited by the ANECA, he taught the subject “Aesthetics of Modernity” (Faculty of Fine Arts, UCLM, 2018-2021) and was the recipient of the award *Your Thesis in 3 Minutes 2019*. His lines of research cover aesthetics of everyday life and the relationships between the society of the spectacle, gender and nationality.

**José Luis Panea** (Badajoz, 1990) è Dottore in Lettere, Arti e Pedagogia (UCLM, 2019) Ha realizzato soggiorni di ricerca presso l'Università di Roehampton, l'Universidade Nova de Lisboa, e ha ottenuto la menzione internazionale in detto programma di dottorato. Membro dei progetti MINECO R&S&i ARES (2013-2017) e MICIU R&S&i EShID (2019-2021), è attualmente beneficiario di un contratto post-dottorato “Margarita Salas Grants for the training of young doctor” (2022-2024), attraverso il quale fa parte del GIR Estetica e Teoria delle Arti (GEsTA), dell'Università di Salamanca. Con questo contratto sviluppa il suo progetto “Estetica, spettacolo e postmodernità: la costruzione sociale dell'identità europea nell'Eurovision Song Contest”. Professore Accreditato Dottore Assunto (ANECA), ha insegnato e ha ottenuto “Estetica della Modernità” (Facoltà di Belle Arti, UCLM, 2018-2021) ed è risultato vincitore del concorso Your Thesis in 3 Minutes 2019. Le sue linee di ricerca riguardano l'estetica di vita quotidiana e le relazioni tra la società dello spettacolo, il genere e la nazionalità.





**Nieves Pascual León**

*email:* nieves.pascual@csmvalencia.es

**Nieves Pascual León** (Valencia, 1986) estudió Piano y Musicología en el Conservatorio Superior de Música de Valencia (2008), compaginando estos estudios con los de Administración y Dirección de Empresas (UPV, 2011). Es doctora en Música por la Universidad Politécnica de Valencia (2015) con una investigación dedicada a la obra pedagógica de Leopold Mozart. Ha colaborado con diversos medios de comunicación en el ámbito de la música y ha trabajado en el área de gestión artística del Palau de les Arts de Valencia; en la actualidad colabora como coordinadora de Ópera XXI (Asociación Española de Teatros, Festivales y Temporadas de Ópera en España). Es catedrática de Musicología por oposición en el Conservatorio Superior de Música de Valencia y, desde septiembre de 2021, ocupa la plaza de Jefa del Servicio de Música y Artes Escénicas en el Ministerio de Educación y Formación Profesional.

**Nieves Pascual León** (Valence, 1986) a étudié le piano et la musicologie au Conservatorio Superior de Música de Valence (2008), combinant ces études avec l'administration et la gestion des entreprises (UPV, 2011). Elle est titulaire d'un doctorat en musique de l'Université polytechnique de Valence (2015) avec une recherche sur le travail pédagogique de Leopold Mozart. Elle a collaboré avec différents médias dans le domaine de la musique et a travaillé dans le domaine de la gestion artistique du Palau de les Arts de Valence ; elle collabore actuellement en tant que coordinatrice de Ópera XXI (Association espagnole des théâtres, festivals et saisons d'opéra en Espagne). Elle est professeur de musicologie au Conservatorio Superior de Música de Valencia et, depuis septembre 2021, elle occupe le poste de chef du Service de la Musique et des Arts du Spectacle au Ministère de l'Éducation et de la Formation Professionnelle.

**Nieves Pascual León** (Valencia, 1986) studied Piano and Musicology at the Conservatory of Music of Valencia (2008), combining these studies with Business Administration and Management (UPV, 2011). She holds a PhD in Music from the Polytechnic University of Valencia (2015) with a research on the pedagogical work of Leopold Mozart. She has collaborated with various media in the field of music and has worked in the area of artistic management of Palau de les Arts in Valencia; she currently collaborates as coordinator of Ópera XXI (Spanish Association of Theaters, Festivals and Opera Seasons in Spain). She is Professor of Musicology at the Conservatorio Superior de Música de Valencia and, since September 2021, holds the position of Head of the Music and Performing Arts Service at the Ministry of Education and Vocational Training.

**Nieves Pascual León** (Valencia, 1986) ha studiato pianoforte e musicologia presso il Conservatorio Superior de Música de Valencia (2008), combinando questi studi con l'amministrazione e la gestione aziendale (UPV, 2011). Ha conseguito un dottorato di ricerca in Musica presso l'Università Politecnica di Valencia (2015) con una ricerca sull'opera pedagogica di Leopold Mozart. Ha collaborato con diversi media nel campo della musica e ha lavorato nell'area della gestione artistica del Palau de les Arts di Valencia; attualmente collabora come coordinatrice di Ópera XXI (Associazione spagnola dei teatri, dei festival e delle stagioni liriche in Spagna). È professoressa di Musicologia presso il Conservatorio Superior de Música de Valencia e, dal settembre 2021, ricopre la carica di responsabile del Servizio Musica e Arti dello Spettacolo presso il Ministero dell'Istruzione e della Formazione Professionale.



### Josep Pedro

e-mail: jpedro@hum.uc3m.es

**Josep Pedro** es profesor e investigador en el Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid. Es miembro del grupo de investigación Diversidad Audiovisual (UC3M). Es doctor en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid, máster en Análisis Sociocultural del Conocimiento y la Comunicación (UCM) y licenciado en Comunicación Audiovisual (Universitat de València). Ha sido investigador visitante en The University of Texas en Austin y en la Birmingham City University. Es autor del libro *El Blues en España* (2021). Ha publicado artículos en revistas como *Atlantic Studies*, *Signa* y *Jazz Research Journal*, así como capítulos en libros colectivos como *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter* (2016) y *Jazz and Totalitarianism* (2017).

**Josep Pedro** est professeur et chercheur au département de communication de l'université Carlos III de Madrid. Il est membre du groupe de Audiovisual Diversity (UC3M). Il est titulaire d'un doctorat en journalisme de l'Université Complutense de Madrid, d'un master en analyse socioculturelle de la connaissance et de la communication (UCM) et d'un diplôme en communication audiovisuelle (Universitat de València). Il a été chercheur invité à l'Université du Texas à Austin et à l'Université de la ville de Birmingham. Il est l'auteur du livre *El Blues en España* (2021). Il a publié des articles dans des revues telles que *Atlantic Studies*, *Signa* et *Jazz Research Journal*, ainsi que des chapitres dans des ouvrages collectifs tels que *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter* (2016) et *Jazz and Totalitarianism* (2017).

**Josep Pedro** is assistant professor and researcher in the Department of Communication at Universidad Carlos III de Madrid. He is a member of the research group Audiovisual Diversity (UC3M). He holds a PhD in Journalism from Universidad Complutense de Madrid, a Master's degree in Sociocultural Analysis of Knowledge and Communication (UCM), and a degree in Audiovisual Communication (Universitat de València). He has been a visiting scholar at The University of Texas at Austin and at Birmingham City University. He is the author of the book *El Blues en España* (2021). He has published articles in journals such as *Atlantic Studies*, *Signa* and *Jazz Research Journal*, as well as chapters in collective books such as *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter* (2016) and *Jazz and Totalitarianism* (2017).

**Josep Pedro** è docente e ricercatore presso il Dipartimento di Comunicazione dell'Università Carlos III di Madrid. È membro del gruppo di ricerca Audiovisual Diversity (UC3M). Ha conseguito un dottorato di ricerca in giornalismo presso l'Università Complutense di Madrid, un master in Analisi socioculturale della conoscenza e della comunicazione (UCM) e una laurea in Comunicazione audiovisiva (Universitat de València). È stato ricercatore in visita presso l'Università del Texas ad Austin e la Birmingham City University. È autore del libro *El Blues en España* (2021). Ha pubblicato articoli in riviste come *Atlantic Studies*, *Signa* e *Jazz Research Journal*, nonché capitoli in libri collettanei come *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter* (2016) e *Jazz and Totalitarianism* (2017).



**Rubén Penadés Silvestre**

*email:* ruben.penades.silvestre@gmail.com

**Rubén Penadés Silvestre** nace en Ontinyent (Valencia) en 1996. Es graduado en composición musical por el Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá” de Alicante y en dirección musical por el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia. En el año 2020 finaliza el Máster de Investigación Musical en la Universidad Internacional de La Rioja, lo que le lleva a especializarse en la figura del compositor Rafael Martínez Valls. Desde entonces ha participado y organizado numerosas conferencias, publicaciones y proyectos sobre la figura de este autor. Actualmente, es profesor en el Centro Profesional de Música “Ciudad Ducal” de Gandia, en las especialidades de armonía, análisis y fundamentos de composición. Además, es el director titular de la Sociedad Musical Nueva Artística de Anna, del Grup Polifònic “Ars Nova” de Xàbia y, el subdirector de la Societat Unió Artística Musical d’Ontinyent.

**Rubén Penadés Silvestre** est né à Ontinyent (Valence) en 1996. Il est diplômé en composition musicale au Conservatorio Superior de Música «Óscar Esplá» d’Alicante et en direction musicale au Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valence. En 2020, il a obtenu le master de recherche musicale de l’Université internationale de La Rioja, ce qui l’a amené à se spécialiser dans la figure du compositeur Rafael Martínez Valls. Depuis lors, il a participé et organisé de nombreuses conférences, publications et projets sur la figure de ce compositeur. Il est actuellement professeur au Centre professionnel de musique «Ciudad Ducal» de Gandia, spécialisé dans l’harmonie, l’analyse et les bases de la composition. Il est également le chef titulaire de la Sociedad Musical Nueva Artística de Anna, du Grup Polifònic «Ars Nova» de Xàbia et le chef assistant de la Societat Unió Artística Musical d’Ontinyent.

**Rubén Penadés Silvestre** was born in Ontinyent (Valencia) in 1996. He graduated in musical composition at the Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá” in Alicante and in musical direction at the Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” in Valencia. In 2020 he completed the Master’s Degree in Musical Research at the International University of La Rioja, which led him to specialise in the figure of the composer Rafael Martínez Valls. Since then he has participated in and organised numerous conferences, publications and projects on the figure of this composer. He is currently a teacher at the Professional Music Center “Ciudad Ducal” in Gandia, specialising in harmony, analysis and the fundamentals of composition. He is also the main conductor of the Sociedad Musical Nueva Artística de Anna, of the Grup Polifònic “Ars Nova” of Xàbia and the assistant conductor of the Societat Unió Artística Musical d’Ontinyent.

**Rubén Penadés Silvestre** è nato a Ontinyent (Valencia) nel 1996. Si è diplomato in composizione musicale al Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá” di Alicante e in direzione musicale al Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” di Valencia. Nel 2020 ha conseguito il Master in Ricerca Musicale presso l’Università Internazionale di La Rioja, che lo ha portato a specializzarsi sulla figura del compositore Rafael Martínez Valls. Ha partecipato e organizzato numerose conferenze, pubblicazioni e progetti sulla figura di questo compositore. Attualmente è docente presso il Centro Professionale di Musica “Ciudad Ducal” di Gandia, specializzato in armonia, analisi e fondamenti della composizione. È anche direttore titolare della Sociedad Musical Nueva Artística de Anna, del Grup Polifònic “Ars Nova” di Xàbia e direttore aggiunto della Societat Unió Artística Musical d’Ontinyent.



### Inés Sevilla Llisterra

*e-mail:* ines.sevilla@unir.net

**Inés Sevilla Llisterra** es profesora en la Universidad Internacional de La Rioja, donde ha impartido docencia en la especialidad de Didáctica de la Lengua y la Literatura y en la de Investigación Musical. Licenciada en Filología Hispánica y Titulada Superior en Piano, obtuvo el doctorado internacional con la máxima calificación en Comunicación Interdisciplinar por la Universidad de Valencia y en Musique, Histoire et Société por l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Su principal línea de investigación se centra en las relaciones entre música, literatura y política, abordadas principalmente desde el ámbito hispanista, y con especial hincapié en la presencia de los nacionalismos en la recepción literaria a través de la música española de finales del siglo XIX y principios del XX. Asimismo, se ha adentrado en el estudio de la figura de la pianista Amparo Iturbi, que no había sido estudiada desde una perspectiva teórica hasta 2019.

**Inés Sevilla Llisterra** est professeur à l'Université Internationale de La Rioja, où elle a enseigné la didactique de la langue et de la littérature ainsi que la recherche musicale. Diplômée en philologie hispanique et diplômée supérieure en piano, elle a obtenu un doctorat international avec la plus haute qualification en communication interdisciplinaire à l'université de Valence et en musique, histoire et société à l'École des hautes études en sciences sociales de Paris. Son principal axe de recherche porte sur la relation entre la musique, la littérature et la politique, principalement dans la perspective hispanique, avec un accent particulier sur la présence du nationalisme dans la réception littéraire à travers la musique espagnole à la fin du 19e et au début du 20e siècle. Elle explore également la figure de la pianiste Amparo Iturbi, qui n'avait pas été étudiée d'un point de vue théorique jusqu'en 2019.

**Inés Sevilla Llisterra** is a lecturer at the International University of La Rioja, where she has imparted classes in the speciality of Language and Literature Didactics and in Musical Research. She holds a degree in Hispanic Philology and a Diploma in Piano, and obtained an international PhD with the highest qualification in Interdisciplinary Communication at the University of Valencia and in Musique, Histoire et Société at the École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris. Her main line of research focuses on the relationship between music, literature and politics, mainly from the Hispanic perspective, with special emphasis on the presence of nationalism in literary reception through Spanish music in the late 19th and early 20th centuries. She has studied the figure of the pianist Amparo Iturbi, whose work had not been researched from a theoretical perspective until 2019.

**Inés Sevilla Llisterra** è docente presso la Università Internazionale di La Rioja, dove ha tenuto corsi di Didattica della lingua e della letteratura e di Ricerca musicale. Laureata in Filologia Ispanica e diplomata in Pianoforte, ha conseguito un dottorato internazionale con il riconoscimento massimo in Comunicazione Interdisciplinare presso l'Università di Valencia e in Musica, Storia e Società presso l'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi. La sua principale linea di ricerca si concentra sul rapporto tra musica, letteratura e politica, principalmente dalla prospettiva ispanica, con particolare attenzione alla presenza del nazionalismo nella ricezione letteraria attraverso la musica spagnola tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Studia la figura della pianista Amparo Iturbi, il cui lavoro non è stato oggetto di ricerca da una prospettiva teorica fino al 2019.



**Francisco Silvera**

*email:* pacosilvera@gmail.com

**Francisco Silvera** es Licenciado en Filosofía por la Universidad de Sevilla y Doctor por la de Valladolid. Colaborador en la prensa y escritor, ha sido editor de JRJ y ha publicado en torno a su concepto de «Obra»: *Copérnico y Juan Ramón Jiménez. Crisis de un paradigma, El materialismo de Juan Ramón Jiménez, JRJ en el AHN: Vol 2. Monumento de amor, Ornato y Ellos, Poesía no escrita. Índices de Obras de JRJ* junto al profesor Javier Blasco y *Obra y Edición en JRJ*. También ha editado la poesía de Antonio Carvajal en *Alzar la vida en vuelo*. Como narrador es autor de, entre otros títulos, *Las apoteosis, Libro de las taxidermias, Libro de los humores, Libro del ensoñamiento, Álbum blanco, Tenebrario, La Gloria del Mundo, El mar de octubre, La tristeza del mundo* o *Los Camaleones (Memoria punk)*, así como del ensayo *La vida de la Cultura o Contra la cultedad*.

**Francisco Silvera** est titulaire d'une licence en philosophie de l'Université de Séville et d'un doctorat de l'Université de Valladolid. Collaborateur de la presse et écrivain, il a été responsable de l'édition de JRJ et a publié sur son concept de «Œuvre»: *Copérnico y Juan Ramón Jiménez. Crisis de un paradigma, El materialismo de Juan Ramón Jiménez, JRJ en el AHN: Vol 2. Monumento de amor, Ornato y Ellos, Poesía no escrita. Índices de Obras de JRJ* avec le professeur Javier Blasco et *Obra y Edición en JRJ*. Il a également édité la poésie d'Antonio Carvajal dans *Alzar la vida en vuelo*. En tant que narrateur, il est l'auteur, entre autres, de *Las apoteosis, Libro de las taxidermias, Libro de los humores, Libro del ensoñamiento, Álbum blanco, Tenebrario, La Gloria del Mundo, El mar de octubre, La tristeza del mundo* o *Los Camaleones (Memoria punk)*, ainsi que de l'essai *La vida de la Cultura o Contra la cultedad*.

**Francisco Silvera** holds a degree in Philosophy from the University of Seville and a PhD from the University of Valladolid. A contributor to the press and writer, he has been editor of JRJ and has published on his concept of «Work»: *Copérnico y Juan Ramón Jiménez. Crisis de un paradigma, El materialismo de Juan Ramón Jiménez, JRJ en el AHN: Vol 2. Monumento de amor, Ornato y Ellos, Poesía no escrita. Índices de Obras de JRJ* with professor Javier Blasco and *Obra y Edición en JRJ*. He has also edited the poetry of Antonio Carvajal in *Alzar la vida en vuelo*. As a narrator he is the author of, among other titles, *Las apoteosis, Libro de las taxidermias, Libro de los humores, Libro del ensoñamiento, Álbum blanco, Tenebrario, La Gloria del Mundo, El mar de octubre, La tristeza del mundo* o *Los Camaleones (Memoria punk)*, and the essay *La vida de la Cultura o Contra la cultedad*.

**Francisco Silvera** si è laureato in Filosofia presso l'Università di Siviglia e ha ottenuto il dottorato di ricerca presso l'Università di Valladolid. Collaboratore della stampa e scrittore, è stato redattore di JRJ e ha pubblicato sul suo concetto di «Opera»: *Copérnico y Juan Ramón Jiménez. Crisis de un paradigma, El materialismo de Juan Ramón Jiménez, JRJ en el AHN: Vol 2. Monumento de amor, Ornato y Ellos, Poesía no escrita. Índices de Obras de JRJ* insieme al professore Javier Blasco ed *Obra y Edición en JRJ*. Ha editato anche la poesia di Antonio Carvajal nel volume *Alzar la vida en vuelo*. Come narratore è autore, tra altre titoli, di *Las apoteosis, Libro de las taxidermias, Libro de los humores, Libro del ensoñamiento, Álbum blanco, Tenebrario, La Gloria del Mundo, El mar de octubre, La tristeza del mundo* o *Los Camaleones (Memoria punk)*, e del saggio *La vida de la Cultura o Contra la cultedad*.



### Valeria Stabile

e-mail: [valeria.stabile2@unibo.it](mailto:valeria.stabile2@unibo.it)

**Valeria Stabile** si è dottorata nel 2021 in Lingua e letterature ispano-americane e in Gender Studies presso le Università di Bologna e di Utrecht. Collabora con la rivista *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani* e con la rivista *Postfilosofie. Rivista di pratica filosofica e scienze umane*. La sua ultima pubblicazione è “Entre letra y letra. La sobrevivencia de los espectros en *Fuga en Mí menor* de Sandra Lorenzano” in S. Ferrari and E. Leonardi (eds.) *Rutas Atlánticas. Redes Narrativas entre América Latina y Europa*. Milano University Press, Milano, 2021.

**Valeria Stabile** es doctora en Lengua y Literaturas Hispanoamericanas y en Estudios de Género por las Universidades de Bolonia y Utrecht. Colabora con la revista *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani* y con la revista *Postfilosofie. Rivista di pratica filosofica e scienze umane*. Su publicación más reciente es “Entre letra y letra. La sobrevivencia de los espectros en *Fuga en Mí menor* de Sandra Lorenzano” en S. Ferrari and E. Leonardi (eds.) *Rutas Atlánticas. Redes Narrativas entre América Latina y Europa*. Milano University Press, Milano, 2021.

**Valeria Stabile** earned her PhD degree in Language and Hispano-American Literatures and Gender Studies from the Universities of Bologna and Utrecht in 2021. She collaborates with the journal *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani* and with the journal *Postfilosofie. Rivista di pratica filosofica e scienze umane*. Her latest publication is “Entre letra y letra. La sobrevivencia de los espectros en *Fuga en Mí menor* de Sandra Lorenzano” in S. Ferrari and E. Leonardi (eds.) *Rutas Atlánticas. Redes Narrativas entre América Latina y Europa*. Milano University Press, Milano, 2021.

**Valeria Stabile** a obtenu en 2021 un doctorat en langues et littératures hispano-américaines et en études de genre aux universités de Bolone et d’Utrecht. Valeria collabore à la revue *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani* et à la revue *Postfilosofie. Rivista di pratica filosofica e scienze umane*. Sa dernière publication est “Entre letra y letra. La sobrevivencia de los espectros en *Fuga en Mí menor* de Sandra Lorenzano” dans S. Ferrari et E. Leonardi (eds.) *Rutas Atlánticas. Redes Narrativas entre América Latina y Europa*. Milano University Press, Milano, 2021.



**COMPROMISO ÉTICO**  
**CODE DE DÉONTOLOGIE**  
**ETHICAL STATEMENT**  
**DICHIARAZIONE DI ETICA**





# Compromiso ético

## Autoría y responsabilidad del autor

La presentación de trabajos en la revista *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* para su evaluación por pares ciegos supone el compromiso expreso por parte del autor del carácter original del manuscrito, que implica que éste ni se ha publicado previamente ni está en proceso de evaluación o publicación en ningún otro medio. Solo se puede estipular lo contrario mediante un acuerdo excepcional con el director de la revista.

En el caso de que el autor haya contado con la colaboración de personas o entidades para la elaboración del manuscrito, esta circunstancia debe constar claramente en el texto. La autoría del mismo queda restringida al responsable de la elaboración principal del trabajo, con la eventual consideración de co-autor para quien haya contribuido de modo relevante.

El autor tiene que identificar todas las fuentes usadas en la creación del manuscrito y citarlas siguiendo las normas relativas al copyright y a los usos éticos de los trabajos científicos. El autor se responsabiliza de la obtención de los permisos pertinentes, así como de señalar su origen, a la hora de reproducir material original como textos, gráficos, imágenes o tablas. El autor ha de seguir las normas generales de edición que constan en el interior de la revista *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*.

Es obligación del autor señalar cualquier conflicto económico, financiero o de otra índole que pueda orientar o limitar las conclusiones o interpretación del manuscrito.

El autor ha de informar de cualquier error que detecte en el proceso de evaluación de pares y aportar las correcciones necesarias a su manuscrito. Ello conlleva la colaboración con el director y editores de la revista en los extremos de retirada del manuscrito.

## Evaluación de pares

El proceso de evaluación de pares responde únicamente al contenido intelectual del manuscrito sin atender, bajo ninguna circunstancia, al género, clase, orientación sexual, religión, etnia, nacionalidad o ideología del autor. Los artículos presentados para su publicación en *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* se someten a un proceso de evaluación de dobles pares ciegos en el que se respeta el anonimato tanto del autor como de los evaluadores.

El director de la revista y el consejo editorial se reservan el derecho a rechazar la publicación de un manuscrito si consideran que éste no sigue los parámetros fundamentales de los textos científicos o si no se inscribe en las áreas de la interculturalidad, la comunicación o los estudios europeos. Son el director y los miembros del consejo editorial quienes eligen a los evaluadores de los manuscritos, que son siempre expertos del tema tratado en el texto en cuestión. El director de la revista también se encarga de garantizar al máximo el anonimato entre autores y evaluadores descartando la elección de un evaluador que mantenga relaciones personales, laborales o institucionales con el autor correspondiente.

Los evaluadores tienen que recomendar una de las tres opciones del formulario de evaluación que deben cumplimentar (aceptar, revisar o rechazar el manuscrito) con la oportuna justificación de la decisión y la relación de encomiendas que el autor ha de realizar. Una vez que el autor haya efectuado tales modificaciones, el director de la revista puede aceptar el artículo y someterlo a aprobación del consejo editorial. Los manuscritos que requieran una revisión profunda son evaluados por segunda vez a cargo de uno de los evaluadores o de un tercer evaluador. Después de este segundo examen, el director le propone al consejo editorial la publicación o rechazo del artículo.

El director y el consejo editorial se comprometen a la confidencialidad de toda la información relativa a los artículos presentados, que solo conocerá el autor y los evaluadores.

El proceso de evaluación de pares durará un máximo de dos meses. El consejo editorial no se responsabiliza de los retrasos de los evaluadores.

### **Responsabilidad de los evaluadores**

La información referente a los manuscritos presentados por los autores es información privilegiada y debe tratarse como tal, esto es, con absoluta confidencialidad. No se puede mostrar, difundir ni debatir los textos: la única excepción se reserva para aquellos casos en que se necesite el consejo específico de algún experto en la materia. Con todo, el director tendrá conocimiento de la identidad de este experto consultado.

La evaluación del manuscrito se lleva a cabo de manera rigurosa, objetiva y con respeto hacia la independencia intelectual de los autores. Las observaciones de los evaluadores han de ser claras y basadas en argumentos académicos con el objetivo de que el autor mejore el artículo.

Si un evaluador considera que no cuenta con los conocimientos suficientes para evaluar el artículo, tiene que notificárselo de manera inmediata al director. Además, los evaluadores que tengan especial conflicto de intereses con algunos de los autores, compañías o instituciones citadas en el artículo habrán de rechazar de inmediato la evaluación del mismo.

### **Obligaciones y responsabilidad del director y del consejo editorial**

La consideración de los artículos por parte del director y los editores se basa en criterios académicos. El director y los editores deben garantizar el cumplimiento de las medidas éticas pertinentes ante las eventuales quejas relativas a un manuscrito presentado o publicado.

El director y los editores solo publicarán contribuciones originales y evaluadas. De manera excepcional, la sección Gran Angular puede acoger la versión en inglés o español de un artículo que se considere interesante y que no esté disponible en ninguna de las lenguas de la revista. Esta circunstancia contará con la autorización explícita del autor y quedará reflejada en una nota al pie en la primera página del artículo.

### **Directrices éticas de la revista**

El director, los editores, evaluadores, autores y miembros del consejo editorial se rigen obligatoriamente por los principios del Acta de principios éticos y mala praxis en el proceso de elaboración y publicación de la revista, cuyo cumplimiento es responsabilidad del director. Se llevarán a cabo todas las medidas pertinentes en caso de mala praxis, infracción de la autoría y plagio.

El director garantiza la independencia de la revista de cualquier interés económico que comprometa las bases intelectuales y éticas de la publicación, así como procura su integridad ética y la calidad del material publicado.

# Code de déontologie

## **Autorité et responsabilité de l'auteur**

En soumettant un texte pour publication dans *EU-topias*, *Revue d'interculturalité, de communication et d'études européennes*, les auteurs attestent du caractère original de leur manuscrit et du fait que le texte n'ait jamais fait l'objet d'aucune autre publication, sur quelque support ou média que ce soit, et/ou qu'il ne soit pas en cours d'évaluation. Toute exception à cette règle devra faire l'objet d'un accord préalable de la part du directeur de la revue.

Dans le cas où le manuscrit aurait été écrit en collaboration avec d'autres personnes, cela devra être spécifié clairement. Le terme « auteur » renvoie exclusivement à la personne ayant contribué le plus largement à la production du texte ainsi qu'à son développement; toute autre personne ayant apporté une contribution pertinente sera mentionnée en tant que « co-auteur ».

Les auteurs doivent identifier l'intégralité des sources utilisées lors de l'élaboration du manuscrit en les citant correctement, conformément aux principes du droit d'auteur et règles éthiques qui s'appliquent à tout travail scientifique. Lors de la reproduction partielle de matériaux en provenance d'autres sources tels que des textes, des graphiques, des images ou des tableaux, les auteurs sont responsables de l'obtention préalable des autorisations nécessaires et doivent en mentionner l'origine correctement. Pour de plus amples informations à ce sujet, veuillez consulter les directives générales d'*EU-topias*.

Les auteurs doivent impérativement signaler tout conflit d'intérêt, qu'il soit d'ordre économique, financier ou autre, susceptible d'influencer leurs conclusions ou l'interprétation du manuscrit.

Les auteurs s'engagent également à signaler toute erreur éventuelle détectée lors du processus d'examen par les pairs. Ils se devront alors d'apporter les corrections nécessaires

au manuscrit et de collaborer avec le rédacteur en chef et l'équipe de rédaction de la revue afin de retirer le manuscrit ou de publier un erratum.

## **Processus d'évaluation scientifique par les pairs**

L'examen par les pairs porte exclusivement sur le contenu intellectuel d'un article, sans aucune considération sur le sexe, la classe, l'orientation sexuelle, les convictions religieuses, l'appartenance ethnique, la citoyenneté ou l'opinion politique de l'auteur. Les articles soumis pour publication dans *EU-topias* font l'objet d'un examen à double insu par les pairs. L'anonymat des examinateurs et des auteurs sont garantis, conformément au principe de confidentialité.

Le directeur et le conseil éditorial se réservent le droit de refuser un document s'ils considèrent que le document ne répond pas aux critères fondamentaux requis par un texte scientifique ou, si un document ne relève pas du domaine de l'interculturalité, de la communication et /ou des études européennes. Le rédacteur en chef et le conseil de rédaction sélectionnent et désignent les experts qualifiés pour procéder à l'évaluation collégiale d'un manuscrit, dans le domaine concerné. Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction excluront du processus tout examinateur entretenant des relations professionnelles, institutionnelles ou personnelles s'étroites avec l'auteur.

Les examinateurs feront part de leur décision en remplissant le formulaire prévu à cet effet, déclarant ainsi s'ils recommandent la publication d'un document, sa révision ou son rejet. Dans le cas où une révision majeure serait jugée nécessaire, le manuscrit concerné fera l'objet d'une nouvelle évaluation par l'un des deux examinateurs précédemment désignés ou par un troisième examinateur. À l'issue de ce second examen, le manuscrit sera soit approuvé soit rejeté par

le rédacteur en chef en fonction du contenu des évaluations qu'il ou elle soumettra au comité de rédaction.

Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction s'engagent à ne divulguer aucune information relative aux articles soumis pour publication, à toute autre personne que les auteurs, les examinateurs et les examinateurs potentiels.

Le processus d'examen par les pairs ne dépassera pas une durée de huit semaines. Néanmoins, la rédaction ne pourra en aucun cas être tenue responsable des retards éventuels causés par les examinateurs.

### **Responsabilité des examinateurs**

Tout renseignement concernant les manuscrits déposés est considéré comme étant confidentiel et soumis à la protection de l'information. Le contenu des manuscrits ne pourra être montré ou discutés avec des tiers, sauf dans le cas exceptionnel où, en raison de la spécificité du sujet traité, une opinion éclairée sur l'article s'avèrerait nécessaire. Dans de telles circonstances, l'identité de la personne consultée devra être communiquée au rédacteur en chef.

Les manuscrits soumis à évaluation feront l'objet d'un examen rigoureux et objectif, avec tout le respect dû à l'indépendance intellectuelle des auteurs. Les remarques des examinateurs devront être formulées avec clarté et reposer sur une solide argumentation, afin d'aider les auteurs à améliorer la qualité de leur article.

Tout expert choisi afin d'examiner un manuscrit qui ne se sentirait pas suffisamment qualifié pour effectuer cette tâche ou qui ne serait pas en mesure de respecter la date limite, se doit d'en référer immédiatement au rédacteur en chef. Les examinateurs s'engagent à se dessaisir tout manuscrit avec lequel ils pourraient avoir un conflit d'intérêt, en raison

de liens de concurrence, de collaboration ou de toute autre relation avec l'un ou l'une des auteurs, des entreprises ou des institutions en rapport avec l'article.

### **Responsabilités éditoriales et obligations du directeur et du conseil éditorial**

Les rédacteurs se doivent d'évaluer les documents exclusivement sur la base de leur mérite académique et de prendre les mesures appropriées dans le cas où on leur signifierait un manquement à l'éthique concernant un manuscrit déposé ou un article déjà publié.

Les rédacteurs publieront des contributions novatrices et dûment examinées. A titre exceptionnel, la version espagnole ou anglaise d'un article déjà publié pourra figurer dans la section « Grand Angle », si les rédacteurs considèrent cet article utile pour le lecteur et s'il n'est disponible dans aucune des langues de la revue. Dans ce cas, l'autorisation expresse des auteurs sera requise et une note explicative sera publiée en première page de l'article.

### **Code de déontologie de la publication**

La responsabilité de faire respecter le Code de déontologie et de lutte contre les abus en matière de publication incombe au rédacteur en chef. Il prendra toutes les mesures afin de lutter contre les pratiques déloyales, pour le respect de la notion d'auteur et contre le plagiat.

Le rédacteur en chef se doit d'empêcher la mise en péril des normes intellectuelles et éthiques de la revue au profit d'intérêts commerciaux. Il doit préserver l'intégrité académique mais aussi il doit aussi veiller à la qualité du matériel publié.

# Ethical Statement

## **Author's responsibility and authorship**   **Peer review**

By submitting a text for publication in the journal *EU-topias, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies*, authors pledge that their manuscripts are original works, that have not been previously published elsewhere and are not being considered for publication in another medium. An exception to such rule can be stipulated by agreement with the editor-in-chief.

It will be clearly specified in the text if the manuscript has been written in collaboration with other people. Authorship should be limited to the person that has made the major contribution to the development of the work, any other person making a significant contribution should be listed as co-author.

Authors must identify all sources used in the elaboration of the manuscript by citing them properly according to the copyright and ethical rules that apply to scientific works. When reproducing partially any material by different sources such as texts, figures, images or tables, authors are responsible for obtaining the pertinent permission and must cite the materials' origin properly. The general guidelines published in the journal *EU-topias. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* can be consulted for further information about the matter.

Authors have the obligation to notify any economic, financial or other substantive conflict of interest that may influence the results or the interpretation of the manuscript.

Authors are required to report any error detected in the peer review evaluation process providing corrections in their own published work and cooperating with the journal's editor or Editorial board by either withdrawing the paper or by publishing an appropriate correction statement or erratum.

The peer review deals with the intellectual content of a paper without any consideration whatsoever about the author's gender, class, sexual orientation, religious belief, ethnicity, citizenship or political opinion. Articles submitted for publication in the journal *EU-topias. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* undergo a double blind peer review. The confidentiality of both the reviewers' and the authors' identity will be guaranteed.

The editor-in-chief and the editorial board have the right to refuse submitting a paper for review if they consider that the paper does not meet the fundamental criteria required of a scientific text, or if a paper does not concern the areas of interculturality, communication and/or European studies. About the review process, the editor-in-chief and the editorial board select and nominate the experts in the proper field. The editor-in-chief and the editorial board will exclude from the process a reviewer holding a close working, institutional or personal relationships with the author.

By completing the proper standardized form, reviewers state whether they recommend a paper to be accepted, revised or rejected. In case a major revision is required, manuscripts are reviewed a second time by one of the two nominated reviewers or by a third reviewer. After the second round of review, the editor-in-chief proposes acceptance or rejection depending on the content of the reviews, which he/she submits to the editorial board.

The editor-in-chief and the editorial board commit themselves to not disclose information about the articles submitted for publication to anyone other than the author, the reviewers and the potential reviewers. The standard peer review process will last a maximum of eight weeks. The editorial staff is not responsible for delays caused by reviewers.

## **Responsibility of reviewers**

Information regarding manuscripts submitted by authors should be kept confidential and treated as privileged information. Manuscripts can neither be shown nor discussed with others, except in the case in which a third, informed opinion has to be sought because of the specificity of the paper's subject matter. In such circumstances, the editor-in-chief will be informed of the third-party's identity.

Review of submitted manuscripts must be done in a rigorous, objective manner, with the due respect to the authors' intellectual independence. The reviewers are to formulate their observations with clarity and supporting arguments, so as to help the authors to improve the quality of the paper.

Any chosen referee who feels inadequately qualified for the task or is aware that he/she will not be able to comply with the deadline, shall inform the editor promptly. Reviewers are to abstain from evaluating manuscripts in which they have conflicts of interest resulting from competitive, collaborative, or other connections with any of the authors, companies, or institutions related to the paper.

## **Editorial responsibilities and obligations of the editor-in-chief and the editorial board**

Editors shall evaluate papers exclusively on the basis of their academic merit and take reasonable responsive measures

when ethical complaints have been presented concerning a submitted manuscript or published paper.

Editors will publish original, reviewed contributions. Exceptionally, the Wide Angle section can include the Spanish or English version of an article that the editors consider useful for readers and that is not available in any of the languages of the Journal *EU-topías*. In such case, the explicit authorization of the author/s will be necessary and the circumstance will be clearly indicated in a footnote on the first page of the article.

## **Issues of Publication ethics**

The preparation and publishing process of the journal is ruled by the principles of Publication Ethics and Malpractice Statement, with which authors, the editor-in-chief, editors, reviewers, the members of the editorial board and Scientific Committee are to comply. The editor-in-chief has the responsibility to uphold the principles of the Publication Ethics and Malpractice Statement. Any and all measures will be taken against unfair practices, authorship infringement and plagiarism.

The editor-in-chief should prevent any business interests from compromising the intellectual and ethical standards of the Journal and have the responsibility to both preserve the integrity of the academic record and to ensure the quality of the published material.

# Dichiarazione di etica

## Responsabilità dell'autore

La proposta di testi per la pubblicazione in *EU-topias, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, con valutazione a doppio cieco, implica il riconoscimento esplicito da parte dell'autore dell'originalità del manoscritto, di cui garantisce il carattere inedito; garantisce altresì che il testo proposto non è in fase di revisione o pubblicazione in altro medio. È possibile stipulare un'eccezione a tale norma mediante un accordo con il Direttore della Rivista.

La collaborazione di più persone o entità dovrà constare chiaramente nel testo. Si considererà «autore» la persona principalmente responsabile dell'elaborazione dell'articolo, e «co-autore» la persona che ha collaborato in maniera rilevante al processo di concezione e scrittura del manoscritto.

L'autore dovrà identificare tutte le fonti usate per la preparazione del manoscritto e citarle seguendo le norme relative al copyright e all'uso etico di opere di carattere scientifico. Nel caso di uso di materiale originale di altri autori quali testi, grafici, immagini o tavole esplicative, sarà responsabilità dell'autore ottenere le autorizzazioni pertinenti e di segnalare l'origine. L'autore seguirà le norme generali di edizione pubblicate nella rivista *EU-topias. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*.

L'autore dovrà segnalare eventuali conflitti economici, finanziari o di altra natura che possano orientare o limitare le conclusioni o l'interpretazione del manoscritto.

L'autore dovrà informare di eventuali errori dettati nel processo di valutazione e apportare le correzioni necessarie, in collaborazione con il Direttore e gli editori della Rivista, nel caso in cui fosse necessario ritirare il testo o pubblicare un «errata corrige».

## Valutazione tra pari

Il processo di valutazione paritaria interessa unicamente il contenuto intellettuale del manoscritto ed è totalmente estraneo a questioni relative al genere, la classe, l'orientamento sessuale, la religione, la razza, la nazionalità o l'ideologia dell'autore. Gli articoli proposti per pubblicazione in *EU-topias. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, sono sottoposti a valutazione a doppio cieco nel rispetto dell'anonimato tanto dell'autore come dei revisori.

Il Direttore della rivista ed il Consiglio editoriale si riservano il diritto di rifiutare la pubblicazione del manoscritto se ritengono che il testo proposto non segue i criteri fondamentali delle opere scientifiche o se non interessa le aree di interculturalità, comunicazione e/o studi europei. Il Direttore e i membri del Consiglio editoriale selezionano i revisori del manoscritto, persone esperte del tema trattato. Il Direttore della rivista si incarica di garantire l'anonimato degli autori e dei revisori ed escluderà dal processo un esperto che mantenga relazioni di lavoro, istituzionali o personali con l'autore.

Gli esperti sceglieranno una delle 3 opzioni del modello preposto (accettare, accettare con riserva o rifiutare il manoscritto), con la pertinente giustificazione della decisione e la relazione dei cambiamenti richiesti all'autore. I manoscritti per i quali è richiesta una revisione profonda saranno valutati una seconda volta da uno degli esperti già nominati o da una terza persona. Dopo questo secondo esame, il direttore proporrà al consiglio editoriale l'accettazione o meno dell'articolo.

Il Direttore e il Consiglio editoriale si compromettono

no a mantenere confidenziale l'informazione relativa al processo di valutazione del manoscritto.

Il processo di doppia valutazione tra pari avrà una durata massima di due mesi. Il Consiglio editoriale non sarà responsabile dell'eventuale ritardo nella elaborazione della valutazione da parte degli esperti.

### **Responsabilità dei revisori**

La informazione relativa ai manoscritti presentati è informazione privilegiata e sarà trattata con assoluta confidenzialità. I testi non potranno essere mostrati, diffusi o discussi, fatta eccezione dei casi in cui sia necessario il parere specifico di un ulteriore esperto in materia. Il direttore sarà a conoscenza dell'identità della persona consultata.

La valutazione del manoscritto sarà realizzata in maniera rigorosa, obiettiva e nel rispetto dell'indipendenza intellettuale degli autori. Le osservazioni dei revisori devono essere chiare e basate su argomenti accademici con la finalità di migliorare la qualità dell'articolo.

Se un revisore ritiene di non contare con le competenze necessarie per valutare un articolo, lo notificherà immediatamente al Direttore. In caso di conflitto di interessi con un autore, una compagnia o istituzione citati nell'articolo, gli esperti dovranno astenersi dalla revisione.

### **Obblighi e responsabilità del direttore e del consiglio editoriale**

Il Direttore ed il Consiglio editoriale prenderanno in considerazione i testi proposti seguendo unicamente criteri accademici e garantiranno il compimento dei criteri di etica nei confronti di eventuali critiche relative a un manoscritto proposto per la pubblicazione o già pubblicato.

Il Direttore ed il Consiglio editoriale pubblicheranno solo testi originali e valutati. In maniera eccezionale, la sezione «Grandangolo» potrà accogliere la versione in inglese o in spagnolo di un articolo considerato di speciale interesse e non disponibile in nessuna delle lingue ufficiali della Rivista. In tal caso si conterà con l'autorizzazione esplicita dell'autore e tale circostanza conterà in una nota nella prima pagina dell'articolo pubblicato.

### **Direttrici etiche della rivista**

Il Direttore, gli Editori, gli esperti, gli autori e i membri del Consiglio editoriale seguiranno obbligatoriamente i principi della «Dichiarazione di etica e buone pratiche» nel processo di elaborazione e pubblicazione della rivista. Saranno prese tutte le misure necessarie in caso di irregolarità, non rispetto della proprietà intellettuale o plagio.

Il Direttore si incarica di garantire l'indipendenza della rivista da interessi economici che possano comprometterne le basi intellettuali ed etiche e di salvaguardare l'integrità etica e la qualità del materiale pubblicato.





**NORMAS DE EDICIÓN**  
**RÈGLES D'ÉDITION**  
**PUBLICATION GUIDELINES**  
**NORME DI PUBBLICAZIONE**



# Normas de edición

## Normas generales

Los textos podrán presentarse en español, inglés, francés o italiano.

Los textos tendrán una extensión máxima de 7.000 palabras o 45.000 caracteres con espacios, bibliografía incluida.

El título del artículo se presentará en Times New Roman tamaño 12, y con letra negrita. En la línea inferior, se hará constar los siguientes datos del autor: nombre completo, institución de procedencia y correo electrónico.

El formato de escritura es Times New Roman tamaño 12, con una separación entre líneas de 1,5 espacios. Las citas se incluirán al pie de página, con formato Times New Roman 9 a espacio sencillo. Las citas que se inserten en el texto llevarán formato Times New Roman 10, con una sangría de 2 cm. y espacio interlineado sencillo.

A la hora de resaltar una palabra, se usará la cursiva, no la negrita. Sin embargo, se hará solo en caso estrictamente necesario. Solo se usarán negritas para el título del texto y los títulos de cada epígrafe.

Todo el texto (incluidas las notas y el título) tendrá una alineación justificada. Se incluirá una línea de separación entre párrafos.

## Normas de citación (estilo MLA)

Las referencias bibliográficas incluidas en el texto seguirán el siguiente formato:

Abre paréntesis, apellido del autor, un espacio, número de la página donde se encuentra la cita y cierre del paréntesis. Si la referencia abarca toda una obra, se pueden omitir las páginas.

### Ejemplos:

...según ya se ha comentado con anterioridad (Minkenberg, 79).

según señala Minkenberg (79).

... «no existe una convergencia real» (Minkenberg, 79).

Como observa Minkenberg (79): «...».

Cuando la referencia textual tenga una longitud superior a las tres líneas, se referenciará como cita dentro del texto, siguiendo las normas (Times New Roman 10, sangría de 2 cm. y espacio sencillo).

Al final del texto, se aportará una relación de las fuentes bibliográficas empleadas.

El formato para citar será el siguiente:

### Libros:

APELLIDOS, Nombre del autor/a. *Título de la obra (en cursiva)*.  
Lugar de edición: editorial, año.

### Ejemplo:

Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

En el caso de que se trate de un libro colectivo los nombres han de aparecer en el mismo orden en que aparecen en la obra. Solo el primer autor debe aparecer con el apellido primero. Se citará de la siguiente manera: APELLIDO, Nombre del primer autor y Nombre del segundo autor, Apellido del segundo autor. Lugar de edición: Editorial, año.

En el caso de que se trate de una coordinación o edición, debe aparecer «ed.» o «coord.» después del/los autores.

*Ejemplo:*

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

**Capítulos de libro:**

APELLIDOS, Nombre del autor/a. «Título del capítulo». *Título de la obra completa (en cursiva)*. Ed./coord. por Nombre y Apellidos del/los autor(es) de la obra completa. Lugar de edición: editorial, año, páginas del capítulo.

*Ejemplos:*

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

**Artículos de revista:**

APELLIDOS, Nombre del autor. «Título del artículo». *Título de la revista (en cursiva)*, volumen de la revista, año, páginas.

*Ejemplo:*

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

En el caso de que el artículo disponga de doi habrá de incluirse al final de la referencia, después de las páginas.

*Ejemplo:*

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

**Películas:**

A la hora de citar una película, se referenciará de la siguiente manera: *Título (en cursiva)*, paréntesis, Título original (en cursiva), director, año, cierre del paréntesis. Los programas y series de televisión se citarán sustituyendo el director por el creador, y el año de realización por el rango de años que abarcan las temporadas de emisión de la serie.

*Ejemplo:*

«En *Ciudadano Kane (Citizen Kane)*, Orson Welles, 1941)...»

Las series se citarán de un modo similar, sustituyendo el director por el creador, y el año de realización por el rango de años que abarcan las temporadas de la serie.

*Ejemplo:*

«El personaje de McNulty en *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

# Règles d'édition

## Règles générales

Les textes peuvent être soumis en anglais, en espagnol, en français ou en italien.

Les textes auront un maximum de 7.000 mots ou 45.000 caractères avec espaces, bibliographie comprise.

Le titre de l'article sera en Times New Roman, corps 12, gras. La ligne suivante doit contenir les renseignements suivants au sujet de l'auteur : nom, prénom, institution et courriel.

Le texte sera en Times New Roman, corps 12, avec un interligne de 1,5 lignes. Les références bibliographiques seront en bas de la page, en Times New Roman 9 à interligne simple. Les citations insérées dans le texte seront en Times New Roman 10, avec alinéa de 2 cm et espace simple.

Pour mettre en valeur un mot on utilisera des caractères italiques, pas les gras, et seulement lorsque cela est strictement nécessaire. Les caractères gras seront utilisés uniquement pour le titre de l'article et les intertitres de chaque paragraphe.

Tout le texte (y compris les notes et le titre) sera justifié. On devra inclure une ligne entre les paragraphes.

## Citations bibliographiques (d'accord avec le MLA)

Les références bibliographiques incluses dans le texte auront le format suivant :

Parenthèse, nom de l'auteur, virgule, espace, numéro de la page où se trouve la citation et fermeture de la parenthèse. Si la référence est le livre on peut omettre les pages.

*Exemples :*

... tel que déjà mentionné (Minkenberg, 79).

... selon Minkenberg (79).

« il n'y a pas de convergence réelle » (Minkenberg, 79).

Lorsque le texte de référence a une longueur supérieure à trois pages, la citation se fera à l'intérieur du texte en suivant les règles (Times New Roman 10, alinéa de 2 cm et interligne simple).

À la fin du texte on ajoutera une liste des sources de références bibliographiques utilisées. Le format de citation est le suivant.

### Livres:

NOM, Prénom de l'auteur. *Titre de l'oeuvre (en italiques)*. Lieu de publication: maison d'édition, année de publication.

*Exemple :*

Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

Dans le cas d'un ouvrage collectif, les noms doivent apparaître dans le même ordre que celui de l'ouvrage. Seul le premier auteur doit apparaître avec le nom de famille en premier. Il sera cité comme suit: NOM, Prénom du premier auteur et Prénom du second auteur, Nom du second auteur. Lieu de publication: Éditeur, année.

Dans le cas d'une coordination ou d'une édition, «ed.» ou «coord.» doit figurer après le nom de l'auteur ou des auteurs.

*Exemple:*

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

**Chapitres de livre :**

NOM, Prénom de l'auteur. «Titre du chapitre». *Titre de l'oeuvre complète (en italiques)*. Ed. Prénom et Nom de/des auteur(s) de l'oeuvre complète. Lieu de publication: maison d'édition, année de publication, pages du chapitre.

*Exemples:*

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

**Articles de revues :**

On doit indiquer ce qui suit: NOM, Prénom. «Titre de l'article». *Titre de la revue (en italique)*, numéro du volume, année de publication, pages.

*Exemple :*

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

Si l'article a un doi, il doit être inclus à la fin de la référence, après les pages.

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

**Films :**

Lorsqu'on cite un film, la référencé sera comme suit : *Titre (en italiques)*, parenthèses, *Titre original (en italiques)*, metteur en scène, année, fermeture de la parenthèse.

*Exemple :*

« Dans *Le dictateur (The Great Dictator)*, Charles Chaplin, 1940)... »

Les séries seront citées d'e façon similaire, en remplaçant le metteur en scène par le créateur et l'année de la réalisation par la fourchette de datation des saisons de la série.

*Exemple :*

« Le personnage de McNulty dans *The Wire* (David Simon, 2002-2008)... »

# Publication Guidelines

## General guidelines

Articles may be submitted in English, Spanish, French or Italian.

Articles should have a maximum length of 7,000 words or 45,000 characters with spaces, including references.

The title of the article should be in Times New Roman, 12 and bold. The line below should contain the following information about the author: full name, affiliation and email.

The font throughout should be Times New Roman size 12, with a line spacing of 1.5. Quotations should be included at the bottom of the page in the following format: Times New Roman 9, single-spaced. Quotations inserted in the text will have the following format: Times New Roman 10, indented 2 cm., single space.

When highlighting a word, use italics, not bold. Only highlight when strictly necessary. Only use bold for the title text and title of each section.

All text (including footnotes and title) will be justified. Insert a line between paragraphs.

## References (in accordance with the MLA Formatting and Style Guide)

References within the text shall adjust to the following format:

The following information should be placed in parenthesis: author's surname, comma, space, page number. If the reference is to a whole book, page numbers can be omitted.

*Examples:*

As mentioned (Minkenberg, 79) ...  
according to Minkenberg (79).  
«no real convergence exists» (Minkenberg, 79).

When the quoted text is longer than three pages lines, it should be formatted as follows: Times New Roman 10, indented 2 cm. and single spaced. At the end of the text, the used reference sources should be included.

The reference format is as follows:

### Books:

SURNAME, Author's name. *Title of the book (in italics)*. Place of publication: Publisher, year of publication.

*Example:*

ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

In the case of a collective book, the authors' names shall appear in the same order as they appear in the work. Only the first author shall appear with the last name first. It will be cited as follows: LAST NAME, First name of the first author and First name of the second author, Last name of the second author. Place of publication: Publisher, year.

In the case of a coordinated or edited volume, «ed.» or «coord.» should appear after the author(s).

*Example:*

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

**Book chapters:**

SURNAME, Author's name. «Title of the chapter». *Title of book (in italics)*. Ed./coord. Name and Surname of the author(s). Place of publication: publisher, year of publication, «pp.» followed by first and last page numbers of the chapter.

*Examples:*

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

**Journal articles:**

The following is to be included:

SURNAME, Name. «Article Title», *Journal title (in italics)*, volume number, year of publication, pages.

*Example:*

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

If the article has a doi, it shall be included at the end of the reference, after the page numbers.

*Example:*

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

**Films:**

When citing a film, the reference shall be as follows: *Title (in italics)*, parentheses, *Original title (in italics)*, director, year, close the parentheses.

*Example:*

«As seen in *The Spirit of the Beehive (El espíritu de la colmena, Víctor Erice, 1973) ...*»

TV series shall be cited in a similar way, replacing the director by the creator's name and the year of production by the years of the series' duration.

*Example:*

«The character of McNulty in *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»



# Norme di redazione

## Norme Generali

I testi si potranno presentare in spagnolo, inglese, francese o italiano.

I testi avranno un'estensione massima di 7.000 parole o 45.000 caratteri, con spazi e bibliografia inclusi.

Il titolo dell'articolo si presenterà in New Times Roman, corpo 12 e in grassetto. A continuazione si mostreranno i seguenti dati degli autori: nome completo, istituzione di appartenenza e indirizzo di posta elettronica.

Il carattere di scrittura sarà il Times New Roman, corpo 12, interlinea 1,5. Le note si includeranno a piè di pagina, con carattere Times New Roman, corpo 9 e interlinea semplice. Le note che si includeranno nel testo avranno come carattere Times New Roman, corpo 10, con uno spazio di 2 cm e interlinea semplice. c

Quando si vorrà porre enfasi su una parola, si utilizzerà il corsivo e non il grassetto. In ogni caso, si farà uso di questo strumento solo in casi strettamente necessari. Si utilizzerà il grassetto solo per il titolo del testo e i titoli di ogni epigrafe.

Tutto il testo (incluse note e titolo) sarà in allineazione giustificata. Si includerà una linea di separazione tra i vari paragrafi.

## Note bibliografiche (seguendo le norme del MLA Formatting and Style Guide)

Parentesi, cognome dell'autore, virgola, uno spazio, numero di pagina del testo citato, chiusura parentesi. Se il riferimento è a un libro intero, si potrà omettere il riferimento al numero di pagine.

### Esempi:

come già citato (Minkenberg, 79) ...

secondo Minkenberg (79).

«no real convergence exists» (Minkenberg, 79).

Quando la citazione è lunga più di tre linee, il riferimento bibliografico si darà all'interno del testo, seguendo le norme (Times New Roman 10, spazio di 2 cm. e spaziatura semplice).

Alla fine del testo, si apporterà la lista della bibliografia utilizzata.

Il formato sarà il seguente:

### Libri:

COGNOME, Nome dell'autore. *Titolo*. Città: Casa editrice, anno di pubblicazione.

### Esempio:

Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

Nel caso di un libro collettivo, i nomi devono apparire nello stesso ordine in cui appaiono nell'opera. Solo il primo autore deve apparire con il cognome per primo. Sarà citato come segue: COGNOME, Nome del primo autore e Nome del secondo autore, Cognome del secondo autore. Luogo di pubblicazione: Casa editrice, anno.

Nel caso di una coordinazione o edizione, «ed.» o «coord.» deve apparire dopo l'autore o gli autori.

*Esempio:*

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

*Esempio:*

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

Se l'articolo ha un doi, deve essere incluso alla fine del riferimento, dopo il numero di pagine.

*Esempio:*

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

### Capitolo dei libri:

COGNOME, Nome dell'autore. «Titolo del capitolo». *Titolo dell'opera completa (in corsivo)*. Ed./coord. Nome e Cognome del/degli autori dell'opera completa. Luogo di edizione: Casa editrice, anno di pubblicazione, pagine del capitolo.

*Esempi:*

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

### Film e serie televisive:

Il riferimento a un film si farà nella modalità seguente: Titolo (in corsivo), parentesi, Titolo originale (in corsivo), regista, anno, chiusa parentesi. I programmi e le serie televisive si citeranno allo stesso modo, facendo constare il nome del regista e gli anni di emissione della serie o programma.

*Esempi:*

«in *Quarto potere (Citizen Kane)*, Orson Welles, 1941) ...»

«in *Romanzo criminale* (Stefano Sollima, 2008-2010) ...»

### Articoli della rivista:

Il formato per le note sarà il seguente:

COGNOME, Nome dell'autore. «Titolo dell'articolo». *Titolo della rivista (in corsivo)*, volume della rivista, anno di pubblicazione, numero di pagine.





*EU-topías, revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, fundada en 2011, aparece dos veces al año publicada por el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universitat de València y The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Tres son los ejes fundamentales que enmarcan el trabajo de la revista: 1) reflexionar sobre la multiplicidad de culturas que constituyen la aldea global y el carácter intercultural del mundo contemporáneo; 2) analizar la «mediación interesada» que los medios de comunicación de masas asumen para naturalizar su propia versión de los acontecimientos en el interior del imaginario social, y 3) insertar el debate en el horizonte del proyecto, no sólo económico sino fundamentalmente cultural, de una Europa común. *EU-topías* busca intervenir renunciando a la idea de totalidad de los objetos de conocimiento entendida como suma de compartimentos estancos y, centrándose en aproximaciones parciales, espacial y temporalmente localizadas, asumir que la pluralidad contradictoria y fragmentada que constituye el mundo real obliga a introducir el diálogo interdiscursivo e interdisciplinar en la organización de los saberes.

*Misión:* Difundir la producción teórica y las investigaciones sobre problemáticas sociales, culturales y comunicacionales derivadas de los complejos procesos de transformación global y regional.

*Objetivos:* Potenciar el debate interdisciplinar mediante la difusión de artículos inéditos de investigación sobre una diversidad de temas emergentes y recurrentes que se agrupan en torno a la comunicación, la interculturalidad y los Estudios europeos.

---

*EU-topías, revue d'interculturalité, communication et études européennes*, est une revue semestrielle fondée en 2011 et publiée par le Département de Théorie des Langues et Sciences de la Communication de l'Université de Valence (Espagne) et The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Les axes qui encadrent le travail de la revue sont trois : 1) réfléchir sur la multiplicité des cultures qui constituent le village global et le caractère interculturel du monde contemporain ; 2) analyser la « médiation intéressée » adoptée par les mass média pour entériner dans l'imaginaire social leur version intéressée des événements, et 3) situer le débat dans l'horizon d'une Europe commune dont le projet est non seulement économique mais fondamentalement culturel. En renonçant à l'idée de totalité des objets de connaissance conçue comme simple addition de compartiments et se concentrant sur des approches partielles spatialement et temporairement localisées, *EU-topías* assume que la pluralité contradictoire et fragmentée qui constitue le monde réel nous oblige à introduire le dialogue interdiscursif et interdisciplinaire dans l'organisation des savoirs.

*Mission :* Diffuser la production théorique et les recherches sur les problématiques sociales, culturelles et communicationnelles dérivées des procès complexes de transformation globale et régionale.

*Objectifs :* Collaborer aux débats interdisciplinaires à travers la diffusion d'articles de recherche inédits sur une diversité de sujets émergents et récurrents regroupés autour de la communication, l'interculturalité et les études européennes.

---

*EU-topías, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies*, was founded in 2011 and is published bi-annually by the Department of Theory of Languages and Communication Studies of the University of Valencia, Spain, and by The Global Studies Institute of the University of Geneva, Switzerland. The journal's principal aims are: 1) to study the multiple cultures constituting the global village we live in and its intrinsically intercultural articulation; 2) to analyse the role played by the media as self-appointed «interested mediators» in their attempt to naturalize their vision of reality in the social imaginary, and 3) to open up a debate within the project of a European community conceived of as a cultural common space, rather than merely an economic one. *EU-topías* seeks to intervene in cultural critique leaving behind the idea of a unified, totalizing field of knowledge, understood as a sum of compartmentalized disciplines. It focuses instead on partial approaches, historically located both in space and time; it assumes that the plural, fragmented and contradictory configuration of reality compels us to introduce an interdiscursive and interdisciplinarity dialogue in the organization of knowledge.

*Mission:* To promote the circulation of theoretical research and individual works on social, cultural and communication issues arising from the complex processes of regional and global transformation.

*Objectives:* To contribute to the interdisciplinary debate through the circulation of unpublished materials on a variety of emergent and recurrent topics related to the fields of communication, interculturality and European studies.

---

*EU-topías, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, fondata nel 2011, è pubblicata semestralmente dal Dipartimento di Teoria dei Linguaggi e Scienze della Comunicazione dell'Università di Valencia e da The Global Studies Institute dell'Università di Ginevra. Il progetto della rivista si articola su tre assi fondamentali: 1) riflettere sulla natura plurale delle culture che costituiscono il villaggio globale e sul carattere multiculturale della società contemporanea; 2) analizzare l'azione e la funzione dei mezzi di comunicazione di massa che agiscono quali «mediatori interessati» nel processo di interpretazione e naturalizzazione di fatti, eventi, attori dell'immaginario sociale contemporaneo; 3) fomentare il dibattito critico rispetto al progetto economico e, in special modo, culturale, di una Europa comune. *EU-topías* si propone di intervenire rinunciando all'idea di totalità degli oggetti del sapere intesa come somma di compartimenti stagni e, centrandosi su approcci parziali, specifici nello spazio/tempo, assume che la pluralità contraddittoria e frammentata che costituisce il mondo reale obbliga a introdurre il dialogo interdiscorsivo e interdisciplinare nell'organizzazione del sapere.

*Missione:* Contribuire alla diffusione della ricerca e della produzione teorica sui problemi sociali, culturali e di comunicazione derivati dai complessi processi di trasformazione globale e regionale.

*Obiettivi:* Potenziare il dibattito interdisciplinare mediante la diffusione di saggi inediti su una pluralità di temi emergenti e ricorrenti relativi alla comunicazione, all'interculturalità e agli studi europei.

ISSN 2174-8454



Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació  
Universitat de València. Estudi General  
Avda. Blasco Ibáñez 32, 5ª planta  
46010 Valencia (Espanya)  
eu-topias.org@uv.es

The Global Studies Institute  
Université de Genève - Sciences II  
30, Quai Ernest-Ansermet, Case postale  
CH - 1211 Genève 4 (Suisse)  
eu-topias.org@unige.ch

[www.eu-topias.org](http://www.eu-topias.org)  
<https://ojs.uv.es/index.php/eutopias>