

Numéro 14  
Automne 2018

**DOSSIER MONOGRAPHIQUE :**

# Hommage à Arcadio Pardo Centenaire de l'Institut d'Études ibériques 1917-2017

**COORDINATRICES :**  
**Laurence BREYSSE-CHANET et**  
**Hélène THIEULIN-PARDO**

**iberic@**



**Revue Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines**

Institut d'Etudes Hispaniques

Sorbonne Université  
31, rue Gay-Lussac, 75005 Paris

Site web : [iberical.sorbonne-universite.fr](http://iberical.sorbonne-universite.fr)  
Courriel : [iberical@sorbonne-universite.fr](mailto:iberical@sorbonne-universite.fr)

**Directrice de la revue**

Nancy Berthier

**Rédactrice en chef**

Corinne Cristini

**Coordinatrices**

Laurence Breyse-Chanet  
Hélène Thieulin-Pardo

**Secrétaire de rédaction**

Renée-Clémentine Lucien

**Auteurs**

Marguerite Azcona  
Juan Bagur Taltavull  
Benito Barja  
Laurence Breyse-Chanet  
Miguel Casado  
José R. Chávarry  
Abilio Estévez  
Alicia Fernández García

Olvido García Valdés  
Juan Gutiérrez Ruiz  
Renée Clémentine Lucien  
María Eugenia Matía Amor  
Michelle Medrado  
Ana María Mejón Miranda  
Natalia Núñez Bargueño  
Isabel Paraíso

Arcadio Pardo  
José Ramón Rodríguez Lago  
Rubén Romero Santos  
Alfredo Saldaña  
Catia Sever  
Hélène Thieulin Pardo  
Marie-Claire Zimmermann

**Relecteurs**

Laurence Breyse-Chanet  
Irina Enache  
Renée-Clémentine Lucien

Alessandro Pucci  
Hélène Thieulin-Pardo

**Metteur en page**

Alessandro Pucci

**Couverture**

*Guerreros y lo que sigue*, anonyme,  
Cueva Remigia, Castellón

Copyright © 2017 Revue Iberic@l

*Toute autre utilisation, reproduction, diffusion, publication ou retransmission du contenu est strictement interdite sans l'autorisation écrite du détenteur des droits d'auteur.*

I.S.S.N. 2260-2534

# Sommaire

## I/ Dossier monographique

- 9** **Preámbulo**  
Laurence Breysse-Chanet et Hélène Thieulin-Pardo
- 11** **La veille étrange et tranquille du poème d’Arcadio Pardo**  
Laurence Breysse-Chanet
- 23** **Gramática de los confines. Un acercamiento a la poesía de Arcadio Pardo**  
Olvido García Valdés
- 31** ***Como un hombre que busca su voz perdida en la hojarasca:*  
Eros y Tánatos en la poesía de Arcadio Pardo**  
Alfredo Saldaña
- 43** **Creación y Tiempo único: etapas de la poesía de Arcadio Pardo (1946-2016)**  
María Eugenia Matía Amor
- 59** **“Toda rama”. Notas de lectura para Arcadio Pardo**  
Miguel Casado
- 67** **La voz poética de Arcadio Pardo: *De la lenta eclosión del crisantemo***  
Marie-Claire Zimmermann
- 81** ***Soberanía carnal*, de Arcadio Pardo. Catarsis y triunfo.**  
Isabel Paraíso

**1/ Dossier: « Regards ibériques et latino-américains sur le transnational »**

**95 Introduction**

Mercedes Álvarez San Román, Irina Enache Vic,  
Natalia Núñez Bargueño, Gabrielle Pannetier Leboeuf

**A/ Aux frontières du national : une réflexion critique**

**105 La *ultranación* orteguiana: una vía de comprensión del fenómeno transnacional a partir de la Razón histórica**

Juan Bagur Taltavull

**117 Redes transnacionales católicas en los espacios ibéricos (1910-1960)**

José Ramón Rodríguez Lago

**127 Territorio y concepto de la transnación ibérica: "O Couto Mixto" (telurismo transtópico)**

Benito Barja

**B/ Création artistique et pouvoir dans un cadre transnational**

**139 Orgies of Work: Peru's Hora Zero and a Global Network of Dissent**

José. R. Chávarry

**147 Del collage al trencadís: lo transnacional en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) y *Todo sobre mi madre* (1999), de Pedro Almodóvar**

Rubén Romero Santos

**157 La coproducción internacional de películas en España como fenómeno transnacional: el camino hacia los años noventa**

Ana Mejón

## **C/ Influences symboliques et hiérarchies sous-jacentes entre les pays**

- 173 Madrid au cinéma 1939/1961, de la modernisation à la modernité la plus radicale**  
Marguerite Azcona
- 185 Sistema de Produção e Circulação Cultural: O figurino televisivo brasileiro em Luanda, Angola**  
Michelle Medrado
- 197 Los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos de Cáceres (1958-1970): folklorismo, hispanidad y raza en el folklore musical latinoamericano durante el franquismo**  
Juan Gutiérrez Ruiz
- 211 Revelando la cara oculta de la modernidad ibérica: entrevista a Miguel Ángel Rosales**  
Natalia Núñez Bargueño

## **2/ Présentation de Abilio Estévez**

- 225 Presentación del escritor Abilio Estévez galardonado con el Premio LISOR 2017 de Sorbonne Université, con motivo de la masterclass "Noche tropical, Cabrera Infante, el bolero y la noche"**  
Renée Clémentine Lucien
- 231 Noche tropical: Guillermo Cabrera Infante y el bolero**  
Abilio Estévez, escritor

## **III/ Varia**

- 243 Sur les traces de Salomé : l'irradiation du mythe selon José Rodrigues Miguéis**  
Cátia Sever
- 259 Les stratégies de construction de la nation catalane : du fait différentiel au droit à décider**  
Alicia Fernández García



I/ Dossier monographique

**Hommage à Arcadio Pardo  
Centenaire de l'Institut d'Études  
ibériques 1917-2017**





# Preámbulo

## Laurence Breysse-Chanet et Hélène Thieulin-Pardo

*Sorbonne Université, CRIMIC, CLEA*

Este número de la revista *Iberic@l* está dedicado a la obra poética de Arcadio Pardo, coincidiendo con la publicación de su obra completa *Ardimientos, ajenidades y lejanías. Poesía* (Buenos Aires, UNSAM, 2018). Ofrece varios estudios que fueron presentados en el mes de octubre de 2017, en una jornada de homenaje que la Universidad de la Sorbona decidió rendir a la trayectoria poética peculiar de Arcadio Pardo. A modo de introducción, Laurence Breysse-Chanet propone una reflexión sobre el enigma del estar –o no– entre dos idiomas, con traducción de unos inéditos que el poeta tuvo la generosidad de regalarnos. Desde su propia voz de poeta, Olvido García Valdés indaga en la gramática poética de *Efectos de la contigüidad de las cosas*. Alfredo Saldaña atraviesa el conjunto de la obra pardiana desde la tensión entre Eros y Tánatos. El vuelo desde el conocimiento entero de la obra se amplía con la contribución de María Eugenia Matía Amor, en un análisis de la *evolución* de la escritura –palabra crucial sin la menor duda–. Miguel Casado presenta un enfoque que intensifica la exploración, al tensar su meditación entre dos polos, el poema “Veintiuno” de *Poemas del centro y de la superficie*, y un poema de *Lo fando, lo nefando, lo senecto*, escrito veinticinco años más tarde. Con su fina e insustituible sabiduría del ser del poema, Marie-Claire Zimmermann ahonda en *De la lenta eclosión del crisantemo*. A modo de colofón, Isabel Paraíso interroga *Soberanía carnal*, libro catártico cuyo poder activo nos lleva hacia horizontes nuevos de vida.

Arcadio Pardo, poeta de raigambre castellana nacido en 1928, es autor de diecinueve poemarios, escritos entre 1945 y la actualidad. Cursó sus estudios en la Universidad de Valladolid, donde fue también co-fundador de la revista de poesía y de la colección de libros *Halcón*. En 1959, Arcadio Pardo se trasladó a Francia, donde reside desde entonces y desarrolló su actividad docente en varios centros universitarios. En 1982 recibió el Premio «José Luis Núñez» auspiciado y patrocinado por la Academia Preuniversitaria de Sevilla por el poemario *Suma de claridades*, y en 2015 fue galardonado con el Premio de las Letras de Castilla y León por el conjunto de su obra. En 2017 recibió el Doctorado Honoris Causa por la Universidad San Martín de Buenos Aires.

Con los estudios reunidos en este monográfico, quisiéramos ofrecer a los lectores una voz densa y vibrante, al par que extrañamente serena. Ojalá los mismos poemas, llevados de las manos amigas convocadas, hiciesen sensible la maduración de una trayectoria tan luminosa como metafísica, y coincidiesen en encaminar nuestros oídos hacia la expresividad de una lengua tranquilamente atrevida.

# La veille étrange et tranquille du poème d’Arcadio Pardo

**Laurence Breysse-Chanet**

*Sorbonne Université, CRIMIC*

Il me tient à cœur d’ouvrir cet hommage avec ici quelques mots sur l’écriture d’Arcadio Pardo par le biais de la traduction. Dire par le traduire, traduire comme l’écoute qui ne désespère pas mais qui se réjouit de l’altérité, de la coupure entre les langues, lorsque soudain, « algo de remoto se viene por una fisura » (*De la naturaleza del olvido*, 22). Car chez Arcadio Pardo, cette coupure est infiniment magnifiée, amplifiée, sculptée, par la spécificité de sa voix poétique.

En effet, dans chacun des poèmes, résonne un appel pour qu’un geste sonore autre vienne se prendre dans sa langue – et donc à son tour se fasse voix, aux libres confins du corps et de l’air –, là où bat de l’irréductible, si énigmatiquement reconnaissable dans chaque vraie voix, ce que son poème nomme « lo sorpresa<sup>1</sup> ». Une étonnante grammaire, en sa capacité de création, pour laquelle le neutre crée des possibles à l’infini. Car la voix porte, apporte, comme naturellement l’étrange, et tout ce qui y chemine dans une étrangeté tranquille, « cuanto peregrino » – *peregrina* la voix, « nada más que porque sí<sup>2</sup> ». Et c’est ainsi qu’elle se porte depuis toujours – l’enchaînement serré des poèmes le dit, dans sa continuité fondatrice, qui est peut-être la réponse d’Arcadio Pardo à la finitude –, vers l’accueil du temps qui défait et refait, qui restaure, qui apporte des réponses dont jaillissent sans cesse de nouvelles questions pour la méditation, comme dans ces récents « poemas de indagación en el olvido<sup>3</sup> ».

---

1 Je cite d’après Arcadio Pardo, *De la naturaleza del olvido*, Séville, La Isla de Siltolá, 2016, p. 36.

2 *Ibid.*, p. 23.

3 *Ibid.*, p. 94.

C'est cela que j'entends dans les poèmes d'Arcadio Pardo, un glissement persistant sous le temps, « ya al otro lado del después<sup>4</sup> », par l'offrande à l'altérité, sans cesse convoquée, sous tant de visages – « Intuyo que me esperan y vigilan ».

Et le lecteur est déjà dans le travail profond de la traduction, car ce lent passage est si habité d'expériences, racontées autrement que par un récit, qu'il l'arrête, et le porte à chaque fois plus loin pour une rencontre dans la voix, où il n'est jamais seul. Elle l'emporte en particulier par ses questions – « y si transcurre y ya no paso ». Jusqu'à ce que vienne s'ouvrir, un instant, pour l'oreille, le seul espace qui ne passe pas, celui de l'origine, enfin trouvée, comme si toutes ces tensions venaient non s'y résoudre, mais s'y retourner, comme aussi l'on se retourne vers ceux que l'on aime. Dans ce retournement, on lit en miroir le singulier du poème, à chaque fois, là où la langue renaît comme en une première fois, dans son éclat premier : « el frío germinal, / el puro advenimiento<sup>5</sup> » – avec bien sûr ses passages à inventer, à se frayer dans sa résistance même :

[...] lo sólo  
lo permanente y nunca  
transeúnte.

Car on saisit là combien tout est déconcertant. Si le poème d'Arcadio Pardo est fluide, il secrète sa propre roche : « Ciertos minerales se fragmentan sin esfuerzo<sup>6</sup> ». Son poème s'ouvre, mais ne se fragmente pas. Comment s'y prend-il, cette tension est son énigme.

Face à cet état très paradoxal, que peut faire l'expérience de la traduction, quand des rochers de sens se cristallisent en une syntaxe de l'impossible dans la langue d'origine, que vient pourtant réaliser la voix, « que lame la asunción / del milagro<sup>7</sup> » ?

Pour l'autre voix de l'autre langue, comment inventer une pluralité diffractée, poreuse, ouvrante, alors même qu'il faut garder « la piel intacta del prisma<sup>8</sup> » ? On sent se rejoindre une constante dimension d'offrande à l'altérité, et une solide connaissance du noyau (syntaxique ? pronominal ?) que seule la langue espagnole peut dire, et encore, il faut l'y contraindre. Une dualité sereine, pourtant insurmontable, et intériorisée, assumée du dedans. Une expérience poétique qui met en jeu les limites de la traduction, mais où cette tension est déjà intérieurement vécue, tant dans la parole poétique d'Arcadio Pardo s'affirme la conscience *de lo propio* : depuis des limites qui sont un trésor aussitôt universalisé, dont le temple de Yucatán, la rue d'Oslo ou le musée de Nordik sont comme des ombres portées<sup>9</sup>.

Comment alors passer vers l'autre langue, quotidiennement pratiquée par un poète entre deux langues, pour qui justement, l'autre langue ne peut être la langue du poème, qui est toujours l'espagnol – que je sache ? Je n'ai pas de réponse, je pressens, depuis le goût de l'altérité, la conscience définitive d'une richesse qui est celle d'un passage impossible, mais dépourvu de la dimension dramatique, voire tragique, qu'a vécue Claude Esteban.

---

4 *Ibid.*, p. 95.

5 *Ibid.*, p. 59.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 60.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 27.

Arcadio Pardo nous a fait l'amitié de nous confier plusieurs poèmes inédits, que les lecteurs découvriront grâce à sa générosité. Et comment alors les accompagner, sinon un essai – « *hacerle desafío* », mais non « *hacerle daño*<sup>10</sup> » –, que je chiffre sous la forme de ces traductions, en retour d'une confiance emplie de reconnaissance ? J'y glisse une petite variation, gratitude et complicité nées de cette écoute. Ces traductions sont une façon de dire merci pour tant de présence silencieuse et discrète, dans la « *recogida ocupación*<sup>11</sup> », sous le signe des « *poemas seguidos* », et dans cet *enchaînement*, on lit aussi, bien sûr, que ce sont des poèmes que l'on *suit*. Quel langage inventer, qui ne soit de pure émotion, en regard de chacun des poèmes inédits qu'Arcadio Pardo, depuis sa vigilance, sur la ligne de crête de la vie, nous a confiés pour cet hommage ? Un hommage pris en charge par l'équipe de la revue *Iberic@l*, et nous l'en remercions chaleureusement, ainsi que tous les participants à la journée du 20 octobre 2017, Olvido García Valdés, Alfredo Saldaña, María Eugenia Matía Amor, Miguel Casado, Marie-Claire Zimmermann et Isabel Paraíso, qui ont bien voulu nous confier leur texte.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 20.

## Arcadio Pardo Poèmes inédits

Traduction Laurence Breysse-Chanet,  
avec une petite variation pour Arcadio Pardo

SÓLO es válido aquello que perdura:  
la piedra, por ejemplo.

Me estremece

pensar –saber– que una mano, los siglos venideros,  
superpondrá su tacto ahí en la misma su-  
perficie que ahora toco.

Como, inversa,

una vez en Esmirna, en un tambor de una columna  
malhadada, superpuse los dedos en las huellas  
de un alfarero antiguo.

O como a hurtadillas, he rozado rugosa  
la superficie de los mosaicos, o he ido las sendas  
desparecidas en Palenque, y otras.

No la hojarasca ni la lluvia ni los fríos,  
ni los estruendos de la trilla,  
ni cuanto peregrino, sino lo sólo  
lo permanente y nunca  
transeúnte.

*SEUL* vaut ce qui demeure :  
ainsi, la pierre.

Je tremble  
de penser – de savoir – qu’une main, dans les siècles futurs,  
viendra poser son toucher sur cette sur-  
face que je touche maintenant.

Comme, à l’inverse,  
à Smyrne un jour, sur le tambour d’une colonne  
funeste, j’ai mis mes doigts sur les traces de ceux  
d’un ancien potier.

Ou comme en cachette, j’ai frôlé l’âpre  
surface des mosaïques, ai marché les sentiers  
disparus de Palenque, et bien d’autres encore.

Ni les feuilles ni la pluie ni les froids,  
ni le vacarme du battage,  
ni tout cheminement, juste le rien que,  
le permanent et jamais  
passager.

INTUYO que se dicen:  
“suele pasar cuando anochece”;  
dos ancianos detrás de las cortinas  
me observan.  
Sus miradas me siguen hacia el bosque,  
me rozan, se me apegan a los ojos,  
descosen mis atuendos.

Deben imaginarme lobo que espía presa,  
solitario venido de otros firmamentos,  
mendigo reencarnado al acecho de alguna  
pitanza,  
robador de su alguna fortuna miserable.

Intuyo que me esperan y vigilan  
si me apresuro o tardo.  
Sé que me he hecho su costumbre, su palpito del tiempo,  
su ritmo, su temor.  
Que si un día no paso, y si otro día ya  
no paso,  
y si transcurre y ya no paso,  
será como un cristal que se les quiebra,  
un derrumbe que nunca  
se sabrán explicar.



*JE DEVINE qu'ils se disent :*  
*« il passe ici quand vient la nuit » ;*  
*deux vieillards derrière les rideaux*  
*m'observent.*  
*Leurs regards me poursuivent jusqu'au bois,*  
*me frôlent, s'attachent à mes yeux,*  
*décousent mes vêtements.*

*Je suis pour eux comme un loup qui épie sa proie,*  
*solitaire venu d'autres contrées,*  
*mendiant réincarné qui guette à l'affût*  
*de quelque repas,*  
*voleur de leur pauvre fortune.*

*Je devine qu'ils m'attendent et qu'ils guettent*  
*ma hâte ou mon retard.*  
*Je sais que je suis devenu leur habitude, le souffle de leur temps,*  
*leur rythme et leur crainte.*  
*Si un jour je ne passe pas, et si un autre jour non*  
*plus,*  
*et si le jour passe et que je ne passe plus,*  
*ils sentiront qu'une vitre pour eux se brise,*  
*qu'un effondrement survient que jamais*  
*ils ne pourront s'expliquer.*

COMO cuando un deshielo, el presente gotea,  
se merma, se reduce.

No ocupa un territorio que resulta  
ajeno,  
transmutado, otro en suma del que es.

No coinciden duración y tiempo.  
Un tiempo enorme dura un parpadeo.  
Un frágil campaneó va allende y se expande  
días, amaneceres, puestas de sol,  
transcursos.

Ahí dentro están mis cosas arrimadas  
a las peñas; se salven y se afinquen.  
Ahí, dentro, me despeño de acto en acto,  
de subida a mis cuartos y bajadas,  
de solidificar que es jueves y catorce,  
inexacto presente que me torna  
vaguedad, desleído, menuzado,  
desdoblado en quien esto poco escribe  
sobre un tiempo que es y que no es.

*COMME* lors d'un dégel, le présent goutte,  
il se réduit et diminue.  
Il n'occupe pas un territoire qui semble  
étranger,  
transformé, tout autre que lui-même.

*Le temps et la durée ne coïncident pas.*  
*Un temps énorme dure un battement de paupière.*  
*Un frêle bruit de cloches retentit par-delà et appelle*  
*des jours, des aurores, des couchers de soleil et*  
*des cycles de vie.*

*Tout au-dedans, mes choses sont bien accrochées*  
*aux rochers; qu'elles soient sauvées et résistent.*  
*Là, au-dedans, je me jette d'acte en acte,*  
*à force de gagner mes quartiers et de descendre,*  
*de solidifier que nous sommes jeudi, le quatorze,*  
*présent inexact qui me change*  
*en flottement, dilué, découpé,*  
*dédoublé en celui qui écrit ce si peu*  
*sur un temps qui est et qui n'est pas*

A LA ESPERA de que aparezca uno,  
o en grupo.  
Suelen posarse al fondo del jardín,  
buscan residuos del ramaje, de pistilos, de grano.  
Uno me asombra, rojo y blanco y amarillo; permite  
que le observe y se oculta, y vuela a otro confín,  
y regresa.

Puede que sea el mismo de siempre  
que se encarna y renueva cada año,  
cada vez, cada mi asombro.  
Yo sí sé que es el mismo:  
regresa y reconoce su dominio,  
debe de escucharme la respiración  
y sabe que le atisbo.

Y que sé que regresa  
cada septiembre de cada milenio,  
que antes de los milenios ya venía a esta parcela mía,  
desde que el tiempo inaugural le impone  
su descenso al dominio a ver qué quién  
le está esperando y mira y absorbe su radiante  
milagro.

*DANS L'ATTENTE qu'il en paraisse un,  
ou en groupe.  
Ils ont coutume de se poser au fond du jardin,  
ils y cherchent des résidus de branchages, de pistils ou de grains.  
L'un d'eux m'émerveille, rouge, blanc et jaune ; il me permet  
de l'observer et se cache, s'envole vers une autre limite  
et revient.*

*C'est peut-être le même toujours,  
qui s'incarne et se renouvelle chaque année,  
à chaque fois, à chaque mon émerveillement.  
Je sais bien que c'est le même :  
il revient et reconnaît son domaine,  
il doit écouter ma respiration  
il sait que je le guette.*

*Et je sais parfaitement qu'il revient  
à chaque septembre de chaque millénaire,  
qu'avant les millénaires il venait déjà sur la petite parcelle,  
depuis que le temps inaugural lui impose  
de descendre à son domaine pour voir qui donc  
l'attend et le regarde et absorbe son radieux  
miracle.*

*Variation*

*Au grenier de nos vies  
nous déposerons  
l'argile des jours,  
la pluie, sa moire grise,  
la résine du pin  
et l'eau verte des sources.*

*Si la foudre effaçait  
nos traces claires,  
la mémoire des mains  
reconduira le chant.  
Le vent est âpre pour les épis,  
mais nulle emprise  
ne peut en étouffer l'éclat.*

LBC

# Gramática de los confines. Un acercamiento a la poesía de Arcadio Pardo

**Olvido García Valdés**

ἐπάμεροι: τί δέ τις; τί δ' οὐ τις; σκιᾶς ὄναρ  
ἄνθρωπος.  
¡Seres de un día! ¿Qué es uno? ¿Qué no es?  
Sueño de una sombra, el hombre.

Píndaro, *Pítica* VIII

**Resumen:** La reflexión que nos entrega Olvido García Valdés, centrada en *Efectos de la contigüidad de las cosas*, nos lleva a explorar la lengua del poema de Arcadio Pardo, su gramática poética, haciendo hincapié en particular en el papel del neutro, configurador de una visión. Investigación sobre sintaxis y mundo, que permiten interrogar la muerte, como un más allá de la desaparición, cuando, desde recuerdos de Rilke y de Blanchot, tomamos conciencia de que la identidad del yo pardiano –personal y en la mayor despersonalización–, consiste quizá en exponerse a la muerte, desde la conciencia de un extraño estado de contigüidad. El cual permite acercarse a la verdad

secreta del yo, donde se ensancha y tiene que aprender a reconocerse.

**Palabras clave:** lengua del poema, gramática poética, potencia configuradora del neutro, escritura personal y poesía despersonalizada, voz localizada y deslocalizada

**Résumé :** La réflexion que nous propose Olvido García Valdés, centrée sur *Effets de la contigüité des choses* [*Efectos de la contigüidad de las cosas*], conduit à une exploration de la langue du poème d’Arcadio Pardo, de sa grammaire poétique, en insistant tout particulièrement sur le rôle du neutre,

qui permet de configurer la vision. Une recherche sur la syntaxe et le monde, qui permettent d'interroger la mort, conçue comme un au-delà de la disparition, lorsque, depuis des souvenirs de Rilke et de Blanchot, l'on comprend que l'identité du moi de Pardo – personnelle et fruit de la plus grande dépersonnalisation –, consiste peut-être à s'exposer à la mort, depuis la conscience d'un étrange effet de

contiguïté. Celui-ci permet de s'approcher la vérité secrète du moi, où il s'amplifie et doit apprendre à se reconnaître.

**Mots-clés:** langue du poème, grammaire poétique, puissance configuratrice du neutre, écriture personnelle et poésie dépersonnalisée, voix localisée et délocalisée

---

Efímeros somos, seres de un día. A medida que envejezco, pienso que desaprender es el mejor proceso para acercarse a la poesía. No pertrecharse de conocimientos para llegar a los poemas, sino desprenderse, escuchar, entrar ahí una y otra vez, sin más. Tal vez ese sea también el proceso que sigue la verdadera escritura.

Como lectora en general, y de los poemas de Arcadio Pardo en particular, lo único que me van quedando son preguntas: la pregunta por la raíz de la expresión y su pasmosa capacidad de generar un mundo; y, luego, la pregunta por la duración, por la duración en el tiempo de la energía que pone en marcha una obra –el asombro y la naturalidad de que Píndaro sea nuestro contemporáneo–, y, en otro plano, la pregunta también sobre cómo o en qué medida esa duración puede verse afectada por las grandes transformaciones tecnológicas que se han producido y se están produciendo y que modifican nuestro modo de acceso al conocimiento, a las fuentes del conocimiento.

*Efectos de la contigüidad de las cosas* es título de uno de los libros de Arcadio Pardo y esa noción podría aplicarse a su obra entera, un modo de percibir que subyace a toda ella, una peculiar relevancia de la continuidad. Una especie de hilo invisible enlaza los objetos y los seres del mundo, una proximidad; todos están ahí, han estado, estarán; también los tiempos son contiguos, y las culturas; posibles antepasados del autor, con su apellido en el Flandes de 1500, son figuras cercanas; un judío que habla arameo varios milenios atrás parece una persona conocida.

El pensamiento es sin término como la extensión, y lo que aparece como percepción física –una vecindad inmediata de quienes viven y los que murieron– es también una meditación, un modo de sentir la vida como algo envolvente y sin fin, una fraternidad.

Y ciertas peculiaridades sintácticas y léxicas, arcaizantes o anómalas, de regusto a veces barroco o mineral, son muescas de la lengua que trae esa percepción, y trae también, no obstante, una duradera extrañeza en lo más familiar.

Gramática de los confines. “Confín”, “confines”, es término ambiguo, de doble faz, según lo define el diccionario: aquello que separa marcando los límites (“Término o raya que divide las poblaciones, provincias, territorios, etc.”); y aquello siempre más allá, hasta donde puedan llegar los ojos (“Último término a que alcanza la vista”).

Tomemos un libro y en él un poema. *Efímera efeméride*, por ejemplo, publicado en 1996; escrito en la misma época que *35 poemas seguidos* (1995), conjunto con el que mantiene cierta afinidad de origen. *Efímera efeméride* se organiza en dos momentos –“De enantes”, vuelto hacia



un pasado remoto, y “De allende”, que mira a lo aún por venir–, con trece poemas cada uno, más dos introductorios.

Tomemos el segundo poema de la primera parte:

DE ENANTES

2. En los Alpes,  
septiembre de 1991.

–Se le ha encontrado en un glaciar,  
sepultado en el hielo.

Lleva cinco mil años ahí debajo,  
como en postura de dormir.

Tiene los ojos todavía abiertos,  
el cuello reducido, la cabeza  
vuelta hacia un lado, como quien reclina  
la frente bajo el sueño.

Un cuchillo de sílex a su lado,  
un hacha en bronce y una banda para  
protegerse las piernas.  
Y el arco y el carcaj junto al costado.

Me recuerda la momia del primero  
de los Seti, con una más serena  
reflexión, tal y como  
si se hubiera quedado meditando.

¿Moriste o te moriste? Yo me inclino,  
por vocación de superficie,  
por rencor de lo hondo horizontal,

a creerte escogiendo tu yacija,

subido hasta la nieve perdurable,  
alisándote el suelo,  
cubriéndote las carnes contra el frío,  
yéndote a tu postura de morir,

con voluntad de reducir la muerte  
a vasallo, y conciencia  
de elegir el camino solo tuyo  
libre, para lo Otro.

Yo te hubiera desmuerto,  
te hubiera desmorido y desyacido,  
te me hubiera cogido por los hombros,  
echado a andar ladera abajo,

devuelto el hacha y el puñal de sílex,  
puesto la aljaba a las espaldas,  
cruzado el arco sobre el pecho,  
te hubiera desandado la subida,

llevado a tu poblado,  
metido en tu cabaña,  
y te hubiera asentado en la quietud  
para que me esperaras a morir.

Como todos los de la serie, el poema indica en su referencia el hecho del que surge: el descubrimiento en septiembre de 1991 de la momia de un hombre, que llevaba más de cinco mil años perfectamente conservada en un glaciar de los Alpes. La noticia se difundió en los medios del momento e impresionó la imaginación del autor. Otros poemas tienen también en su origen unas frases de un libro de viajes o un texto documental histórico. ¿Cómo afecta al poema que desde su descubrimiento esa figura (Ötzi –del valle de Ötz, donde fue hallada–) se haya hecho relativamente popular, con numerosas entradas en internet y vídeos en youtube? ¿Puede la banalización que todo padece en estos medios, donde las imágenes más extraordinarias y remotas del pasado, los escritos más raros y maravillosos están disponibles, casi trivializados en la pura instantaneidad de un clic, puede afectar esa morbosa propagación a la recepción del poema?

Evidentemente, no. La temperatura de la palabra, su detención eficaz, eso que se nos traslada al leer, son la respuesta. La poesía vive en la lengua. Propiamente hablando, la poesía vive solo en *una* lengua, vive en la lengua del poema. En la escritura de Arcadio Pardo se ha ido depurando una lengua propia, de sabrosa sustancia y rectitud. La lengua cuaja, se condensa, adquiere intensidad; una rara temperatura, que siendo conceptual es también centralmente afectiva. La sintaxis se quiebra sin romperse, las interrupciones demoran la lectura, y exigen otra escucha, una atención que responda a la tensa atención de quien escribe.

Gramática de los confines. Certeza del decir, exactitud de la palabra en aquello de lo que hay que dar cuenta, en la precisa y entrañada tonalidad de una energía. Escribe Bernard Sesé, gran conocedor de la mística y los secretos de la espiritualidad –con quien Arcadio Pardo ha dialogado con sus traducciones y ensayos–, que en la poética mística aparecen dos emociones conjuntas: una extrañeza inquietante y una familiaridad tranquilizadora. Y esos rasgos pueden trasladarse a la verdadera poesía. El poeta ve lo que otros no perciben; en cierto modo, es un ser desbordado por un modo de percepción y una presencia –y en este sentido es un ser alienado–, de lo que ha de dar cuenta en la efusión de la lengua.

En Arcadio Pardo los modos en que el decir se tensa y busca su camino, busca su *gramática*, son innumerables y afectan tanto a la forma y función de las palabras como a sus relaciones, a

su deformación y creación. El gusto por los neologismos y la prestidigitación verbal, ya como lector, lo expresan bien estos versos de *Travesía de los confines* (2001):

Decía Aldana: “Os amo *nacidamente*.” Y desde  
ese adverbio me mueve. Luego encuentro  
–Ruy Belo–, enamorado de una su Elena, que  
inventa *elenamente* y eso le colma y nutre.

El aire de los sotos y de la almena y de  
los cedros que le daban su ventalle –San Juan–,  
viene y te tuerce un verbo y el ámbar *perfumea*,  
y ese verbo resuelve la aspereza del día.

Y otros que habrá que nunca topé o que he olvidado.

Para concluir reconociendo el gozo de la lectura:

Véngame ese jolgorio de la palabra, llueva  
sobre mi sueño y sobre mis vigias y sobre  
la senectud el siempre envidiado poderío  
de quebrar los cristales, y relumbre la voz.

Que esos leños nos ardan el día y lo renazcan.

La propia libertad y actividad creadora de Pardo toma múltiples formas, procedimientos de construcción a veces agramatical y poderosamente expresiva, de los que cito algunos ejemplos, sin detenerme en su análisis:

Pueden ser construcciones metafóricas: “El habla se me puso de rodillas”. O nuevas acuñaciones léxicas: “a toda animalía de sobre o de subtierra”. Puede tratarse del uso anómalo o sincopado de un adverbio: “Y me corta tan la respiración / que hasta el amanecer se precipita y viene”. O sustantivaciones que parecerían imposibles: “son en su sú premuertos de la muerte”; “La soledad se ha ido / en humo, la ésa nuestra”. O el gusto por los complementos predicativos complejos, que, junto a elisiones e hipérbatos, violentan peculiarmente la sintaxis: “Me he puesto en la pared una muchacha / vuelto –ella– su rostro a la penumbra”.

Las palabras, las frases vienen al encuentro de la tensión expresiva, produciendo una condensación en que quizá la voluntad consciente no ejerce función alguna. Y hay un sabor antiguo, quiero decir clásico, en la textura de esa lengua; siendo precisamente ese sabor, lo que hace que la sintamos tan moderna, tan nueva. Al leer recuerdo a menudo a uno de nuestros grandes escritores –tan desatendido hoy–, Miguel Espinosa. Nacido en 1926, casi coetáneo de Arcadio Pardo, falleció en 1982. Algunas de sus obras, no sé si hay que decir narrativas, porque en él no se trata de eso, fueron y son centrales para mí: *Escuela de mandarines*, *La tribada falsaria*, *Asklepios*, libros extraordinarios. Cuando se le comentaba a Miguel Espinosa su gusto por las elisiones, los hipérbatos, los arcaísmos y neologismos en su prosa, él explicaba la importancia de la *frase acuñada*,

yo quiero dar a la frase interés verbal –decía– el interés verbal es un misterio, pero se consigue acuñando la frase, que cada página sea arte, y si se divide cada página en párrafos, que cada párrafo sea arte, y si dividimos el párrafo en frases, que cada frase sea arte; quiero acuñar la frase y transformar la acción en sustancia, [...] y que así pueda perdurar.

En el trabajo de Arcadio Pardo sobre el relieve sustancial de la lengua, tiene peculiar interés su fecunda investigación en las posibilidades expresivas de lo neutro, que a veces me hace evocar una pareja querencia en la poesía de José-Miguel Ullán. En la poesía de Pardo el artículo neutro es un operador de metamorfosis, que igual transforma, como es lo suyo, los adjetivos –sean naturales o neologismos de sabor arcaizante–, que transforma adverbios, verbos, sustantivos, pronombres. En la poética que abre precisamente *Lo fando, lo nefando, lo senecto* (2013), el poeta enuncia esa potencia configuradora del neutro: “Despojadas las cosas de su género, de su apariencia, / de sus rugosidades, de sus accidentes, la intuición me condujo / a esta verdad entonces: que *lo neutro es más profundo*. // Concebí en neutro la totalidad: / *lo amor, lo espacio, lo nos, lo todo*”.

El neutro abarcador de latitudes y tiempos, de afectos, categorías y materias, hasta quedar escuetamente en sí, sin referencia, puro pronombre vacío que se carga paradójicamente de significación: “va apareciendo poco a poco de / lo suelo, lo hondo, lo”. Un *lo* que poco a poco abraza el *nos*, ese sujeto plural y fragmentario, seres de un día. “Nos, fragmentos igual del universo, pequeñeces en trozos, / componentes en nimiedad, / partes de un todo que ignoramos, eso: / fragmentos nada más”, concluía uno de los poemas de la sección “*lo nefando*”, del libro tripartito de 2013, poema en el que se evocaba al paso aquel ser conservado durante milenios en un glaciar. La muerte que continúa y envuelve la vida, la vida que prolifera y continúa en la muerte, que envuelve a esta y la supera. En la primera parte de ese mismo libro, “Lo fando” –lo que es bueno decir, lo que se debe decir–, se leía: “Cada nos sucesivos desde antes de los siempre, / celebrantes perpetuos, acólitos del culto de la inmensidad, / a vos, milagrosa venida incandescente, / majestad de la vida”. Un vos, la vida misma, que involucra y diluye el nos, la sucesión de fragmentarios nos.

Pero volvamos a *Efímera efeméride*, al poema “De enantes. 2”. “¿Moriste o te moriste?”, leíamos. Y la pregunta, con el uso del mismo verbo en forma pronominal o no, organiza el poema en tres momentos: uno –las cuatro primeras estrofas–, descriptivo de la momia hallada; el segundo –las tres estrofas centrales–, que abre la cuestión –“¿Moriste o te moriste?”–, y que parece distinguir entre una muerte anónima, objetiva, que llega por cualquier causa, en cualquier momento, sin conciencia ni preparación previa, y una muerte de carácter personal, la que se ve venir, quizá a lo largo de toda la vida, y se convierte en una muerte propia, “camino solo tuyo / libre, para lo Otro”; y un tercer momento –tres últimas estrofas–, que en su tonalidad evoca versos de la “Elegía a Ramón Sijé”, con la afectiva acumulación de verbos en des-, más abruptos y por así decir más tajantemente agramaticales que los de Miguel Hernández: “Yo te hubiera desmuerto, / te hubiera desmorido y desyacido”, etc., hasta concluir: “para que me esperaras a morir”.

De la muerte se trata. De una muerte individualmente vivida como propia, de uno mismo, y al mismo tiempo de la mayor despersonalización o impersonalidad en lo que eso significa. No muerte anónima, sino vida anónima de los seres efímeros.

De modo que parece existir un adentro que no es homologable al antiguo mundo interior propio de la lírica, aquel espacio recóndito de la intimidad del yo al que supuestamente el poema lírico daría acceso. Hay un adentro que podría llamarse también un *afuera*, en cuanto está constituido por una serie de redes que han hecho diluirse, disolverse la figura del yo. Poesía despersonalizada, si tal cosa puede decirse de una escritura tan singularmente personal como la de Arcadio Pardo. ¿Cómo se produce esa despersonalización? Tal vez a través de distintos dispositivos dilatadores: dilatación del tiempo, de los tiempos, y dilatación del espacio, hasta convertir las dos categorías básicas de la sensibilidad en algo de otro orden, que sitúa la lectura en otro nivel de percepción. Se produce un hieratismo arcaico, no ya décadas o siglos, sino eras, casi un tiempo eónico, que nos aleja máximamente hacia una extraña intemporalidad, que, sin embargo, logra hacer sentir aquello como próximo, propiamente también nuestro, vida contemporánea de la vida presente. Se trata de lo simultáneo, de la distancia espacial y temporal abolida, neutralizada.

A través de desplazamientos instantáneos, casi ubicuidad, todo –lugares, sucesos, palabras– se convierte en aquí y ahora; y la voz que dice, y que conduce a quien lee, perfectamente localizada y deslocalizada a la vez, escucha y ve seres de hace milenios, sin dejar de contemplar el paisaje familiar frente a su casa. Todo real, y de una evidencia onírica, propio de una conciencia vivificada y despierta, ni subjetiva ni objetiva, y no obstante, contingente, mortal. O, mejor, una conciencia que abre lo contingente y mortal subjetivo a una esfera de la que forma parte, en la que se disuelve o se integra, abriéndose por así decir a una totalidad del tiempo –al tiempo como totalidad– experimentada como *ahora*, como *aquí* que deshace la configuración tridimensional del espacio cercano, y transforma el pensamiento causal en simultaneidades, huellas, respuestas, ecos, en formas cambiantes de lo real, perceptibles en un modo nuevo y pasivo de atención.

Escribía Rilke en noviembre de 1925, un año antes de morir, a Witold Hulewicz, el traductor al polaco de las *Elegías de Duino*, que en estas “*la afirmación de la vida y la afirmación de la muerte se muestran como una sola cosa. [...] La muerte es el lado de la vida que no da hacia nosotros, el lado que no nos está iluminado: debemos intentar realizar –dice (en la traducción de José María Valverde para el viejo volumen de *Obras escogidas*, de Plaza & Janés)– la máxima conciencia de nuestro existir, que reside en *ambos dominios ilimitados y se nutre inagotablemente de ambos...* La verdadera forma de la vida cruza a través de ambos territorios, y la sangre del máximo giro se abre paso: *no hay ni un aquende ni un allende, sino la gran unidad*, en que tienen su morada los seres que nos sobrepujan, los ‘ángeles’”. Y comenta luego cómo los *Sonetos a Orfeo*, surgieron impetuosamente al final de las *Elegías*, en 1922 y sin que los hubiera previsto, y anuda el origen de ambas producciones:*

el hecho de que aparecieran de repente, sin intención mía, en referencia a una muchacha prematuramente muerta, los acerca todavía más al manantial de ese origen: esa referencia es una conexión más con el centro de ese reino, de cuya hondura e influjo participamos, sin límites por todas partes, con los muertos y los hombres futuros. Nosotros, los de aquí y de hoy, no estamos satisfechos un instante en el mundo temporal, ni estamos ligados a él; avanzamos constantemente, más y más, hacia los anteriores, hacia nuestro origen, y hacia los que aparentemente vienen después de nosotros. En ese máximo mundo ‘abierto’ todos son, no

se puede decir 'contemporáneos', pues precisamente la caída del tiempo condicio-  
na el que ellos *sean todos*.

Hay una profunda afinidad entre la perspectiva del Rilke de ese momento creativo y el proceso realizado por Arcadio Pardo en su obra. La misma ternura entrañada por lo próximo, por lo familiar y cotidiano, lo que acompañamos y forma parte de nuestra transitoriedad, y un respeto real por lo que recibimos del mundo y lo que habríamos de dejar, si no mejor, en el mismo estado en que se nos ha transmitido. Tal vez el 'ángel' de las *Elegías*, que, como Rilke no se cansa de aclarar, no tiene nada que ver con los del cielo cristiano, sea la mirada que trabaja en *Efímera efeméride*, alguien para quien "todas las torres y palacios del pasado son existentes, *porque* hace mucho que son invisibles, y las torres que aún subsisten, de nuestra existencia, *ya* son invisibles, aunque todavía perduran corporalmente (para nosotros)".

Maurice Blanchot elaboró, como se sabe, analíticamente esta perspectiva, y sintió también la fascinación de la muerte como ese lado de la vida que no da hacia nosotros, el lado que no nos está iluminado. Como el poeta, niega que esa perspectiva implique ninguna clase de trascendencia, y señala el lugar de lo abierto, como el de la absoluta inmanencia del tránsito de los seres en la vida; pero respeta también, al mismo tiempo, cierta trascendencia de lo extraño, de lo profundamente externo que tal conciencia conlleva. Se trataría –anota (en "Rilke y la exigencia de la muerte" –*El espacio literario*, traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis)– de "obedecer a lo que nos supera y ser fieles a lo que nos excluye". La muerte, como un más allá de desaparición que tendríamos que "aprender, reconocer y acoger". Confín, confines.

Hacer de la muerte mi muerte –piensa Blanchot–, ya no es entonces mantenerme yo hasta en la muerte; es ampliar ese yo hasta la muerte, exponerme a ella, no excluirla, sino incluirla, mirarla como mía, leerla como mi verdad secreta, lo espantoso donde reconozco lo que soy cuando soy más grande que yo.

Tal vez Arcadio Pardo diría –y con estas no conclusivas palabras tuyas finalizo– "¿Qué aún, qué quién, qué cuándo? / Cuando cuándo se erija a su presente".

# *Como un hombre que busca su voz perdida en la hojarasca:* Eros y Tánatos en la poesía de Arcadio Pardo

**Alfredo Saldaña**

*Universidad de Zaragoza*

**Resumen:** Aunque una lectura superficial no lo muestre, la poesía de Arcadio Pardo responde a una notable complejidad; son frecuentes los préstamos lingüísticos y literarios, las creaciones léxicas, los motivos temáticos tomados de otros ámbitos culturales, las intertextualidades con otras áreas artísticas, las reordenaciones de campos semánticos más o menos consolidados en la tradición, rasgos todos ellos que caracterizan a una escritura dotada de una fuerte cohesión musical y con un marcado sentido del ritmo. Entre esos campos semánticos, el amor y la muerte aparecen interrelacionados con frecuencia ya desde su primer libro, *Un tiempo se clausura* (1946).

**Palabras claves:** Poesía contemporánea, Arcadio Pardo, amor, muerte

**Résumé :** Bien qu'une lecture superficielle ne le montre pas, la poésie d'Arcadio Pardo recèle une complexité remarquable ; les emprunts linguistiques et littéraires sont fréquents, les créations lexicales, les motifs thématiques pris d'autres milieux culturels, l'intertextualité avec d'autres domaines artistiques, les réaménagements de champs sémantiques plus ou moins consolidés dans la tradition, tous ces traits s'avèrent caractéristiques d'une écriture douée d'une forte cohesión musicale et avec un sens du rythme prononcé. Parmi ces champs sémantiques, l'amour

et la mort apparaissent fréquemment liés depuis son premier livre, *Un tiempo se clausura* (1946).

**Mots-clés** : Poésie contemporaine, Arcadio Pardo, amour, mort

La tradición de la modernidad –una práctica atravesada por continuas crisis, rupturas y discontinuidades– ha oscilado entre el no escuchar al lenguaje poético y la imposibilidad de hablar experimentada como una condena por parte de ese mismo lenguaje. El pensamiento poético o, sin más, la poética –y aquí el femenino introduce una actitud y una sensibilidad mucho menos erosionadas por el hábito, el tópico y la costumbre– emerge como una modalidad crítica que encuentra su escenario en el estatuto y el funcionamiento del lenguaje como catalizador del sentido, una circunstancia que se define por su afectividad hacia las razones del corazón, y ello a partir de una condición que ha hecho suya Arcadio Pardo a lo largo de toda su trayectoria y que podría entenderse a partir de la premisa que ve la poesía como la inteligencia del corazón. Algunos –pocos pero decisivos– poetas contemporáneos han extremado los vínculos entre la poesía y el pensamiento: Edmond Jabès señaló que ambos están entrelazados por una relación fraternal, Octavio Paz definió la poesía en *El arco y la lira* como un pensamiento no dirigido, Henri Meschonnic entendió la poética como una práctica adecuada con la que agujerear el sentido, Roberto Juarroz desarrolló su trabajo poético en las inmediaciones de eso que él denominaba *mundo del pensar*, J. Á. Valente no dejó de apostar por una escritura en cierto modo palimpséstica y rizomática en la que filosofía, espiritualidad y literatura (pensamiento, revelación y expresión) compartieron propósitos y lugares. Muy cercano a estos poetas se encontraría, a mi juicio, Arcadio Pardo, impulsado por la idea de que cada poema responde a “una ambición de sorpresa que pretende ir a la sabiduría”.

Sin renunciar en ningún momento a sus compromisos ideológicos, políticos y estéticos, Arcadio Pardo (Beasáin, 1928) ha mantenido desde muy temprana edad una intensa actividad poética, combinada con trabajos ensayísticos y de traducción. Con apenas diecisiete años cumplidos, entra a formar parte –con Luis López Anglada, Manuel Alonso Alcalde y Antonio Merino, todos ellos discípulos de Narciso Alonso Cortés– del grupo fundador de la revista *Halcón*, editada en Valladolid y que publicaría trece números entre 1945 y 1949, una publicación concebida, como diría el propio Pardo, “sin exigencias políticas” pero que, quizás por eso mismo, pudo dar cabida a poetas y poéticas muy diferentes entre sí<sup>2</sup>.

1 PARDO, Arcadio, “Desmontando a Arcadio Pardo (I y II)” [entrevista realizada en agosto de 2012], <https://eldesayunodelospatos.wordpress.com/2015/05/11/desmontando-a-arcadio-pardo-i>, <https://eldesayunodelospatos.wordpress.com/2015/05/11/desmontando-a-arcadio-pardo-ii>

2 *Halcón. Revista de Poesía*, ed. facsímil, ed. de Javier Blasco y Antonio Piedra, introducciones de Luis López Anglada y Arcadio Pardo, Palencia, Fundación Jorge Guillén, Junta de Castilla y León, Ayuntamiento de Valladolid, Diputación de Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003. En la revista desempeñaron también papeles relevantes Miguel Delibes –a partir del nº 6, quien ofreció su nombre y su condición de periodista para que la publicación cumpliera con los requisitos exigidos por la administración– y Fernando González (a quien Pardo dedicaría su cuarto libro, *Soberanía carnal*, publicado en 1961), director de la colección de poesía anexa a la revista, que publicó dieciocho libros, entre



Como es sabido, el amor y la muerte –con todas sus metáforas: la plenitud y el vacío, la gloria y la condena, el goce y el sufrimiento, el encuentro y la desaparición– son dos campos semánticos ampliamente frecuentados por filósofos y poetas a lo largo de la historia de la cultura universal, dos territorios que, contra lo que pudiera parecer, comparten en muchas ocasiones contenidos comunes, tierra de nadie (o de ambos), tierra de frontera en donde ambos se dan con semejante intensidad<sup>3</sup>. Amor y muerte aparecen así ya –desde la antigüedad y en culturas muy alejadas unas de otras– como imágenes de una misma representación: el enfrentamiento (con el triunfo o la derrota al final, pues tanto da) ante la vida. Amor como medio de purificación o señal de sacrificio. Muerte como escena de abatimiento o índice de regeneración. Amor y muerte, Eros y Tánatos, anverso y reverso (cara y cruz indistintas) de una misma moneda, la vida.

Arcadio Pardo muestra a lo largo de su singular obra poética estos dos campos semánticos interrelacionados con cierta frecuencia, desde *Un tiempo se clausura*, su primer libro, publicado con tan solo dieciocho años y tocado por una cierta impronta garcilasista, donde encontramos textos como “Canto a la vida”, “Pasión desconocida”, “Noche”, “Alba marina” o “A un tronco de árbol”, donde leemos: “la boca, que ya no besa, / muere de sed sin el beso”, poemas que muestran ya profundamente entrelazados estos dos grandes temas, sometidos a las servidumbres y rigores de una de las poéticas dominantes en aquel momento pero con los que consigue alcanzar imágenes de una singular plasticidad.

En el primer número de *Halcón* (septiembre de 1945), Pardo publicó cuatro sonetos en los que el amor y la muerte caminan, a veces, de la mano, y en el nº 5 (enero de 1946) apareció ese “desvío de adolescente” –así calificado por su propio autor– titulado “Canto de amor a mi tierra de Vasconia”, que finalizaba con estos versos: “Que mi destino lleve mis plantas al eterno descanso en vuestro húmedo suelo / junto a los restos de los hombres que poblaron tus campos un prístino día / y murieron amándote con los ojos abiertos y fijos en la concha estrellada del cielo<sup>6</sup>”. Desde entonces, Arcadio Pardo no ha abandonado nunca la convicción de que la poesía consiste fundamentalmente en una exploración en el lenguaje, una búsqueda apremiante de palabras con las que *transformar* el

---

ellos, el primero de Arcadio Pardo, en 1946, *Un tiempo se clausura*. En *Halcón*, entre otros, publicaron textos Carlos Bousoño, José García Nieto, Narciso Alonso Cortés, Mariano Torres, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, José Luis Cano, Alfonso Costafreda, Rafael Morales, José María Valverde, José Hierro, Leopoldo de Luis, Vicente Gaos, Gabino Alejandro Carriedo, Carlos Edmundo de Ory. En 2012, el propio Pardo la recordaba con estas palabras: “nuestra revista pretendió el equilibrio y acogió a poetas de toda clase de ideologías. Lo cual, por otra parte, ha dado motivo a que no se la considere más que como revista neutra, ecléctica, sin relieve. Vista a más de medio siglo de distancia me parece que hay que considerarla como una publicación abierta, generosa, sin exigencias políticas” (Entrevista citada en la nota 1).

3 “Para los griegos el acto de la muerte podía fundirse con el acto de amor, podía constituir un acto de amor” (Pujante, David, *Eros y Tánatos en la cultura occidental. Un estudio de temalogía comparatista*, Barcelona, Calambur, 2017, p. 47). Safo de Mitilene y Empédocles de Agrigento son solo dos casos especialmente ilustrativos de esta fusión en época presocrática.

4 PARDO, Arcadio, *Un tiempo se clausura*, Valladolid, Halcón, col. de poesía, 5, 1946, p. 21.

5 Entrevista citada en la nota 1.

6 Además de estos textos, Pardo publicó en *Halcón* la epístola “A Luis López Anglada” (nº 2, octubre de 1945), “Ella era” y “Poema en la sombra” (nº 3, noviembre de 1945), “Canto a la vida” (nº 4, diciembre de 1945), “Elegía a la noche” (nº 6, febrero de 1946), “Alegoría” y “Apunte para otoño” (nº 7, marzo de 1946), “Antepasados míos” (nº 8, abril de 1946), “Ribera” (nº 9, mayo de 1946), “Carne de tierra” (nº 10, junio de 1946), “A Narciso Alonso Cortés” (nº 11, julio de 1946), “Secreto” (nº 12, agosto de 1946), “Tierra sedienta”, “Páramo” y “Primavera” (nº 13, 1949).

mundo con renovados sentidos. A lo largo de su trayectoria poética encontramos suficientes ejemplos que dan cuenta de una conciencia lingüística que, sin dejar de compartir espacio junto a los perdedores de todas las batallas, ha orientado su voz hacia la búsqueda de nuevos registros y valores con los que trastocar la realidad, un lenguaje inédito, alejado de las habituales *palabras de la tribu*. Y son precisamente esas palabras tribales –entendidas como elementos de pertenencia a un mismo clan– las que el autor de *Soberanía carnal* (1961) quiso evitar desde el primer momento de su andadura poética, de ahí que no resulte nada extraño que uno de sus objetivos consistiese en tratar de desmarcarse de la voz más tópica y coral. Arcadio Pardo consigue con este libro –que él considera su obra inaugural– articular un discurso poético plenamente personal, liberado de todo lastre retórico innecesario y apuntalado sobre una disposición rítmica gobernada, como señalara en fecha temprana Ricardo de la Fuente (1984), por la esticomitia, en la que verso e idea caminan de la mano a través de un pensamiento muy acusado.

Si amar es perder, perderse, reconocerse en los ojos del otro cuya mirada nos confiere estatuto de identidad y al mismo tiempo nos reconcilia con la muerte –“le mouvement de l’amour, porté à l’extrême, est un mouvement de mort”–, si es arriesgarse a vivir con más intensidad y a construir un mundo distinto sobre las ruinas de otro anterior, si es dejarlo todo sin saber si al final habrá recompensa o si, por el contrario, más dura será la caída, la expresión poética del amor tendrá que ser, necesariamente, la representación de un proceso de vaciado de la propia identidad, una identidad que se disuelve para dejar de ser tal en el fuego amoroso y, cual Ave Fénix, renacer otra y distinta de sus propias cenizas. En un soneto incluido en su primer libro –recogido con anterioridad en el primer número de *Halcón*– leemos:

y un día, amor, gozándote en mi herida,  
me dejaste en la tierra abandonado.

[...]

Pero como en mi carne hay primavera,  
verte llegar de nuevo, amor, aguardo  
aunque a la vista de tus ojos muera<sup>8</sup>.

En un mundo en el que todo tiene un nombre y se es en la medida en que se es nombrado, carecer de esa marca, el nombre, ser un anónimo, implica iniciar el viaje hacia la no identidad, la inexistencia, el no ser y la muerte. Arcadio Pardo afronta la poesía como un espacio propicio en el que construir dicha identidad, siempre desde el aislamiento, la otredad y la ajenidad, una ajenidad que a menudo encuentra en lo neutro. En un texto de *Vienes aquí a morir*, leemos toda una declaración de principios, la afirmación que nos recuerda que el poeta no es el agente de la poesía sino más bien su consecuencia: “Tú no haces el poema. / Te hace el poema a ti<sup>9</sup>”, unos versos en los que la vida y la identidad –resultados de un cierto despojo–, parecen entenderse como proyecciones de la palabra poética. Así, Pardo plantea en ocasiones la búsqueda de esa marca en escenarios marcados por una envolvente y profunda sensualidad, donde el sujeto poético lucha de manera denodada por vencer a

7 BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 48

8 PARDO, Arcadio, *Un tiempo se clausura*, op. cit., p. 37.

9 Id., *Vienes aquí a morir*, Madrid, Rialp, 1980, p. 16.

la muerte y construirse una nueva identidad, ser ya otro junto al otro que ha de acompañarle en este exigente itinerario de desposesión:

Soy y somos  
flores de esclavitud de algún deseo  
que pujara a mordisco y liberara  
su ardimiento una noche, un equinoccio,  
un solsticio de ensueño<sup>10</sup>.

En diferentes lugares y de manera persistente, Georges Bataille<sup>11</sup> sostiene que es en el momento en que el ser humano adquiere conciencia de la muerte cuando hace su entrada el erotismo como una señal que ha de distinguir la vida sexual del hombre de la del resto de los animales, mientras que Herbert Marcuse<sup>12</sup> se ha referido a un “lazo que une a Eros con el instinto de la muerte”, hasta el punto de que esta se presenta en ocasiones como un oscuro objeto de deseo, como un objetivo perseguido. “Sigue con el Ponto”, incluido en *35 poemas seguidos*, finaliza con estos versos:

E indago  
qué querencias oscuras, qué soberbia  
demanda, qué opacas convulsiones,  
en esa bella luz de aquese oriente  
sumiera a aquellos que vinieron a  
fenecer a estas costas, sometidos,  
como a una voluntad de ser esclavos,  
al ademán feroz de adelantarse  
a su morir queriéndolo<sup>13</sup>.

“Como quien besa a un muerto” es un verso de uno de los poemas iniciales de *Efímera efeméride*<sup>14</sup>, un libro –y un título– armados a partir de la convicción de que la eternidad –como se

---

10 *Id.*, *35 poemas seguidos*, Valladolid, Diputación de Valladolid / Fundación Jorge Guillén, 1995, p. 66.

11 BATAILLE, Georges, *Breve historia del erotismo*, trad. de A. Drazul, Buenos Aires, Ediciones Calden, 1976; *Id.*, *Las lágrimas de Eros*, trad. de D. Fernández, intr. de J. M. Lo Duca, Barcelona, Tusquets, 1981; *Id.*, *L'Érotisme*, *op. cit.*

12 MARCUSE, Herbert, *Eros y civilización*, 4.ª ed., trad. de J. García Ponce, Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 213.

13 PARDO, Arcadio, *35 poemas seguidos*, *op. cit.*, p. 49. La idea de una muerte deseada, recogida en la expresión que se lee en el último de los versos citados, aparece en otros poemas de este mismo libro: “Así ocurre / con aquellos –se dice más arriba– / que iban a su morir al Ponto, e iban / a su morir queriéndolo. / Alcanzan el deleite de su fin / conseguido”, “Y quienes iban a morir queriéndolo. / Por ser así. Lo acojo y me lo incrusto / también” (*Ibid.*, p. 68 y 70).

14 PARDO, Arcadio, *Efímera efeméride*, Madrid, Endymion, 1996, p. 13. El ejemplar que conservo lo recibí gracias a la generosidad de su autor con esta dedicatoria: “Para Alfredo Saldaña, por indicación de Carlos Edmundo de Ory, con el saludo amistoso de Arcadio Pardo”. La relación entre A. Pardo y C. E. de Ory se remonta a los años de *Halcón*, revista en la que el postista colaboró y cuyos textos fueron para Pardo, en sus propias palabras, “como una sacudida [...], principio de una devoción que el tiempo no aplaca”. La cita está tomada de la introducción a la edición facsimilar de la revista que la Fundación Jorge Guillén, junto a otras instituciones, publicó en 2003, al cuidado de Javier Blasco y Antonio Piedra.

afirma en uno de los textos– “solo dura / este día en que escribo<sup>15</sup>”. Ese verso pertenece a la composición titulada “1. Muchacha excavando”, que abre la sección “De enantes”. El poema recrea un cierto acontecimiento, el descubrimiento de lo que, bajo tierra, se halla escondido, y finaliza con estos versos: “Y sé que esa muchacha que se inclina / con todo el firmamento a sus espaldas, / cumple su amor incalculable ahora, / limpiándole los huesos a la sombra<sup>16</sup>”. Se habla aquí de lo que queda después de que la devastación del tiempo haya hecho su trabajo, de “huesos” que nos recuerdan que algún día hubo carne, y de la “sombra” que ese mismo día proyectó algún cuerpo, recuerdo y resto, en todo caso, de una identidad que fue<sup>17</sup>.

Por otra parte, la poesía de Arcadio Pardo –salpicada de continuas alusiones y evocaciones en un discurrir que es más narrativo que descriptivo– muestra que el amor, la sexualidad y el erotismo son universos temáticos en los que se manifiesta con particular intensidad una cierta sensibilidad contemporánea disconforme con los modelos de conducta más extendidos en estos territorios y que aspira a la adquisición de unos determinados compromisos con valores considerados desde una *ética dominante* como disidentes y reprochables. Una sensibilidad que se debate en un panorama en el que luchan por alcanzar posiciones de privilegio al menos dos opciones ideológicas. Mientras que una de ellas, reflejo de una posmodernidad acomodaticia, dócil e irreflexiva, se limita a dar cuenta del caos teórico y artístico en el que estamos sumidos, la otra, resultado de una posmodernidad crítica, reflexiva e inconformista, no solo se dedica a describir ese mismo caos teórico y artístico, sino que también lo denuncia y trata de promover alternativas. La poesía de Arcadio Pardo es en gran medida consecuencia de esta segunda opción ideológica, una elección fundamentalmente dinámica y progresista orientada hacia la superación de un presente castrante y la consecución del futuro. “Canto a la vida” –poema publicado inicialmente en el nº 4 de *Halcón*, en diciembre de 1945– muestra con valentía y sin ambages esta condena de la hipocresía a la vez que apuesta por una vida más libre, al margen de un entorno amenazante y agresivo, cimentada sobre el amor como compañero inseparable hasta el final del viaje:

En los labios te llevo porque tengo en la boca  
concentrada la vida; en estos labios míos  
que verterán un día, por un dios señalado,  
todo su amor y todos sus ímpetus de vida,  
en la roja caricia de otros labios de fuego  
por donde iré al ocaso de mi vida, besando<sup>18</sup>.

Veintinueve años después, Arcadio Pardo publica *Tentaciones de júbilo y jadeo* y allí encontramos de nuevo entrelazados estos temas. “La tierra recorrida” se cierra con estos versos:

ven al fragor de mis amaneceres,  
ven a mi lecho sábanas lavadas,

---

15 *Ibid.*, p. 62.

16 *Ibid.*, p. 14.

17 El tiempo, como estudió muy bien María Eugenia Matía en su tesis doctoral, es un tema capital –“tema raíz”, escribe ella– en la poesía de Arcadio Pardo.

18 PARDO, Arcadio, *Un tiempo se clausura*, *op. cit.*, p. 46.

ven a mi pecho amor de abetos grandes,  
que el otoño ya apunta en las colinas  
y el cierzo anuncia su redoble sordo,  
para que si la nieve se presenta  
en pleamar de muerte y de blancura  
nos sorprenda en aromas infinitos,  
sarmientos abrazados todavía<sup>19</sup>.

En ocasiones, esa sensibilidad ha configurado un paradigma estético que se presenta como resultado de la crisis heredada por una posmodernidad perpleja que carece de una razón dominante y que fomenta actitudes caracterizadas por un individualismo hedonista que valora más el placer y el sexo como objetos de consumo, mercancías e intercambios sociales y el triunfo a corto plazo que el esfuerzo y la lucha por alterar las condiciones comerciales y mercantiles que rigen el imaginario erótico y sexual del presente y alcanzar así el futuro. El amor extiende sus redes en el mercado de la vida, se convierte en un juego malsano de palabras, apariencias y promesas incumplidas que encuentra su final en la castración del goce y en la muerte. Frente a ello, la respuesta del poeta consistirá en presentar las relaciones amorosas con sensualidad y erotismo intensos:

Te quiero, te amo, te amo, te poseo,  
hembra vigor de muslos avidedes,  
hembra pechos dolidos en mis manos,  
caderas sometidas en mis manos,  
boca abierta chupada largamente,  
te he besado animal el cuello duro,  
me has besado la boca valle grande,  
me has tocado los hombros peñas duras,  
me has recorrido el pecho con las manos,  
me has sentido animal la boca fiebre,  
cuerpo todo ocultado por mi cuerpo,  
cuerpo besado, cuerpo más besado,  
hombros caídos, brazos anudados,  
oleaje melena apetedido,  
vorágine oleada del deseo,  
vertiginoso cauce poderío,  
sobre ti, contra ti, tenida, habida;  
te quiero, te amo, te amo inextinguible<sup>20</sup>.

Así pues, el tratamiento de determinados temas, asuntos y motivos sexuales, eróticos y amorosos que encontramos en esta escritura poética, representa, en cualquier caso, la puesta en tela de juicio de un orden institucional y de un sistema de poder hegemónicos, la crítica y la condena de unos procesos de industrialización que han convertido el sexo y el placer en actividades de consumo

---

19 *Id.*, *Tentaciones de júbilo y jadeo*, Palencia, Rocamador, 1975, p. 15.

20 *Id.*, *Soberanía carnal*, Santander, La Isla de los Ratones, col. Poetas de hoy, 22, 1961, p. 45.

colectivo. Nos encontramos, en este sentido, ante una escritura que defiende valores éticos y morales diferentes a los convencional y habitualmente establecidos. La poesía de Arcadio Pardo –exponente en ocasiones, como ha señalado Isabel Paraíso<sup>21</sup>, de una cierta agramaticalidad– es un buen ejemplo de esta moralidad otra y muestra muy a las claras que las relaciones amorosas no son inocentes sino que, por el contrario, tejen sistemas de poder y explotación entre sus participantes, sistemas que tienden a vulnerar con excesiva frecuencia la tolerancia y la igualdad y en los que el respeto a las diferencias brilla por su ausencia.

En la cultura occidental, desde la mitología griega la mujer desempeña un papel decisivo en este universo de relaciones amorosas, y no solo como protagonista del enunciado. En la poesía de Safo de Mitilene, eros y muerte –pulsión erótica y deseo tanático– se entrecruzan y (con)funden con particular intensidad. Personificación de un eros vivificante y generador de vida, la mujer, al mismo tiempo, mantiene una vinculación muy estrecha con la muerte. Objeto de adoración, la mujer representa en ocasiones la ternura, el misterio y la energía desaforada de la vida, aunque otras veces, como no podía ser de otro modo en un mundo fundado sobre la oposición de los contrarios, nos encontremos con una cierta “mujer tanática”, augurio de muerte y desesperación. En todo caso, la mujer es presentada como un ser especialmente dotado para las relaciones sexuales, que son en cierto modo sacralizadas y en las que podemos apreciar una crítica del cristianismo, cuya actitud represiva con respecto al sexo (muy parecida a las de otras religiones monoteístas, tales como el islamismo, el judaísmo o el hinduismo) aparece profundamente relacionada con el ascenso de la familia patriarcal y la configuración del Estado moderno<sup>22</sup>. No resulta, pues, nada extraño que, frente a determinados valores centrales de estas religiones, en un poema de *Vienes aquí a morir* leamos:

Tienes envidia del torrente.  
 Músculo en apetitos:  
 morder, morder la fruta que se ofrece,  
 poner la mano en ese pelo,  
 rezumar ese pelo, revolverlo,  
 revolver esos hombros,  
 modelar esos pechos,  
 morder en ese cuello,  
 despojo no, frutal frondosidad,  
 otra vez tú ya poderío,  
 víctima de la sangre,  
 exuberante cuerpo,

21 PARAÍSO, Isabel, “Reflexión desde la belleza”, en A. Pardo, *Poesía diversa*, pról. de I. Paraíso, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, col. Autores Contemporáneos, 3, 1991, p. 7-13; *Id.*, “Arcadio Pardo, poeta”, *Gaceta cultural*, 51, 2009, p. 18-24.

22 A pesar de las confluencias que hay entre Grecia y Roma en lo que a la comprensión de lo erótico-tanático se refiere, es necesario tener en cuenta que también hay distinciones y diferencias entre ambos ámbitos culturales, discrepancias que orientarán la posterior evolución de estas relaciones y que provocarán una profunda escisión entre Eros y Tánatos: “el espanto latino ante Eros propiciará la más fácil aceptación del espanto pecaminoso cristiano ante Eros” (PUJANTE, David, *Eros y Tánatos en la cultura occidental*, op. cit., p. 76).

rocío no en las eras,  
otra vez incrustado en juventud<sup>23</sup>.

Norman Brown<sup>24</sup> habla del “principio dionisiaco de exceso”, y Georges Bataille<sup>25</sup> ha llamado la atención sobre el profundo sentido religioso del erotismo, un sentido que subyace de manera incuestionable en todo comportamiento erótico a pesar de los enormes esfuerzos que las jerarquías eclesiásticas de casi todas las religiones han hecho por ocultarlo<sup>26</sup>. Escribe Bataille: “La religión es, incluso lo es en su base, subversiva. Ella aparta de la observación de las leyes. Lo que gobierna es el exceso, el sacrificio, la fiesta cuya culminación es el éxtasis<sup>27</sup>”. Los sujetos –hombre y mujer– de estos acontecimientos protagonizan unas relaciones en las que son consumidos por el amor, que se presenta ya como una herida abierta que ha de marcar las vidas de los amantes. Georges Bataille ha señalado: “Dans la vie humaine [...] la violence sexuelle ouvre une plaie<sup>28</sup>”. El amor es así síntoma de una cierta enfermedad, y dado que vivimos en un mundo edificado tanto sobre el amor como sobre la guerra, no resulta extraño que esas mismas relaciones amorosas se den en situaciones caracterizadas por una intensa agresividad en las que la existencia de uno de los sujetos depende de la desintegración del otro. El amor está ligado a ciertas actividades físicas ejecutadas con un alto grado de pasión; el amor, que se alimenta de sí mismo, se presenta como un proceso complejo relacionado muchas veces con experiencias terminales, como una especie de combate caracterizado en ocasiones por la agresión física y psicológica donde solo se salva el más fuerte. Empédocles ya explicaba la vida como un proceso en el que se enfrentaban constantemente dos principios: *philia* (amor) y *neikos* (discordia). En el juego amoroso se oponen diferentes dominios e intereses —el del amante, que trata de hacer suyo al amado, y el de este, que suele resistirse a los deseos de aquel. El amante se salva a sí mismo y, dada la crueldad que caracteriza la relación amorosa, aspira a que el amado, de manera al menos simbólica, desaparezca. En “12”, de *Soberanía carnal*, puede leerse:

Me duele el pecho en carne viva. Garras  
me clavan uñas por de dentro, púas  
como la frente fría Collarada  
al ventarrón noviembre Pirineo,  
cuando amante podrido de quererte  
te miraba al volante de mi coche.  
[...]  
Pienso en tus muslos cálidos y duros.  
Quiero tocarlos con mis manos rojas.  
Quiero hundir mi cabeza entre tus muslos.  
Quiero cogerte de los hombros duros,

---

23 PARDO, Arcadio, *Vienes aquí a morir*, op. cit., p. 82-83.

24 BROWN, Norman, *Apocalipsis y / o metamorfosis*, trad. de R. Mazarrosa, Barcelona, Kairós, 1995, p. 232.

25 BATAILLE, Georges, *Breve historia del erotismo*, op. cit.

26 A pesar de esos esfuerzos, hay espacios –como la mística cristiana– en los que erotismo, sensualidad y voluptuosidad son ingredientes significativos, aunque aparezcan determinados espiritualmente.

27 BATAILLE, Georges, *Breve historia del erotismo*, op. cit., p. 49.

28 *Id.*, *L'Érotisme*, op. cit., p. 115.

derribarte al abrigo de las hayas,  
hembra gozada boca arriba...<sup>29</sup>.

Y en este itinerario de despojo y desposesión la vida y el placer se presentan como una antesala de la muerte, con la que acabarán reconciliándonos, ya que el amor puede “cargarse de odio o de deseo de muerte, mientras que recíprocamente la muerte podrá ser amada en una especie de *amor fati* que imagina en ella el fin de las tribulaciones temporales<sup>30</sup>”. Como escribe en “22”, poema de *Vienes aquí a morir*:

Te sabes solo y gozas tu abandono.  
Quieres morir aquí también, por qué.  
Quieres morir. Pero ahora sin palabras.  
Tocar las piedras y morir.  
Llevarte en la mirada este despojo<sup>31</sup>.

El amor –y con él el placer y la vida– se asimilan a la muerte y a lo que esta implica de proceso de desintegración y descomposición del cuerpo y sus potencias (léase, a este respecto, el poema “26” de este mismo libro). Amor y muerte, placer y sufrimiento, son ya estrellas de una misma galaxia: “El principio de placer parece hallarse al servicio de los instintos de muerte, y no es sino su estrategia para asomarse a lo que de verdad fascina a nuestra especie predadora: el espectáculo imposible de la muerte propia<sup>32</sup>”. La muerte transforma la epidermis y la carne del amado en puro hueso, esqueleto, metáfora ya de la vacuidad del amor.

Amor y muerte, dos escenas de una misma representación. Tal como hemos podido comprobar en este recorrido un tanto acelerado, la poesía de Arcadio Pardo muestra que nos encontramos ante dos acontecimientos perfectamente reconciliables. A la luz de los comentarios expuestos, es evidente que Arcadio Pardo no ha abandonado en ningún momento de su trayectoria la posibilidad de alcanzar un pensamiento poético que sea capaz de generar nuevos modos de significación, orientado hacia el establecimiento de un cortocircuito en la experiencia cotidiana del hombre corriente, dotado de una inusual fuerza subversiva y preparado para comprobar la extraordinaria elasticidad de lo real, comprometido con la denuncia de la fosilización del pensamiento metafísico y la transformación de los hábitos que despojan a la vida de sus latidos convirtiéndola en una experiencia letárgica, un pensamiento poético dispuesto a proyectarse más allá del ámbito específico de las producciones culturales con la intención de transformar la vida y anular los devastadores efectos que el mercado y el espectáculo ejercen sobre la existencia, entendiendo lo imposible no como el aviso de una paralización forzosa, la huella imaginaria de una existencia inalcanzable, sino como un horizonte de realización utópica, un pensamiento poético convencido de que la realidad no puede limitarse a la mera descripción o exposición de la anécdota más trivial sino que resulta de un proceso radical de transformación, visión, sublimación y subjetivación.

---

29 PARDO, Arcadio, *Soberanía carnal*, op. cit., p. 41-42.

30 DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, trad. de M. Armiño, Madrid, Taurus, 1981, p. 185.

31 PARDO, Arcadio, *Vienes aquí a morir*, op. cit. p. 44.

32 ALBIAC, Gabriel, *La muerte*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 71.



Una *poesía crítica*, como la que a menudo encontramos en los libros que ha publicado Arcadio Pardo, tiene ante sí el desafío de localizar espacios de resistencia y horizontes por conquistar, es decir, el reto de construir un nuevo imaginario ético y estético desde el que ensayar propuestas culturales que funcionen como expresión de una voz comprometida con la emancipación, la diversidad y la tolerancia, valores que algunos han querido ver como una continuación transformada de aquellos otros sobre los que se intentó fundar la convivencia moderna –libertad, igualdad y fraternidad–, conceptos sobre los que se asientan los cimientos de la modernidad y que, a pesar de todos los cambios experimentados, todavía hoy continúan siendo valores de referencia y de responsabilidad.

Aunque una lectura superficial no lo muestre, la poesía de Arcadio Pardo responde a una notable complejidad; son frecuentes los préstamos lingüísticos y literarios, las creaciones léxicas, los motivos temáticos tomados de otros ámbitos culturales, las intertextualidades con otras áreas artísticas, las reordenaciones de campos semánticos más o menos consolidados en la tradición, rasgos todos ellos que caracterizan a una escritura dotada de una fuerte cohesión musical y con un marcado sentido del ritmo. A lo largo de la historia, con frecuencia se ha afirmado que la poesía es tradición o no es nada, y también que el poeta se nutre en primer lugar del mismo arte que practica, una actividad que no conoce fronteras nacionales, ideológicas, culturales o lingüísticas. Arcadio Pardo ha entendido siempre esa tradición no como un cauce estrecho y demarcado por las fronteras nacionales sino como un venero de infinitas posibilidades, y ello hizo que su escritura –ejemplo señero de eso que podríamos denominar *internacional literaria*– alcanzara un considerable nivel de riqueza y dificultad.

El lector debe ser consciente de esa realidad compleja, que no solo atañe a quienes escriben: también quien lee se introduce en un laberíntico y potencialmente ilimitado mundo de referencias culturales. El escritor habla de un proceso fascinante en el que todo, como dejara escrito Borges, se confunde y se repite aunque, al mismo tiempo, todo sucede por primera vez en cada ocasión. Ese círculo se traza, sin llegar a cerrarse, entre el estreno permanente y la incesante repetición de lo ya dicho; nos introduce en un espacio imaginado donde cada texto limita consigo mismo, pero no deja de proyectarse en los demás. En la poesía contemporánea sorprende la abundancia de versos ajenos que los poetas mezclan con sus propios versos: las citas se señalan a veces mediante determinadas convenciones ortotipográficas, pero en no pocas ocasiones se incluyen sin marca alguna, proponiendo al lector un enigma que no siempre logra descifrar. De esta forma, la trayectoria de la lírica contemporánea no hace sino confirmar las palabras de A. Machado: la poesía es un palimpsesto.

Estas prácticas intertextuales más o menos explícitas no son ni mucho menos raras en la escritura de Arcadio Pardo. Una intertextualidad que remite, en definitiva, a un escenario decididamente internacional, y es ahí donde nuestro poeta desarrolló su escritura. A partir de estos planteamientos, el texto poético dialoga consigo mismo, con otros textos y con las más diversas tradiciones y ese mismo texto se propone como un diálogo entre el autor y el lector, y todas esas conversaciones rebasan muchas veces el alcance de la cultura nacional; en ocasiones, se construye como un mosaico de citas tomadas de otros textos, palimpsesto o pergamino bajo cuya piel puede contemplarse la huella de una escritura anterior, la promesa incumplida de un relato posterior, texto que habrá de leerse como exponente de una realidad global en la que la nación –como escenario geográfico, político, lingüístico y cultural– ha sido ampliamente rebasado, ha dejado de ser el principal referente de

la historia literaria, o de la historia sin más. Frente a la norma y la convención que han marcado el discurrir habitual de la poesía contemporánea en español, la propuesta lírica de Arcadio Pardo representa la excepción singular y sin lugar de una voz liberada de tópicos, levantada al borde del abismo.

# Creación y Tiempo único: etapas de la poesía de Arcadio Pardo (1946-2016)

**María Eugenia Matía Amor**

**Resumen:** Esta contribución destaca algunos rasgos singulares desarrollados ampliamente en nuestra tesis doctoral y posterior publicación de la Universidad de Valladolid: *Las dimensiones de la memoria: la poesía de Arcadio Pardo*. Asimismo se presenta la división de su trayectoria en cuatro etapas y la evolución del autor hacia una poesía original, esencial, universal e integradora en la vivencia del ser en todo tiempo. Es la bella y profunda creación de un atractivo *Tiempo único*. Tanto la experimentación lingüística como la densidad del imaginario arcadiano invitan al conocimiento y reconocimiento de una obra que merece ser más valorada y que consideramos fundamental en el panorama de la poesía española contemporánea.

**Palabras clave:** singularidad, experimentación, *Tiempo único*, *ardimiento*, realidad sublimada, evolución, integración, permanencia

**Résumé :** Cette contribution met l'accent sur quelques aspects singuliers largement

développés dans notre thèse de doctorat et dans sa publication postérieure par l'Université de Valladolid : *Las dimensiones de la memoria : la poesía de Arcadio Pardo*. On y présente également la division de son parcours poétique en quatre étapes et l'évolution de l'auteur vers une poésie originale, essentielle, universelle et à caractère intégrateur dans l'expérience de vie de l'être humain en tout temps. C'est la création belle et profonde d'un temps captivant, *Tiempo único*. L'expérimentation linguistique autant que la densité de l'imaginaire arcadiano invitent à la connaissance et à la reconnaissance d'une œuvre qui mérite d'être plus appréciée et que nous jugeons fondamentale dans le panorama de la poésie espagnole contemporaine.

**Mots-clés :** singularité, expérimentation, *Tiempo único*, *ardimiento*, réalité sublimée, évolution, intégration, permanence

A Arcadio Pardo.  
Y a su mujer *infinita*, *Madeleine*<sup>1</sup>.

*Porque somos la tarde que transcurre,  
somos el tiempo y la memoria,  
el pasado, lo fin, lo anticipado,  
lo que nadie adivina si nos ve  
esperando que el día se disipe.  
Hasta que el sol  
regresa:  
la luz es.  
(Relación del desorden y del orden)*

## I. Creación y *tiempo único*

Entender la génesis y la evolución de la obra artística es asunto que apasiona tanto por su inasibilidad como por la penetración lectora que exige. Y más aún cuando el mundo de las obsesiones personales se torna de interés universal. La calidad de la obra de Arcadio Pardo se justifica por su original exploración lingüística y por ser un penetrante fresco del hombre y del ser en el tiempo. Retórica y Poética conforman en nuestro autor una amalgama feliz: la del instinto orientado hacia la búsqueda de una *escritura singular* que se recrea en la expresión intensa y recurrente en el ritmo y la eufonía, como también la del afán por comprender y capturar el mundo a través de la belleza y la esencia de la palabra. Al fundir dicción e imaginario, Arcadio Pardo elabora una cosmogonía en el *Tiempo único* en el que se proyectan las *dimensiones de su memoria*:

Pósase el aire sobre la enramada, / sobre el césped que asciende, / sobre mi tiempo  
que es el Tiempo único, / intranscurrible, pétreo<sup>2</sup>.

La creación arcadiana se apoya en la realidad sublimada y en elementos de cultura. El paisaje, las referencias históricas y sus protagonistas adquieren vida literaria con el hálito de la emoción, la imaginación y la expresión formal cambiante a lo largo de setenta años. Como rumor mitigado fluye la consistencia de ciertos rasgos que emergen en distintas fases: el signo universal de su poesía, la geografía anímica y simbólica de Castilla y del sur, la voluntad de dignidad y permanencia de la obra, el sostén testimonial de origen, la súbita integración en el tiempo mítico y –entre otros– la cadencia musical potenciada por esa original creación lingüística. Según Robert Pageard:

---

1 *In memoriam*. Madeleine Pardo (Tilh, 1931-Chaville, 2017): Hispanista en las Universidades Sorbona y Nanterre (París).

2 PARDO, Arcadio, *Relación del desorden y del orden*, en *Poesía diversa*, Col. Autores contemporáneos, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1991, p. 73.

la obra poética de Arcadio Pardo quedará, a pesar de lo arraigado que está en la naturaleza de Castilla, como una de las de alcance más universal en el extraordinario florecimiento del último medio siglo. La confrontación de la intimidad oscura con la voluntad personal, y con los inmensos movimientos de los espacios-tiempos [...] forma el tema general de un conjunto hoy perfectamente acabado, con su música sutil y su grafismo salvado directamente de la vida de investigación<sup>3</sup>.

Antes de centrarnos en las etapas de tan dilatada Obra, presentamos algunos atributos de su Poética para mejor comprensión del itinerario.

## Ardimiento

El punto de partida de la escritura arcadiana es el ardimiento, tendencia intrínseca a narrar vibrantemente. El propio autor habla de rumor o emanación del ardimiento, inspiración y voz proclive al lenguaje encendido<sup>4</sup>. Esta tensión germinal se refleja en la forma: a veces será el ritmo esticomítico, otras la recurrencia en vaivén de sus obsesiones y casi siempre la riqueza de la dicción y su eufonía (aliteración, sinfonía vocálica, balbuceo...), la variedad y acumulación del léxico o las innovaciones léxico-sintácticas..., en definitiva, todo un poliedro de recursos de alta expresividad:

Varias horas copiando pinturas rupestres de Tassili. / [...] / Me tiembla tanta silueta que me hermana en sí, en lo sú, / en lo su sú. / [...] / No saben que les amo con ternura rehogada, soy espía de sus voces, / contemplador y robador de su maravilla. / ¿Qué se dicen? ¿Qué / se repiten? ¿Qué a distancia se gritan? / [...] / Ahí el advenimiento de la revelación. / Hoy os debo la paz que me atraganta, / negros de la negrura de la profundidad, / hoy sois mi mí, mi nos, mi entorno y mi contento, / mi los otros, mis tribus y mis clanes, / mis todos, mi fando, mi senecto, / y mi lujuria de aprehender lo vivo, / en vos, los permanentes<sup>5</sup>.

## *Castilla y la realidad sublimada*

Otro aspecto a reseñar es la *creación* de la Realidad poética a través de la *sublimación* de la realidad circunstancial. Arcadio Pardo subraya el valor de la sorpresa o deslumbramiento, *revelación* que es forma privilegiada de una vida más allá de los límites de lo aparente. En la trayectoria

3 PAGEARD, Robert, *Pliegos de la Academia Santa Catalina*, nº 21, El Puerto de Santa María, 1996. La cursiva es nuestra.

4 “Son los poemas últimos. / Reposan, / se decantan, aplacan / aquel rumor de su venida”. *Relación del desorden y del orden*, en *Poesía diversa*, op. cit., p. 114.

5 PARDO, Arcadio, *Lo fando, lo nefando, lo senecto*, Madrid, Calima, 2013, p. 26.

arcadiana es patente el impulso supremo de la vida, la conciencia positiva ante su discurrir. Este optimismo de su diálogo con el mundo se traslada con frecuencia al hombre y a correlatos de la naturaleza (paisaje, vegetación, materia). *Castilla* emerge en muchos poemas como la geografía *anímica* que, impulsada por la densidad de la nostalgia, adquiere aliento épico y recuerda la fortaleza hernandiana:

Pico Aguja. // [...] / cerro desnudo, / cerro padre, / cerro ancestral // [...] / el más humilde de mi valle, / el más lejano de la cuenca, / el más pobre / el más perdido, / lunar monte en la orilla de la muerte. // [...] / Pico Aguja en la infancia formidable, / pobre cerro en mi sangre levantado, // [...] / Pico Aguja barrunto de la muerte, / hoy tiemblo de fervor ante tu rostro<sup>6</sup>.

Y Castilla es también geografía *simbólica*, cuyos signos (luz, sol, horizontalidad, páramo o trigo) se trasladan a otros territorios remotos propios del sur. Esta transmutación de su imaginario interesa por los haces luminosos que reflejan, pues evocan la amplitud del cosmopolitismo y del panteísmo. Así, en este ejemplo, partiendo de la esencialidad del signo, la imagen se hace movimiento desde el mediterráneo sentimental (Grecia) a los parajes intrínsecos y mitificados (Castilla):

¿Qué luz más luz que aquesa? / ¿Qué luz más pan y dónde / más superficie de claridad?<sup>7</sup>

Luz y horizontalidad mesetarias *sublimadas* que proclaman la totalidad en Castilla para viajar –años después– a la infinitud de Tineghir:

De los andares / y / de las navegaciones, / te acogerías a un camino blanco / que va por unas lomas // [...] / Subes, / y ya los pasos son de nadie. / Suenan / a nadie que camina. // [...] / Voz de viento solar. / Te acoges tú a este desierto / porque en él oyes alentar el mundo<sup>8</sup>.

Tineghir es un poblado blanco, umbral del desierto // [...] / En Tineghir caduca el tiempo. // [...] / Tineghir es inicio de los espacios. // [...] / El mundo acaba en Tineghir<sup>9</sup>.

## *La voluntad y la permanencia de la obra*

El poeta busca su individuación como artista mediante la palabra, apoyado en su instinto del dinamismo progresivo que procura la *escritura vital*, pues, según el Doctor David Pujante, en

---

6 *Id.*, *Soberanía carnal*, Santander, La isla de los ratones, 1961, p. 20-23. Y en *Poesía diversa*, *op. cit.*, p. 26-28.

7 *Id.*, *Plantos de lo abolido y lo naciente*, Valladolid, Sever-Cuesta, 1990, p. 77.

8 *Id.*, *Suma de claridades*, Premio José Luis Núñez 1982, Sevilla, Col. Aldebarán, 1983, p. 57-58.

9 *Id.*, *El mundo acaba en Tineghir*, Madrid, Adonáis, 2007, p. 10.

algunos autores *la obra se construye como una escalera de subida al autoconocimiento*<sup>10</sup>. La voluntad de Arcadio Pardo de elaborar una *obra digna* se detecta tanto en la exquisita selección de títulos como en la cuidada cohesión de cada poemario: así, alternará motivos, metros, estrofas y otros recursos con el fin de dotar al conjunto de una personalidad diversa.

Interesa señalar también que, aunque su obra se ha hecho *en el aislamiento y en la lateralidad* del panorama contemporáneo español, el autor siente su identidad poética como algo inquebrantable. Por ello, de forma mitigada se percibirá la idea de la construcción de la *obra* hacia la esencialidad y la permanencia, y los poemas traslucirán el íntimo deseo y la virtud de la escritura de vivir al margen de la finitud; algo que, por ejemplo, se aprecia en la brillante polisemia de la invocación *Tineghir*: topónimo, signo de finitud e irrenunciable legado de infinitud.

No cedan todos los poemas: / [...] / Aunque pocos, los ojos me deletreen esos residuos, / acérquense, insúfles aliento y vuelvan a latido, / [...] / resurjan en la voz, cúndanles los oídos y aposentándose / en su piel, / me los traigan a amantes que no puedan / ya nunca abandonarlos. // No acabe el mundo en ellos, Tineghir<sup>11</sup>.

## *La traslación espacio-tiempo*

El tema raíz que articula su obra es el Tiempo, preocupación de carácter universal y temática frecuente en otros poetas. La original aportación arcadiana nos conduce a la inmersión en la *Historia* y la *Intrahistoria*, con una aguda *penetración intelectual y sentimental* en los signos, restos y vivencias de todo tiempo. Desde una *sensación etérea, elástica y dinámica* del Tiempo, el poeta creará (consciente o inconscientemente) la totalidad de su obra:

la antigüedad convive en nos; con toda edad nos convivimos<sup>12</sup>.

Ese ámbito en el que el tiempo lineal desaparece es la creación, *Tiempo único, intuición radical, extrema* de la intemporalidad. Por tanto, el poema le permitirá *vivir* esas *sensaciones simultáneas* del pasado, del presente y futuro, y el *Tiempo único* se percibirá como un *continuum eterno, tenso y dinámico* en el que es posible la instantánea traslación e integración:

Piazza Armerina tiene / una luz amarilla como paja / [...] / la sal del mar que flota / en el fondo del aire, / unos mosaicos sobre los que anduve / de niño hace mil años<sup>13</sup>.

10 PUJANTE, David, *Belleza mojada: la escritura poética de Francisco Brines*, Renacimiento, Sevilla, 2004, p. 33.

11 PARDO, Arcadio, *El mundo acaba en Tineghir*, op. cit., p. 65-66.

12 Id., *De la lenta eclosión del crisantemo*, Madrid-Palma de Mallorca, Calima, 2010, p. 30.

13 Id., *Relación del desorden y del orden*, en *Poesía diversa*, op. cit., p. 77.

La densa identificación del poeta con esos momentos es *consustanciación*, transmitida en imágenes y visiones que trastocan *el espacio-tiempo* con agilidad y sorpresa, con efecto de *mágica resurrección*. El recurso del *nos* consustanciado, *inclusivo y potente*, es voz que conduce a la profundidad del misterio, a la fantasía y a la paradoja intemporal cuando leemos:

Tan, / que nos somos coetáneos de los celestes enigmas, / fraternos con todos los misterios del preser y del ser / que viven, perviven, superviven<sup>14</sup>.

## La musicalidad

La asociación de ritmos refuerza la intensidad de su poética, generada desde una *innata habilidad versificadora*<sup>15</sup>, con preferencia por el endecasílabo, la silva libre de base impar y la tendencia a la naturalidad del verso libre (en ocasiones estructurados como cuartetos-lira heterométricos, *verso estrófico libre*, que insinúa cierta propensión al ajuste a modelos clásicos). Y, otras veces, encontraremos la *novedad* de generar un ritmo paralelo y extendido, con la inclusión de un poema-glosa naciente, cuyo eco refuerza el principal:

Te vendrás a otro tiempo, / a otro nombre, a otro lo\*. [...] / De hierro esta conciencia.

\*La alteridad te rige el mundo. / [...] / Convicción de otredad. / Y así ha de ser. / Así.  
/ De hierro esta conciencia<sup>16</sup>.

Es su música *sutil*, cauce y cadencia del *ritmo interior del poeta*, con el *isocolon* (paralelismo de tipo sinonímico, antitético o emblemático) como estilema más fiel.

Especialmente notorio en Arcadio Pardo es el arraigo de la dicción, resonancia *atávica* y *espiritual*, probablemente agudizada por su condición *extramuros*, como si al escribir en español y recrearse en los recursos fónicos pudiera reforzar *sonoramente* el lazo con la patria de origen:

Bosque ofrecido en tus secretos, suena, suéname, me retumben, / retúmbenme sonidos de madera, monólogos de troncos, / susurros de los tiempos, músítenme sus amplias armonías<sup>17</sup>.

Armonías y riqueza de una Retórica que brota y se elabora cual genuina, honda sustancia de su Poética, desvelando la autenticidad y los matices de una sugerente *escritura vital*, como bien detectó Carlos Edmundo de Ory: “Nada de barroquismo doloroso, únicamente la tensión, el ardimiento cristalizado, la emotividad envasada en ritmo modélico, en belleza escrita<sup>18</sup>”.

---

14 *Id.*, *De la lenta eclosión del crisantemo*, *op. cit.*, p. 24.

15 Además, debemos mencionar algunos de los interesantes estudios críticos de Arcadio Pardo sobre métrica, publicados en la revista *Rhythmica* (2004, 2006, 2008, 2010, 2012, 2016, 2018).

16 PARDO, Arcadio, *Relación del desorden y del orden*, en *Poesía diversa*, *op. cit.*, p. 111.

17 *Id.*, *Lo fando, lo nefando, lo senecto*, *op. cit.*, p. 50.

18 Carta al autor, 07.10.91.



Apuntados algunos rasgos que nos acercan al compás de ese ardimiento, a la mistificación del paisaje o la vivencia y a la creación del *Tiempo único* como ámbito de permanencia, pasemos a conocer la evolución de su trayectoria.

## II. Las etapas de la poesía de Arcadio Pardo

La parcelación de la obra arcadiana en dos grandes etapas, –no panteísta (1946-1980) y panteísta (desde 1982)– propuesta por la Doctora Isabel Paraíso<sup>19</sup>, ha sido a su vez subdividida, y nos permite advertir la transición del yo hacia la abstracción de signo más universal.

### a. Etapa de juventud (1946-1975)

Es éste un dilatado periodo de juventud que comienza a los 18 años con *Un tiempo se clausura* (1946), continúa con la edición de *El cauce de la noche* (1955) y *Rebeldía* (1957), pasa por la plenitud física exaltada en *Soberanía carnal* (1961) y fluye al reposo de la madurez personal y familiar de *Tentaciones de júbilo y jadeo* (1975).

Los tres primeros poemarios reflejan el aprendizaje versificador, el peso de la tradición y los ecos del clasicismo y existencialismo ambiental, que Arcadio Pardo conoció de primera mano por su implicación como cofundador de la revista y colección de poesía vallisoletana *Halcón* (1946-1951). Las imágenes y léxico de esos libros, bajo la rítmica tensión esticomítica, encierran la confusión íntima de quien anhela una *voz personal* y ya sitúa sus expectativas en territorio diferente:

Aquí corto mis huellas y mis pasos. / Yo ya no soy. Estrangulé la angustia. //  
Brillan extrañamente las estrellas<sup>20</sup>.

La inestabilidad geográfica de su vida y cierta insatisfacción literaria en esa década de los cincuenta, darán paso al asentamiento familiar y a la irrupción de su *palabra pedernal* en *Soberanía carnal* (1961), libro radical y liberador en su sustancia y tremendamente original en su retórica; es su primera *obra cumbre*, y confirmará al autor en esa *singularidad* tan tenazmente buscada:

No podréis arrancarme este dominio. / Yo me inauguro soberano/[...]// Resurjo  
entero ahora, / con el amanecer mayo verdense, / en los años robustos de la carne, /  
responsable yo mismo hasta las uñas, / con mi palabra pedernal entera<sup>21</sup>.

Es libro imbuido por una voz *yoísta*, *titánica*, que equipara la tensión de su plenitud sensual y masculina (de varón, de esposo, de padre y de hijo) a la placidez anímica del hombre ante

19 PARAÍSO, Isabel, “Reflexión desde la belleza”, Prólogo a *Poesía diversa*, op. cit., p. 7.

20 PARDO, Arcadio, *Rebeldía*, Valladolid, Sever-Cuesta, 1957, p. 52.

21 *Id.*, *Soberanía carnal*, op. cit., p. 13-15. Y *Poesía diversa*, op. cit., p. 21-22.

la orografía de la *hembra España* (Castilla y Pirineos). Con un vigor *expresionista* fónico, léxico y sintáctico envolvente y deslumbrante. Y sorprende, además, la pujanza de un *inédito estilo nominal*, cuyo enlace rítmico, distorsión sintáctica y acumulación semántica potencian la densidad:

España amor llanura claro Duero / muralla derruida hermoso Duero / piedra  
sillar caída orilla Duero /[...]/ Hembra España pedida, babeada, /[...]/ carnal  
amante, amada tierra fuego, / oceánica paz paja quemada, / morada estirpe pe-  
dernal, te quiero<sup>22</sup>.

Amén de las poderosas imágenes que emergen con fuerza miguelangelesca entre la riada versal, también destacamos la arrebatada orquestación interna de cada poema, el brío rítmico del conjunto y la abundancia de figuras de dicción que nos acercan a la idea de la fonación de Paul Zumthor, cuando el sonido y el ritmo, en su enunciación, generan una imagen y un saber. Es un poemario de tono fervoroso y épico en el que autobiografía, territorio y símbolos encumbran su *identidad* como *habitante extramuros*, / *poeta del silencio boca adentro*, con el clímax de la asunción de su nueva construcción personal en Francia:

El pino de Oroel, hecho y derecho / para el largo cortar de la garlopa, /[...]/ yo,  
pino, que me erijo poderoso /[...]/ castellano de rabia y más nudoso / quizá que  
tu corteza, / a tu sombra olorosa abro cobijo / contra este sol de julio que ahora  
abruma, / y aquí tendido reino y rijo, / montaña, valle, nube, espuma<sup>23</sup>.

*Tentaciones de júbilo y jadeo* (1975) recoge los poemas de la década de los sesenta y comparte ese expresionismo –ya atenuado–, pues el discurrir de la vida aporta nostalgia y entereza. Veremos así la transición del ardiente *padre vigor* hacia la contención del *padre octubre*, cuya familia (*mirada verde*, hijos *cachorros*) transita por los versos entre efectistas imágenes del paisaje (*otoño verde*, *sol fosilizado*, *ojos rojos de tejados secos*) y ecos clásicos de calado (Jorge Manrique, Fray Luis de León o S. Juan de la Cruz), interpretados por el lector como sensaciones íntimas de un espíritu muy próximo:

¿qué se hizo la hojarasca todavía / rumoreada ayer de mis caminos? / tanto páramo  
abierto a la mirada, / tanto afanar, ¿en qué zanjas caídos / encontraréis la noche  
sin regreso?<sup>24</sup>

Estando solo en casa anochecido /[...]/ los silencios corridos y cortinas /[...]/ es-  
tándome la casa sosegada / todo zozobra en tanta espera sola, / que llegue pronto  
el jueves / 14 de febrero, / al tren de la mañana que me lleve / al griterío gozo  
de mis hijos<sup>25</sup>.

22 *Ibid*, p. 57. Y *Poesía diversa*, *op. cit.*, p. 56.

23 *Ibid*, p. 46-47. Y *Poesía diversa*, *op. cit.*, p. 50.

24 *Id.*, *Tentaciones de júbilo y jadeo*, Palencia, Rocamador, 1975, p. 23.

25 *Ibid*, p. 22.

## b. Etapa de transición (1977-1980)

La inquietud por el peso y paso del tiempo va calando hondamente y conduce a una variación de su *escritura* hacia la desembocadura en el remanso del pensamiento. Esto se aprecia en los dos libros siguientes en los que se relaja la vibración léxico-sintáctica y se aborda la creación con un tono de disquisición interior. Hay un *giro evidente* –deliberado– hacia la depuración de recursos, con predominio de la versificación natural (silva libre impar/base impar) y *reducción métrica* (poema breve monoestrófico), *léxica* (esencia verbal), *sintáctica* (silencios y vacíos) y una pauta de austera esticomitía que marca reciedumbre:

Vas abajo. Penetras. / Te despojas. / Ya no te ves las manos. / Los oídos los tienes de silencio. / Pero descendes a ese frío / porque así te lo pide tu querencia<sup>26</sup>.

*En cuanto a desconciertos y zozobras* (1977) busca una ordenación de su fe religiosa por medio del monólogo poético (“Padre, creo / que me hablo sólo para ti. / Toda esta voz me nace a ti *vertida*”), y bien pudiera evocar la apelación de Blas de Otero (“Oh Dios. Estoy hablando / solo. *Arañando sombras para verte*”) con un matiz mucho más esperanzado. Y más cercanos al autor aún, se filtran leves ecos de Miguel Hernández y de la literatura mística. En la progresión interior del hombre de 50 años, Arcadio Pardo parece asentarse en el convencimiento de nuestro destino no estéril en el mundo, germen de su panteísmo futuro:

Mejor quedar por cima de los tallos, / orilla de una loma, / bien al sol, que penetre / abril por las rendijas / [...] / tendido al sol y al aire, libre, abierto, / para que cuando llegue lo que ya está dispuesto, / acudir a la gran amanecida / después de haber dormido en el silencio<sup>27</sup>.

Tras la reflexión religiosa llega su primera aportación metapoética, y algo recuerda al ascenso hacia la poesía veraz de una meditación juanramoniana. Con *Vienes aquí a morir* (1980) se accede al umbral de una poesía esencial por su cohesión temática y formal, cambio de la voz *yoísta* al *tú* y deriva gradual desde el brío hacia la pausa y el silencio:

NO viene a ti, acudes / tú / a su signo, / a su temblor, a su señal. / [...] / perfumas las palabras, / ahondas en las arenas, / te restriegas el pecho en los recuerdos, / para que llegue y entre / quien regresa / esta tarde / a tu pobreza<sup>28</sup>.

---

26 *Id.*, *Vienes aquí a morir*, Madrid, Adonáis, 1980, p. 18.

27 *Id.*, *En cuanto a desconciertos y zozobras*, Valladolid, Col. Roca Caliza, 1977, p. 55.

28 *Id.*, *Vienes aquí a morir*, *op. cit.*, p. 15.

## c. Etapa de madurez (1982-1990)

Agotada la áscesis del silencio y como secuela de esa profundización metapoética, Arcadio Pardo se afianza en la virtud cognitiva y de sorpresa que aportan las variantes del lenguaje. El tesón en el sondeo de las posibilidades de la lengua española puede argumentarse como ejercicio asertivo del autor en su lengua nativa. Es la “mismidad buscada, aquella lengua que nos dice [...] y que venturosamente nos descubre”, según el profesor Emilio Lledó<sup>29</sup>. Entonces despega el imaginario arcadiano y emerge una *escritura sui generis* que llega tras tenaz exploración lingüística, con soluciones expresivas *muy suyas* y con el empleo de una retórica que amalgama esas dimensiones de su poética: el *Tiempo único*, la narratividad, lo neutro, el cosmopolitismo, las visiones, la consustanciación y el panteísmo. Tratando de acceder al centro o *Lo esencial* se irradia un pensamiento amplificador que incluye la *consanguinidad* como fundamento; el autor nos dirá: *El cosmos reside en uno y uno es, de alguna manera, su expresión concentrada*.

Porque el mundo, / el mundo todo es neutro, / grande, igual, solitario, / consustanciado en su final, indi- / visible, primigenio, decantado, /[...] / hasta las lejanías, como sólo / línea final hasta lo nunca, quieta / como fondo en que caen sin estruendo / –tal los poemas o los muertos– / lo tiempo, lo hoy, lo espacio, / lo nos, lo amor, lo todo<sup>30</sup>.

En esa década escribirá tres poemarios en los que se alude a la ordenación de los sentidos y del conocimiento a través de la sorpresa, el descubrimiento y la revelación poética.

*Suma de claridades* (1983) es el *libro clave* que desvela esta proyección metafísica al conseguir integrar lo personal en lo universal con una expresión más abstracta y filosófica: lo temporal deviene atemporal, lo geográfico amplía sus lindes en el cosmopolitismo y lo cósmico se interna en cosmogonía. Así, entenderemos la *evolución de su voz*, atractiva en su naturalidad y mágica –*emanante*– en las visiones, donde el yo poemático crece integrándose en la totalidad: *de la soberanía de la carne / a la penetración de los espacios*<sup>31</sup>.

No es una gruta; hicimos esto, / hicimos esto para nos. Lo hicimos / para la espera sin medida. / Hasta que uno despierte y se incorpore<sup>32</sup>.

*Relación del desorden y del orden y Poemas del centro y de la superficie* (1983-86; 1986-88) presentarán impresiones antinómicas algo herméticas en su aspiración por organizar la cosmovisión del particular mundo *bipar* del poeta (*patrias adquiridas*, cultura española, francesa y universal, extensa reflexión metapoética). Recurre a la parasinonimia como desplazamiento atenuador del *enjambre de yoes* que buscó refugio en el cosmopolitismo (*lateralidad, discontinuidad, vacceo, tuareg, mozárabe*), si bien la ferviente ofrenda sensorial del autor transparenta su amor filial a España:

---

29 LLEDÓ, Emilio, “La voz detrás de las palabras”, *Babelia, El País*, 3 de agosto de 2002.

30 PARDO, Arcadio, *Poemas del centro y de la superficie*, en *Poesía diversa, op. cit.*, p. 181-82.

31 *Id.*, *Suma de claridades, op. cit.*, p. 46.

32 *Ibid*, p. 26.

Te llenaría de ánforas focenses, / [...] / te traería la leona asiria / y los toros que muge por las cuevas, / [...] / cada yerba crecida para ti / entre todas las losas de Pompeya, / [...] / y te pondría a manos llenas / los fustes derribados de Agrigento, / el viento de Enna que yo respiré / y las gradas al sol de Siracusa. // Y de la mano, uno tras otro, todos / los muertos míos y del cosmos, / viniendo a ti desde lo nuestro para / estar contigo, residir en ti<sup>33</sup>.

En estos libros ensaya las innovaciones con insistencia: lo narrante, la multirreferencialidad, las glosas emanadas, la expresión de lo neutro (esencial y permanente), figuras de pensamiento (paradojas y antítesis) y acuñaciones de significado abstracto (*alteridad, otredad, ajenidad, cosmopolitismo, lo lo, Lo*); en definitiva, estrategias varias para tratar de aprehender la inasibilidad del poema.

Este poema es el Poema, / lo constante Poema / emanado en su carne a cada vida, / a cada muerte, [...] / En su constante emanación de sí, / en su siéndose siempre<sup>34</sup>.

## d. Etapa de comprensión histórico-metafísica (1990-2016)

Tras la jubilación, Arcadio Pardo mantiene una espléndida inspiración y ha editado diez libros, unos centrados en el historicismo y otros en la memoria; un amplio mundo de vivencias y pensamiento filtrado por el tamiz de la originalidad lingüística y visionada.

Los cuatro primeros (1990-1999) remiten al historicismo y a la experiencia.

*Plantos de lo abolido y lo naciente* (1990), *35 poemas seguidos* (1995) y *Efímera Efeméride* (1996) comparten esa *acusada inmersión* en la vivificación del tiempo pasado, presente y futuro. *35 Poemas seguidos* se articula con el original enlace de los poemas, engarzando cada verso final con el inicial siguiente, lo que refuerza una estructura continua y circular que concentra el interés. En *Efímera efeméride* la estructura bipartita (*De enantes/De allende*) aporta dinamismo al ampliar el confín del horizonte hacia el enigmático futuro. Y en *Silva de varia realidad* (1999) el lector acompañará al poeta en una fascinante expedición a los archivos de la ciudad de Brujas, donde los antepasados Pardo de Burgos se asentaron en el siglo XV. El viaje lírico-fantástico asombra por la audaz y lograda integración de datos verídicos y de lenguaje jurídico de los testamentos al marco poético.

Es poesía que recurre a la erudición con la incorporación prioritaria de la arqueología, el arte o las civilizaciones antiguas y remotas, y cuya infrecuente temática seduce e intriga a la vez, gracias al poder de las visiones, a la plasticidad de la vivencia cultural y al *nos* inclusivo. Esa *extrema identificación* con los seres del pasado y del futuro exige una lectura reposada e intelectual, cuando –admirados– penetramos en los matices de la esencialidad de la existencia. Nada es anecdótico, cada frase –incluida la vacilación emocional del balbuceo– ilumina tal consustanciación:

33 *Id.*, *Poemas del centro y de la superficie*, en *Poesía diversa*, op. cit., p. 133.

34 *Id.*, *Relación del desorden y del orden*, en *Poesía diversa*, op. cit., p. 70.

Cuando / cuando el rugir se hizo cadencia, / se sometió la voz a orden, se puso / desmembrada en los labios, // y descendió el instinto entre los dientes / dulce, amansado, terso, sorprendido, / hecho línea futura, sangre en vuelo, / y empezamos a hablar<sup>35</sup>.

Marie Chevallier subrayó que “cette consonance mystique du mot *consustanciación* évoque, presque à la manière d’une image subliminale, une communion. Ou encore l’humanité, l’univers, la personne, substance et esprit participant d’une grande totalité globale vivante et éternelle<sup>36</sup>”. Y Carlos Edmundo de Ory destacó la importancia del imaginario: “Todo parece un sueño, una onírica tridimensional de situaciones y acontecimientos. Sí, parecen alucinaciones orales. [...] Me encanta. Porque es el lenguaje absoluto de la poesía<sup>37</sup>”.

Entre / aquel Tobías que arameo hablaba /[...]/ yo, / abro la puerta, escucho. / Oigo el ladrido de su perro. Vienen / el perro y él de Nínive. /[...]/ Ladró su perro próximo a las tapias, / se incrustó en su pasado. Lo he cogido / de la mano, le subo por mi cuesta, / me lo traigo a mi casa de Chaville. // Y ahí está. Me cuenta / a qué sabía el Tigris, cómo era / el centelleo de las noches so- / sobre el tiempo maduro, // y enciende las candelas de la aurora<sup>38</sup>.

Son libros insólitos, sugestivos y con una sorprendente *retórica del misterio* en sus paradojas (*Sin ojos ya, seguimos viendo*), en sus interrogaciones (¿Qué aún?, ¿qué quién, qué cuándo?), en los arcaísmos (*la su eternidad, los mis muertos*), en el balbuceo (*y esotra / de la mano tensando contra lo fugitivo*), en las justificadas distorsiones sintácticas (*son en su sú premuertos de la muerte*) o en el admirable eco anafórico que, en este ejemplo, inserta *el nos* al ritmo cósmico:

–Puede que llegue y no amezca. /[...] Puede / que ya no vuelva a amanecer. // Nosotros nos, sumidos en lo oscuro. / Los menhires oteando / cualquier fisura del espacio, / jadeantes de temor las serranías. /[...] Vosotros vos, venís a nuestras puertas /[...]/ Nosotros nos, dormimos ese flujo. /[...]/Puede que no amezca y sea oscura / la claridad. [...]/ Puede que un día / el día sea un hueco y no amezca / para siempre jamás. / Para jamás ya no amezca. // Nosotros nos, volando los espacios<sup>39</sup>.

Los 6 poemarios que escribe a partir del 2000 remiten a la memoria con profundidad filosófica y gran alarde visual. El efecto es una sensación *magnificada* del equilibrio de su universo personal, serenidad reflejada en una escritura *in crescendo* que acrisola experiencia y conocimiento.

35 *Id.*, *Plantos de lo abolido y lo naciente*, *op. cit.*, p. 10.

36 CHEVALLIER, Marie, “Aspects de la poésie de Arcadio Pardo ou la traversée des temps”, *Hommage à Brigitte Journeau. Cahiers du C.I.C.C.* n° 5, Université Paris X-Nanterre, 1997, p. 48.

37 Carta al autor, 15.12.96.

38 PARDO, Arcadio, 35 *Poemas seguidos*, Valladolid, Col. Cortalaire, n° 14, Fundación Jorge Guillén, 1995, p. 24.

39 *Id.*, *Efímera eféméride*, Madrid, Endymión n° 221, 1996, p. 57-58.

*Travesía de los confines* presenta esa recopilación de tan intrínseca evocación a través de escenas breves, concentradas en una inédita composición de diecisiete versos con un rotundo verso aislado final. La voz del poeta –en íntimo contacto con la realidad– transmite naturalidad por la inclusión de la inmediatez del lenguaje oral o de voces como eco de una única voz interior:

Me ves en el zaguán de tu casa y me miras / quién es éste y de dónde que se ha  
venido aquí. // Me espías y me quieres y no sabes por qué<sup>40</sup>.

*Efectos de la contigüidad de las cosas*, *El mundo acaba en Tineghir*, *De la lenta eclosión del crisantemo* y *Lo fando, lo nefando, lo senecto* emplearán distintos *leitmotiv* para representar la exaltación del ser y sus circunstancias (naturaleza contigua, experiencia, pensamiento) como *cántico matizado* por la esperanzada permanencia cósmica. Se percibe una integración mística con el entorno que es toda una cosmovisión de senecta sabiduría. Ésta se alcanza con una eclosión de su lengua española como si la abstracción de las intuiciones se hubiera integrado en una diafanidad tal que solo destacasen sus efectos. Hay un ritmo fluido, apoyado en la cadencia interior del pensamiento con tendencia y efecto liberado hacia el versículo, y una escritura rica en datos, en imágenes, en metáforas, en recursos de dicción y de pensamiento que hacen de los poemas auténtica delicia cuando despegan en la sugerencia:

Ahora mudan las cosas la piel, / se desprenden del son [...] / [...] / ¿Cómo acierto  
/ a elevar la persona que me encarna / a su lugar en la sonoridad? / [...] / ¿Cómo  
llamo a este estrépito, / [...] que impulsa el garbo de una, / en tempranía de este  
agosto? / [...] Agito el brazo y se provoca un revuelo de pájaros despiertos. / Así los  
nombres vuelan, se desprenden, / pierden las ramas de su asiento, / se descoinciden  
de su altar, / no son ya su rebaño sino reses / en descarrío. / La realidad del  
mundo se transforma / en objetos anónimos, / y la memoria se levanta muros /  
con los que dar hasta sangrar.<sup>41</sup>

Esta resurrección de sensaciones aporta modernidad al texto, cuando cualquier temática circunstancial (gozo o fando, dolor o nefando, naturaleza y conciencia) se incluye. Así visualizamos cómo la tristeza *aplasta*, abrumba tras la visita del autor a Auschwitz:

Y resulta que uno no llora, ni se le quiebra la respiración, / se encuentra como  
hecho de madera, como pantano / desecado / como si el corazón fuese de tierra. /  
Le pesa el firmamento, le reduce a suelo, la luz le pisa / encima<sup>42</sup>.

Aunque siempre sobrevive el espíritu positivo y la fuerza de los signos inmanentes subrayando la existencia:

---

40 *Id.*, *Travesía de los confines*, Valladolid, Col. Tansonville, 2001, p. 30.

41 *Id.*, *Efectos de la contigüidad de las cosas*, Madrid, Calima, 2005, p. 22.

42 *Id.*, *El mundo acaba en Tineghir*, *op. cit.*, p. 30.

Cada nos sucesivos desde antes de los siempre, / celebrantes perpetuos, acólitos  
del culto de la inmensidad, / a vos, milagrosa venida incandescente, / majestad de  
la vida<sup>43</sup>.

Para adentrarse en la deriva filosófica y simbólica sin menoscabo del aura lírica, Arcadio Pardo combinará la esencia y los accidentes, la contigüidad y la totalidad, como si, desde una posición superior, la poesía le hubiera otorgado el secreto y el almo entendimiento: *Todo le pertenece y nada es suyo*, dirá.

Le colma a uno ver los cristales del cuarzo, [...] / [...] / y todo cuanto acumulado se  
ofrece a nuestro alcance / de color, de música, de conjunto que puja y estremece /  
toda sabiduría. // Lo senecto ha aprendido a contemplar<sup>44</sup>.

Sus últimos libros, *Lo fando, lo nefando y lo senecto* y *De la naturaleza del olvido* (2016) parecen cerrar el mensaje de la sabiduría poética. Que en la recapitulación de la memoria y la íntima despedida de la vida permanezca la vibración de la palabra es virtud en ambos:

Más: sabe lo que no sabe, sabe trágicamente su ignorancia. / [...] / Una sabiduría espacial, absoluta. / [...] / Eso, / una sabiduría absoluta, gozante, espacial, / senutriente.<sup>45</sup>

Por ello, entre otros, Carlos Martín Baró ensalza esa plena cosmovisión y escritura proteica: “Tu lirismo es tan poderoso que puede hacerse épico y filosófico y hasta profético desde las humildes actividades del ser (arado o alfar) hasta las más inaprehensibles del arte, la investigación o la reflexión metafísica<sup>46</sup>”. O Bernard Sesé: “Ce qu’il y a d’étonnant et de merveilleux dans vos poèmes c’est la soudaineté irréfutable avec laquelle ils transportent le lecteur dans un autre monde, un autre pays à la fois inconnu de lui et familier”. Y Marie-Claire Zimmermann, quien elogia el tesoro expresivo:

Il y a à la fois la force des articulations, l’ampleur des cadences, les possibilités du neutre, [...] les mots rares ou « défunts », [...] et un usage sublime de l’endécasyllabe espagnol dont le lecteur se régale. Ces poèmes disent la gloire de la langue, lorsqu’elle est ainsi pratiquée par un écrivain<sup>47</sup>.

---

43 *Id.*, *Lo fando, lo nefando, lo senecto*, *op. cit.*, p. 21.

44 *Ibid.*, p. 96.

45 *Ibid.*, p. 24.

46 Carta al autor, 05.07.2007.

47 Carta al autor, 10.09.2005.



### III. Homenaje a la trayectoria de una obra

En consecuencia, ¿cómo no reconocer a la Obra arcadiana la entidad y privilegio de tal nombre?

Desde la etapa expresionista de su juventud hasta la proyección de la totalidad de su complejo imaginario histórico-metafísico, Arcadio Pardo ha sido un vitalista, inteligente observador del mundo que –en su *escritura*– logra una magnífica integración a todo ser en todo tiempo. Y como innato artista –en sus temas e inquietudes– ha mantenido fidelidad a instintos que dotan a sus poemas de una expresión auténtica, musical, vibrante, honda.

La vida le ha brindado un camino largo –rico en experiencias, profundo en conocimiento– que el poeta supo acoger en sí y nos regala transformado a través del prisma multicolor, metafórico y esencial de su *Tiempo único*. Arcadio Pardo tiene la habilidad del creador y la mente lúcida del pensador que, ya sea en paisaje, en naturaleza, en querencia histórica, filosófica o vital, no cederá en su empeño por abarcar la melodía primordial:

A veces lo oigo y nadie lo oye y vuelvo la vista a ver / qué pájaros lo emiten, / y si alguna rama se desprende, / y si alguna res lanza un gemido, / y si anda resollando por los bosques. // Puede que ni ni suene y yo lo oiga, su / son plus ultra que no es<sup>48</sup>.

Más allá del sentido –y discreto– reconocimiento al autor en estos últimos años, queda la certeza de su calidad, así como nuestro vivo deseo de una mayor difusión entre sus contemporáneos.

Puede ser que arrastrados por el propio ritmo de la vida, en ocasiones, olvidemos el arte, la música y la belleza. Mas no deberíamos.

Preguntado el poeta y profesor Jaime Siles “¿Pará que le sirve la poesía como lector y como poeta?”, respondió: “Para volver a vivir partes de nosotros que desconocíamos y revivir otras en las que querríamos siempre permanecer<sup>49</sup>”.

Yo no encuentro mejor justificación. Sirva nuestro *Homenaje a Arcadio Pardo* para revivir esa existencia feliz en las *dimensiones de su memoria*<sup>50</sup>.

---

48 PARDO, Arcadio, *De la naturaleza del olvido*, Sevilla, La isla de Siltolá, 2016, p. 18.

49 “Entrevista a Jaime Siles”, *ABC*, 27 de diciembre de 2014.

50 MATÍA AMOR, María Eugenia, *Las dimensiones de la memoria: la poesía de Arcadio Pardo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2018.



# “Toda rama”. Notas de lectura para Arcadio Pardo

Miguel Casado

**Resumen:** Miguel Casado propone una reflexión sobre la oscilación pardiana entre lo individual y el plural comunitario de la especie, a partir de un recorrido entre dos polos, el poema “Veintiuno” de *Poemas del centro y de la superficie*, libro escrito entre 1986 y 1988 y un poema de *Lo fando, lo nefando, lo senecto*, escrito veinticinco años más tarde, que acaba refiriéndose a lo que es “simultáneo de todo y de cuanto”. Entre las muchas posibilidades que ofrece la lectura de Arcadio Pardo, se centra en una investigación sobre este recorrido, el que discurre entre el pronombre *nos* o *nuestro*, y la otra perspectiva que querría asumir el conjunto de los nombres y pronombres. O viceversa.

**Palabras clave:** Poesía de Arcadio Pardo, tensión fecunda entre conciencia de pertenencia individual y voluntad abarcadora y de totalidad

**Résumé :** Miguel Casado propose une réflexion sur l’oscillation de la poésie d’Arcadio Pardo entre ce qui est d’ordre individuel et d’ordre commun à l’espèce, à partir du parcours d’une tension entre le poème “Vingt-et-un” de *Poèmes du centre et de la surface* [*Poemas del centro y de la superficie*] et l’un des poèmes de *Lo fando, lo nefando, lo senecto* – un titre que l’on se garde prudemment de traduire ici –, qui s’achève sur une référence à ce qui est “simultané à tout et à tout ce qui existe”. Parmi les nombreuses possibilités qu’offre la lecture d’Arcadio Pardo, sa réflexion choisit de suivre ce parcours, qui conduit du pronom *nos* ou *nuestro* à l’autre perspective qui voudrait embrasser la totalité des noms ou des pronoms. Ou l’inverse.

**Mots-clés :** Poésie d’Arcadio Pardo, tension féconde entre conscience d’appartenance individuelle et volonté d’appréhension la plus totale

Tomo el título de esta intervención del poema “Veintiuno”, de *Poemas del centro y de la superficie*, libro escrito por Arcadio Pardo entre 1986 y 1988, y estos versos que lo cierran eran su contexto: “Porque la patria es toda / rama, toda marea, todo monte, / mar todo, / Y habrá que florecer en todas partes<sup>1</sup>”. Las mismas afirmaciones, con diferente tono y llevadas a la abstracción, reaparecen, esta vez con forma de deseo, en un poema de *Lo fando, lo nefando, lo senecto*, 25 años después: “Recogido a la par y repartido, contemporáneo de toda contemporaneidad, / habitante y residuo de todos los eventos. / Eso me otorgaría. / Vivirme la amplitud de los tiempos en multiplicidad de los sitios, / simultáneo de todo y de cuanto<sup>2</sup>”. Lo que antes era mundo y espacios, ahora son también tiempos: todos los tiempos a la vez, como antes “toda rama”, “mar todo”.

Esta voluntad abarcadora y de totalidad no era, sin embargo, el signo de los primeros versos de ese poema “Veintiuno”, más bien particularizadores, centrados en la pertenencia: “Miramos / alrededor las tapias, los tapiales, / los árboles, la tierra, el horizonte, / y nos decimos: ‘Esta patria es nuestra, // esto es nuestra comarca, / territorio de nos y de los nuestros, / y de los nuestros de antes de los nuestros. / Esto es el territorio<sup>3</sup>’. El poema entero trazaría un itinerario entre su principio y su fin, y con ello esboza coordenadas que quizá lo son de toda la poesía de Arcadio Pardo. Entre las muchas posibilidades que su lectura ofrece, me referiré a la investigación que se hace de este recorrido, el que discurre entre el pronombre *nos*, o *nuestro*, y esa otra perspectiva que querría asumir el conjunto de los nombres y pronombres. O viceversa.

Digo *investigación* por la actividad y el tipo de trabajo que esa obra pone en juego: pedir documentos a un archivo, esperar que el correo los aporte, esforzarse en descifrar su letra antigua, copiar las pinturas rupestres de una cueva... Pero también lo digo por la sugerencia de un vivir que fuera desplazarse como nómada entre retazos de existencias y de personajes, pasando sin transición de unos escenarios a otros, alejados entre sí en el espacio y en el tiempo, de la ciclópea Petra, en medio del desierto, a la precaria vivienda de los indígenas en una selva tropical. Y, sin pausa, “el fervor de captar algo que vibra<sup>4</sup>”, el registro de los nombres y también el de la existencia que cuajó en torno. Es un empeño tocado por la gracia que permite acoger en una palabra cualquiera, común, su *realidad*, la que le corresponde: “los nombres –dice un poema– se adherían a las cosas, / como corteza a tronco<sup>5</sup>”.

Tanto de los materiales de los archivos, como del entusiasmo de una experiencia sostenida de inmersión en la realidad y en sus huellas, procedería esta lengua peculiar, abstracta y plástica a la vez, con la nitidez precisa de lo discursivo y un característico sello rítmico. Reflexiva, anidada en el pensamiento y la lectura, pero también hipersensible en su capacidad de percepción; así, reúne el araño en la arcilla y el gusto de las uvas, sugiere cómo sonaría el rumor interestelar, sabe que “hablar era mirar con los sonidos<sup>6</sup>”; es un tipo de imaginación habitada, que se alimenta del conocimiento y se expresa en sensaciones: “palpando nos hallemos, / nos tatuemos con las uñas. / Las uñas de unos en los cuerpos de otros<sup>7</sup>”. Y, como todo esto se entrega así al lector, y no se sistematiza

1 PARDO, Arcadio, *Poemas del centro y de la superficie*, en: *Poesía diversas. Tres libros de poemas*. Valladolid, Diputación Provincial, 1991, p. 168.

2 *Id.*, *Lo fando, lo nefando, lo senecto*, Palma de Mallorca, Calima, 2013, p. 114.

3 *Id.*, *Poemas del centro y de la superficie*, *op. cit.*, p. 166.

4 *Id.*, *Efectos de la contigüidad de las cosas*, Palma de Mallorca, Calima, 2005, p. 29.

5 *Ibid.*, p. 21.

6 *Id.*, *Lo fando, lo nefando, lo senecto*, *op. cit.*, p. 39.

7 *Id.*, *Efímera efeméride*, Madrid, Endymion, 1996, p. 57.

en contraposiciones binarias ni en parejas de opuestos, e incluso *lo fando* y *lo nefando* se mueven hasta reconocerse como un solo espacio, o se persiguen los “resquicios por los que pasa alguna vez un esplendor<sup>8</sup>”, se me ocurrió que unas líneas de Michel Foucault, que describen su concepto de *archivo*, aunque tan distintas de propósito, inscritas en un sistema tan ajeno, podrían dar cuenta de los movimientos de esta *investigación* de una manera casi física; lo recojo, pues, pese al exceso de la analogía: “Describir un conjunto de enunciados no como la totalidad cerrada y pletórica de una significación, sino como una figura llena de lagunas y de recortes; describir un conjunto de enunciados no en referencia a la interioridad de una intención, de un pensamiento o de un sujeto, sino según la dispersión de una exterioridad<sup>9</sup>”. Y a las preguntas que suscitan algunos de estos elementos espero volver más tarde.

Nombres de lugares, casi siempre asociados a episodios de la historia o a una manifestación estética, impresiones de viaje o de lectura, una suerte de brillo o relieve que produciría sentido aun sin precisarlos; este es el tenor más frecuente de los poemas. “Conviene atar las cosas a su origen<sup>10</sup>”, se lee en *Efectos de la contigüidad de las cosas*, y este deseo de fundamento dirige la mirada hacia un ámbito *originario*. Aunque en esta *investigación* no rige el tiempo cronológico y todo parece estar vivo en presente, la insistente pregunta por el origen y por lo que a él remite, hace que todo quede traspasado de temporalidad. Intensa temporalidad sin calendario ni hilo narrativo: “Los nombres de lugar, los amo. Me parece / que en ellos se colman los espacios del antes / y del después<sup>11</sup>”. El estudio, los recuerdos se mueven a través de los siglos, pero enlazando siempre el impulso hacia el origen con la acción de quien investiga; ese movimiento repetido integra lo temporal sin vaciarlo de tensión, configura un mapa horizontal, sincrónico, de lugares saturados de tiempo. “Que lo que rige el mundo es lo continuo; / que este presente es sin confines<sup>12</sup>”: una extraña fórmula de eternidad.

El origen perseguido se toma en muchos sentidos posibles: es el de cada hecho o situación, y también es abstracto, un “viento primordial” que a menudo sopla; pero de modo dominante se remite a los orígenes de la especie humana; así, se lee: “La mano se ha gestado en los milenios. / Aleta, garra, zarpa, poco a poco / se nos vienen a dedos que se enlazan / y estrechan. Ya podemos / alcanzarnos las frutas<sup>13</sup>”. La especie es la protagonista de esta obra; Arcadio Pardo es el poeta de la especie, el que anuda sus circunstancias: “Por si el sumerio que yo fui y por, / y por mi tribu de tuareg de antaño, / y por si cuando vine con mis sílex...<sup>14</sup>”. Ciertamente, este viajero del tiempo y el espacio no supone sino un punto en una línea, un punto que no la genera, sino que pertenece a ella. Ni la vida ni la muerte individualizan, simplemente suman especie: “Vino otro clan a nos. Y nos hicimos / pueblo, poblado, población. / Cada uno con su sú. / Con su morir cada uno ya, temprano<sup>15</sup>”. Del origen trae la especie, como es obvio, un límite con lo animal; no tiene, en cambio, límites internos, porque su suma es de cantidades, no atiende a diferencias significativas: “el bosque es un fragmento de la tierra,

---

8 *Id.*, *De la naturaleza del olvido*, Sevilla, La isla de Siltolá, 2016, p. 22.

9 FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, Traducción de Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 1991, p. 212.

10 PARDO, Arcadio, *Efectos de la contigüidad de las cosas*, *op. cit.*, p. 37.

11 *Ibid.*, p. 64.

12 *Id.*, *Plantos de lo abolido y lo naciente*. Valladolid, Edición del autor, 1990, p. 54.

13 *Ibid.*, p. 10.

14 *Ibid.*, p. 26.

15 *Ibid.*, p. 28.

/ mis manos, de la especie que nos sume / [...] fragmentos igual del universo<sup>16</sup>". Y cabría pensar que es esta ley radical de contigüidad y continuidad la que permite el movimiento en todas las direcciones.

Entonces, dado este carácter, ¿es la especie humana también una forma de trascendencia? En efecto, los hilos y nudos que la tejen en la voz de Arcadio Pardo no se sienten limitadores, sino condiciones de una extrema potencialidad. Identificación múltiple, participación en infinitud de otras vidas, cadena de sucesiones. Y el tiempo de la especie funciona como el de los poemas: un presente sin interrupción, en cuyo ámbito todo se impregna del mismo poder; así, la muerte no es término sino relevo: las "presentes sucesiones de difunto" de Quevedo no se dan, como en él, negativas, por una aguda aceleración del tiempo, sino, constructivas, por la suspensión del tiempo en el cuerpo colectivo.

La especie humana aparecería como una *utopía* consumada –vida en una comunidad que concreta deseos y proyectos–, por más que solo la conciencia del poeta pueda revelarla como tal. Y, mientras el recorrido a través de toda esta obra lo va así mostrando, es en *Lo fando, lo nefando, lo senecto* donde cristaliza una idea de conocimiento que viene a completar este concepto de especie, a redondearlo. "El amor –se dice, y se podría decir de cualquier otra intensa experiencia personal– no engendra conocimiento<sup>17</sup>", o solo uno frágil, reducido a lo inmediato: "lo otro, lo fondo, no nos procede del amor, sino / de ese recogimiento de milenios que se ha transmitido y se transmite / depositado en esta nuestra orilla de ahora y de este sitio, / la enorme herencia acrecentada sobre / lo que es verdad". No solo lo natural, lo instintivo, lo que podría llamarse "preindividual" constituye la especie, sino también lo cultural. El conocimiento y la verdad son su producto y su herencia, que nadie por sí solo nunca alcanzaría.

Aunque he de volver a este nudo de naturaleza y cultura, habría que consignar antes cómo el concepto de especie en Arcadio Pardo va creciendo en abstracción a lo largo de los libros, y desde su trascendencia físicamente fundada va a acceder a una cualidad esencial, metafísica. Cuando unos cipreses que se plantaron, no han llegado a fortalecerse, se sentencia: "Desmedro de individuos no es especie<sup>18</sup>", de modo que la especie se entendería como modelo o definición de una esencia, más que como categoría biológica. Así, según otro poema, *lo fando y lo nefando* "se liberan de hombría y mujería / y se invisten de lo nunca cambiabile, de lo nunca variable<sup>19</sup>". Y esta esencialidad, que tiñe todo, que lo transforma todo en "episodios del culto a las emanaciones originales<sup>20</sup>", amenazaría con acabar despegándose de aquella mano que fue antes aleta, garra, zarpa, de aquella mano material. Pero se trata de un riesgo previsto, de una tensión que forma parte del mapa del viaje, que se suma a él para completarlo, y trataré de mostrar las fuerzas de otra índole que así lo reacomodan.

Si la concepción de la especie, en su camino hacia la totalización, puede ir desrealizándola, desmaterializándola –y tal vez ya no sería exactamente cierto aquello de *rama, monte o marea*–, el epígrafe inicial de *Lo fando, lo nefando, lo senecto* supone un aviso en el sentido contrario, el ejercicio de la lucidez con que el poeta va discerniendo los movimientos de su voz. Citando a René Char, apunta –traduzco lo principal–: "No permitamos que nos quiten la parte de naturaleza que tenemos. [...] / Poeta, conservador de los infinitos rostros de lo vivo".

16 *Id.*, *Lo fando, lo nefando, lo senecto*, *op. cit.*, p. 76.

17 *Ibid.*, p. 62.

18 *Ibid.*, p. 37.

19 *Ibid.*, p. 17.

20 *Ibid.*, p. 21.

Siguiendo su pauta, es momento de volver a la cuestión de la naturaleza y del modo, enteramente material, en que se cruza con la cultura. Así, se lee en *Plantos de lo abolido y lo naciente*, poco después de los versos que evocaban la formación de la mano humana: “descendió el instinto entre los dientes [...], y empezamos a hablar<sup>21</sup>”. Y, de modo más generalizador, en *Efectos de la contigüidad de las cosas*: “Las cosas no derivan de la conciencia. / [...] Más bien las cosas nos perfilan, / atraen a ellas la conciencia, / realidad nos infunden<sup>22</sup>”. El análisis que hace Paolo Virno sobre la especie y el individuo, en *Cuando el verbo se hace carne*, aporta alguna clave de interés en este punto. A partir, por ejemplo, de una cita de Saussure: “Es una idea completamente falsa creer que en materia de lenguaje el problema de los orígenes difiere del de las condiciones permanentes<sup>23</sup>”; parecerían venir estas palabras del mundo de Arcadio Pardo, donde el origen es simultáneo a los demás tiempos en un presente ilimitado. Tratando de asentar este criterio, Virno propone luego la referencia a Benveniste, el pasaje en que afirma que: “antes de cada enunciación, la lengua no es más que la posibilidad de la lengua<sup>24</sup>”, de modo que cualquier persona, al ponerse a hablar, debe siempre repetir un acto de “apropiación de la lengua”, pues también se repite un estado preliminar de carencia y afasia, del cual es preciso emanciparse siempre cada vez. En sus términos, es lo mismo que decía Saussure: el problema del origen de la lengua permanece operativo en su práctica usual.

Esto ocurre, explica Virno, porque el habla no es una especialización física o técnica del cuerpo (como los dientes de un carnívoro, por ejemplo), aunque precise órganos fonadores especializados, sino que es una potencia que se actualiza cada vez, en el recurso a alguna de las lenguas existentes. Por tanto, la peculiar forma en que el ser humano ha evolucionado hasta distinguirse del resto de las especies animales se manifiesta, de modo nítido, en su ejercicio del habla: “la facultad de lenguaje permite comprobar la pobreza instintiva del animal humano, su carácter indefinido, la constante desorientación que lo distingue<sup>25</sup>”. Como ya percibieron algunos humanistas –así, Pico de la Mirandola–, el ser humano tiene en su constitutiva indeterminación física su mayor problema –estar sin defensa por naturaleza– y su mayor virtud, la que le abre el espacio de la libertad. Al contar con la libertad y con la potencia de hablar como elementos que lo diferencian, elementos siempre precarios y en trance de pérdida, el desarrollo de la cultura se convierte por fuerza en aspecto decisivo de su *naturaleza*. Pues la especie gestiona su peculiar naturaleza con los instrumentos de la cultura, y no es posible separarlas. Si se leen los poemas de Arcadio Pardo desde esta perspectiva, su exactitud y cualidad de penetración impresionan. Este es su repetido viaje a los orígenes, su radical comprensión de la comunidad humana. Como decía Adorno de Benjamin: “el inventario de fragmentos culturales petrificados, congelados u obsoletos le hablaba [...] como los fósiles o las plantas en el herbario le hablan a un coleccionista<sup>26</sup>”.

---

21 *Id.*, *Plantos de lo abolido y lo naciente*, ed. cit., p. 11.

22 *Id.*, *Efectos de la contigüidad de las cosas*, op. cit., p. 27.

23 VIRNO, Paolo, *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*, Traducción de Eduardo Sadier, Madrid, Traficantes de sueños, 2005, p. 108.

24 *Ibid.*, p. 109.

25 *Ibid.*, p. 200.

26 ADORNO, Theodor W., *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 16 (cito, sin embargo, la traducción de Nora Rabotnikof, en Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2001, p. 75).

Tal vez este sea uno de los sentidos en que Marx afirmó que “la historia es la verdadera historia natural del hombre”<sup>27</sup>. Y del desarrollo de Adorno: “Naturaleza e historia como momentos, no desaparecen el uno en el otro, sino que surgen simultáneamente uno del otro y se atraviesan mutuamente de tal modo que aquello que es natural emerge como signo de la historia y la historia, cuando es más histórica, aparece como un signo de la naturaleza”<sup>28</sup>. Cuando en el *Planto de lo abolido y lo naciente*, el repaso de los orígenes naturales y culturales de la especie llega a las primeras muestras del culto funerario, inicia Arcadio Pardo el diálogo con los muertos que recorre su obra, y les dice: “vos a un lado, y nos aquí, / y los tiempos en medio, // con su maleza casi innumerable”. Esta metáfora de la historia, es también la de nuestra condición existencial.

Protegido y absorbido a la vez por el poder integrador y trascendente de la especie, abandonado a la libertad en medio de esa *maleza* sin cuento, el hilo que teje el poeta para orientarse y para reconocerse en él es uno de los rasgos más significativos de su *investigación*; considerándolo, vuelvo a aquel principio del “Veintiuno” de los *Poemas del centro y de la superficie*, con el que comenzaba: “Miramos / alrededor las tapias, los tapiales, / los árboles, la tierra, el horizonte, / y nos decimos: ‘Esta patria es nuestra, // esto es nuestra comarca, / territorio de nos y de los nuestros, / y de los nuestros de antes de los nuestros. / Esto es el territorio”.

Uno de los cabos de este hilo aparece en Salónica: “Aquí / el transcurso se aquieta, se detiene, / se inmoviliza. Leo: / Pardou Esther. Y comprendo / [...] / que se han helado las montañas y / yacen por entre hielos y entre días / cuajadas en tu sangre y en mi sangre // que se yergue a ese nombre. / Busco el hilo que me ate / a esa respiración”<sup>29</sup>. Y, en efecto, nombre y sangre, el texto va persiguiendo el exilio –en Rouen, en Flandes, en Venecia, desde finales del XV, principios del XVI– de hombres y mujeres que se apellidan Pardo y proceden de Castilla, a partir seguramente de uno primero que se documentó en Olmos, de Burgos, en el siglo XII, y que vino a reunir el solar de su infancia con el del poeta. Es el linaje, la estirpe, reconstruida en los legajos de los archivos y en las pinturas flamencas de lo cotidiano. Son, sin duda, judíos sefardíes que buscan refugio de la hostilidad y la persecución, pero los poemas anotan esta condición sin hacer otro énfasis en ella que el tono conmovido; con frecuencia, ejercen de cristianos, queda su testimonio como donantes de cuadros religiosos, uno de ellos se viste de Rey Mago que mira hacia quienes lo ven al cabo de los siglos. Es el nombre y la sangre lo que pesa, los datos que se repiten, el hilo que une ¿a qué?

Es el hilo que, en la cultura y la naturaleza, remite al origen, el que concede sentido a la vida y a la muerte: “No me puedo morir sin esa carta / que espero de Salónica, / y remonte la estirpe a los bramidos primeros”<sup>30</sup>. La conexión es ahora directa en la cadena de sucesiones, así se siente: el tiempo del investigador concede una segunda vida a sus personajes, que morirán por segunda vez si no consigue sacarlos a flote; la fragilidad existencial fortalece el vínculo. Cuando lleguen los seres del futuro que imagina en la última parte de *Efímera efemérides*, será “alguno de mi sangre”<sup>31</sup>, dice, quien gritará para avisarle; lo mismo que esa sangre le hace temblar, “casi cinco siglos después”, delante de los viejos retratos. La clásica definición de la antropología diría que se trata de un *clan*:

27 Utilizado como epígrafe de capítulo, en VIRNO, Paolo, *op. cit.*, p. 177.

28 Citado en en Susan Buck-Morss, *op. cit.*, p. 77.

29 PARDO, Arcadio, *Plantos de lo abolido y lo naciente*, *op. cit.*, p. 80.

30 *Ibid.*, p. 90.

31 *Id.*, *Efímera efemérides*, *op. cit.*, 1996, p. 50.



grupo de parentesco cuyos miembros postulan, pero no necesitan demostrar, su filiación desde un antepasado común.

Entre las frecuentes rupturas gramaticales y léxicas que distinguen su poesía, Arcadio Pardo, que casi nunca emplea el *yo*, recurre al uso de *nos* como sujeto. No, claro, el *nos* previsto por la norma, con su llamada majestad, sino uno de creación propia, que expresa el carácter no individual del sujeto, su constitución colectiva –y no sé si me atrevería a decir: el *clan*, pero la sensación de la lectura induce a ello. *Nos*, el nombre de una de las líneas en que se transmiten los relevos de la existencia humana, cadena de sucesiones. *Nos*, el plural incorporado a uno mismo, el de la cambiante y moviente vida, y que tampoco se aliena en el plural normativo, cuyo uso normal perdería a *yo* entre *ellos* (nos-otros).

La vida, y sobre todo la muerte, no individualizan –como ya dije–, pero son las formas de engaste de lo individual en lo colectivo (especie y clan), y también el origen de la voz, pues el poeta viene a ser el que habla por todos los muertos, al preservar su espacio, su lugar en la sucesión. Sin duda, por esto los momentos de mayor rabia y violencia de estos libros se dirigen contra los profanadores de tumbas, que atentarían contra la tela más delicada de lo humano. En efecto, para hacerse consciente de sí, ha de imaginarse el propio cráneo convertido en resto, en fósil que alguien posterior encuentra y reconoce –“tiempos vendrán en que seremos nos la antigüedad. / Como vidrieras de nuestras iglesias, así nos mirarán<sup>32</sup>”. Y entender cada poema que se escribe como un objeto de la misma índole testamentaria. Por eso es tan decisivo, define de tal modo a una persona, la postura en que le alcanzó la muerte o en que se puso a esperarla.

No queda apenas, por tanto, lugar para lo individual en esta concepción. Y, sin embargo, algo hay en el cruce de los actos, en los movimientos que los producen, que es siempre singular –más de un azar que de un destino–, aunque quizá no se individualice al modo de un sujeto. Por eso, ahora que voy terminando, he de anotar este juicio de *Plantos* que parece ir en otro sentido: “Este poema de Cernuda pide / saber cómo vivió, cómo las puertas / de sus cuartos errantes; / [...] / enlazar la palabra con los actos<sup>33</sup>”. Pienso entonces en las leves huellas de una biografía que se irían percibiendo según se lee a Arcadio Pardo: un padre “con su voz resonando en los páramos<sup>34</sup>”, chopos de Burgos y abedules de Chaville, una glaciación interna que sobrevino un mes de junio y para la que la poesía no sirvió de ayuda, un sueño con cuatro o cinco hombres que atacan en una cantea y a los que se acabará reconociendo, “la colina donde vivo / con esta cuesta que desciende al Sena<sup>35</sup>” ... Y a la vista de esto, como pasa con los grandes poetas, al terminar de leer, parecería imponerse la exigencia de empezar de nuevo, desde otro sitio, con otros ojos.

Ya no es posible hacerlo ahora, y, suscitada la inquietud, solo querría mencionar otra forma de mediación que los poemas perfilan entre el *yo* ausente y las formas inclusivas del plural comunitario. Igual que en las excavaciones se encuentran ciudades superpuestas –“una encima de otra las calzadas, / las paredes, los fósiles moluscos<sup>36</sup>”–, las personas se superponen a veces entre sí componiendo la figura del *doble*: “seguro que / en el transcurso de los tiempos, uno, / alguien tuvo mi rostro, / anduvo como yo ando, / cumplió mis lentos ademanes, / inició una postura de morir / para

32 *Id.*, *Lo fando, lo nefando, lo senecto*, *op. cit.*, p. 91.

33 *Id.*, *Plantos de lo abolido y lo naciente*, *op. cit.*, p.59.

34 *Ibid.*, p. 22.

35 *Id.*, *Efímera efemérides*, *op. cit.*, p. 50.

36 *Id.*, *35 poemas seguidos*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995, p. 70.

nos, ofrecía / las facciones que tengo<sup>37</sup>". Así, ese *yo* que no alcanza a tener entidad, halla sus rasgos propios en el reflejo del *doble*, en un cruce del azar que se habría en parte repetido. Ibn Battuta, el viajero, topó con ello en el centro de Asia, pero –más allá de sus anécdotas– ¿qué lugar es este?, ¿qué extraño desajuste en el *nos*?

---

37 *Id.*, *Efímera efemérides*, *op. cit.*, p. 32.

# La voz poética de Arcadio Pardo: *De la lenta eclosión del crisantemo*

**Marie-Claire Zimmermann**

*Sorbonne Université, CRIMIC*

Nous souvenant de ce jeudi 16 décembre 1999, où, invité par le Séminaire, Arcadio Pardo nous avait parlé de sa poésie (Institut Hispanique, salle 45, 17-19 heures)

En marzo de 2010, se publicó en Palma de Mallorca un libro de poemas de Arcadio Pardo, titulado: *De la lenta eclosión del crisantemo*<sup>1</sup>. Nos sedujo la inmediata belleza de la imagen y, al mismo tiempo, tales palabras suscitaban diversas preguntas y también posibles interpretaciones en función del sustantivo “crisantemo”. Para el gran público europeo, el crisantemo es, por esencia, la flor que acompaña al duelo, la que va asociada a la idea de muerte. Sin embargo, de entrada, el poeta introduce una cita que proviene del muy conocido *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant:

La disposition régulière et rayonnante de ses pétales en fait un symbole essentiellement solaire, associé donc aux idées de longévité et même d’immortalité [...] de plénitude, de totalité. Il devient ainsi symbole de perfection et donc de joie pour le regard [...]. Le poète So-kong Tou des T’ang en fait l’emblème de la simplicité, de la spontanéité naturelle et discrète<sup>2</sup>.

1 PARDO, Arcadio, *De la lenta eclosión del crisantemo*, Palma de Mallorca, Calima Ediciones, 2010. Para evitar el exceso de notas a pie de página, ya que se trata de un solo poemario, figurará la paginación en el mismo texto.

2 CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Paris, Robert Laffont, 1997, p 7.

Se trata de una evocación del crisantemo cuyos pétalos sugieren la idea de un símbolo esencialmente solar, desde luego asociado con las nociones de longevidad, de inmortalidad, de plenitud y de perfección. Mirarlo es un verdadero placer. Añaden los dos autores que el poeta So-kong-Tu de los T'ang lo convierte en un emblema de sencillez y de espontaneidad natural y discreta. Según este análisis, pues, el crisantemo no tiene nada que ver con la muerte. Estamos en presencia de dos lecturas contradictorias: la primera es el reflejo de una costumbre mientras que la segunda se funda en el estudio histórico y literario de una palabra. ¿Qué representará entonces el crisantemo en el poemario de Arcadio Pardo? ¿Qué implica la “eclosión” de la flor y sobre todo su lentitud?

Si ya hemos leído otros libros del poeta, presentimos en seguida que *De la lenta eclosión del crisantemo* no consistirá en crear sólo contrastes, oposiciones o contradicciones y, en efecto, lo que destaca es la extrema complejidad de la experiencia poética que es, a la vez meditación, narración, evocación de las formas visibles, lo que asume totalmente el locutor que habla en primera persona, dirigiéndose a cualquier lector u oyente, es decir a todos los lectores u oyentes, sin ninguna excepción.

También llama la atención la arquitectura del poemario. Éste consta de tres partes: la primera, 1, es un solo poema (p. 11-12) y se titula “Los gozos de la flor”, con puntos suspensivos; la segunda, 2, consta de treinta y tres textos: “Lenta es la eclosión...”, también con puntos suspensivos (p. 13-80); la tercera, 3, “Son coetáneos...”, otra vez con puntos suspensivos (p. 81-84), es un solo poema, como en el caso de la primera parte. Cada poema se compone de estrofas muy variables, separadas por espacios en blanco. En el primer texto, que sirve de introducción (p. 11-12), el yo celebra la hermosura del mundo floral, los maravillosos colores que le entusiasman, pero en las dos últimas estrofas (p. 12) surge el crisantemo, el cual se asocia al duelo, a los muertos y a los camposantos. Mientras que las enumeraciones iniciales implicaban un ritmo creciente fundado en la anáfora “y”, ahora, para hablar del crisantemo, el locutor deja de mencionar el pronombre y el verbo que habrían de designar al yo. No sabemos lo que va a ser la parte central que contiene toda la materia poética del libro, es decir diversas experiencias vitales del locutor frente al universo y a la humanidad, una intensa meditación filosófica sobre el tiempo y la muerte y, por supuesto, una pasión por el crisantemo, a lo que se añaden o con lo cual se entremezclan las referencias a los versos, a los poetas y a los poemas. La tercera parte es una posible conclusión. Ya queda situado el crisantemo en su historia secular (desde el siglo quince antes de Jesucristo) mientras que el yo, en sólo dos versos, se auto representa hoy en su intensa relación con el crisantemo.

Este libro está escrito en versos sin rimas; predomina la polimetría y Arcadio Pardo se sirve de diversos metros situados entre el heptasílabo y el alejandrino, pero valiéndose también de versos libres. En el libro predominan cierto espacio versal, cierta amplitud verbal y pocos versos breves (“Tan”, p. 24, “y lo más”, p. 79). Sin embargo, habrá que analizar más detenidamente el uso del endecasílabo, tan clásicamente español, en particular el mismo título del libro que es un perfecto endecasílabo melódico:

De la **lenta** eclosión del crisantemo (3-6-10)

La armonía musical de este verso quedará en nuestra memoria y notaremos también que en diversos poemas en que aparece la palabra “crisantemo”, se mantiene el endecasílabo, cualquiera que sea la función de la flor.

Mi lectura constará de tres momentos. Me dedicaré primero a analizar los mensajes vitales del yo, todo lo que vamos conociendo, es decir su vida y su visión de la muerte, también las prácticas de una existencia cotidiana, la percepción del universo y de la humanidad. Luego, en una segunda parte, me referiré al crisantemo, a la valoración de diversas experiencias con la flor, a través de los sentidos y del espíritu. Por fin, analizaré más detenidamente lo que me parece esencial, es decir el camino hacia el poema, hacia los poemas, todo lo que se podría llamar metalenguaje, pero que consiste más bien en una práctica muy singular para alcanzar el significado del crisantemo, una práctica existencial, conceptual y espiritual.

|

Desde el principio aparece un yo que asume plenamente diversas funciones, de manera totalmente libre y personal, pero sin el menor asomo de vanidad, y con el constante deseo de comunicar, de explicar lo que es oscuro en el mundo. Para los lectores el yo es como un compañero, alguien que tiene por cierto una inmensa cultura, una riquísima percepción del mundo, que maneja el lenguaje con virtuosismo y que se presenta, ante todo, como un hombre cualquiera, como virtual hermano de sus hermanos. Le concierne todo lo humano y, al mismo tiempo, todo el planeta que es inseparable, para él, del universo, del cosmos entero.

En primer lugar, lo que importa es ver y mirar. Así, ya en el verso 7 del poema inicial que sirve de preámbulo, insiste el yo en la belleza de las flores que él mismo ha visto en diversos sitios o comarcas. Se vale de verbos conjugados en presente de indicativo, en pretérito perfecto compuesto y en pretérito perfecto simple:

y las vastas parcelas que he visto en Provenza de rojos tulipanes,  
y de amarillos tulipanes del color del mistral,  
y también injertaría aquí los nenúfares que veo en los estanques cercanos  
y me recuerdan otros de un estanque rectángulo pequeño  
que vi a diario en mi universidad los años de fervor; (p. 11)

En dos casos, se sirve de la anáfora verbal en el primer verso de dos estrofas:

He visto la flor del almendro en varias latitudes,  
y la del melocotón, la de azahar que huele a lisos cuerpos de virginidad,  
y las bellas y humildes flores del patatal,  
y las más aún humildes de los garbanzales y de los habares,  
y las también humildes violetas, breves, acurrucadas a la sombra,  
y flores de frutales en los huertos del sur,  
y la llamarada de las miserias en el alto Anáhuac.

También he visto el edelweis [...] (p.12)

Ver y mirar se asocian aquí con la belleza y la abundancia del mundo, pero en los poemas de Arcadio Pardo, una misma función puede implicar diversas actitudes que permiten también acceder a otras formas de belleza. En efecto, en un texto que empieza así: “De la inmovilidad de la mirada” (p. 52), el yo se refiere a los ojos de ciertos animales para evocar lo que ignoramos, es decir un espacio infinito, desconocido y un tiempo inmemorial. Esos ojos fijos no ven cosas concretas, valiéndose el poeta de conceptos y abstracciones que designan todo lo que no captan los sentidos humanos. Llama la atención el doble oxímoron que corresponde a la visión del búho: “los del búho que ven el fragor silencioso de las cosas ausentes.” (p. 52), y la referencia al gato da cuenta de una indecible realidad: “Y también la mirada del gato que es uno de los enigmas de la creación, / y trae fijos los ojos en lo invisible desde el nacimiento de los tiempos.” (p. 52). Coinciden y se resuelven diversas contradicciones en esta génesis poética que celebra la permanencia de lo desaparecido. El oxímoron y la paradoja son aquí los signos de la evidencia: “Lo suyo es la infinitud, las riberas del cosmos. / Esa mirada inmóvil ve a través del aire las altas lejanías, / ve el tiempo transcurrido, conoce la permanencia de las cosas disueltas, / atisba los orígenes. Besa a distancia la hermosura del mundo [...]” (p. 52). El yo se entrega, pues, a la contemplación, llegando a afirmar su clara adhesión a una postura que, en él, es a la vez nativa y consciente: “En ese clan nací. / Les doy mi amor a los ojos inmóviles” (p. 52).

Se explica entonces la radical oposición del yo a la “mirada movediza” que se asocia al desorden y a la agitación, que impiden el verdadero descubrimiento del mundo. Aquí no se elabora sólo una ética o una política: se trata más bien del rechazo de una impaciencia que no permite llegar a una dimensión ontológica, ya que genera una pura ilusión sobre el cosmos y sobre el tiempo. En este caso, “mirar” significaría “no ver”. “Miran desde codicia y avidez, / huéspedes de un presente reducido. / Nada se llevan si perecen, sólo / la medida borrosa, la errónea cercanía, la figura inexacta de las cosas mutantes” (p. 53).

Como todos los verdaderos poetas del más remoto pasado, Arcadio Pardo nos dice su fascinación por la visión y la percepción del universo, ante todo a causa de los millones de años de que hablan los sabios. Podemos imaginar los trastornos que ocurrieron, esencialmente los movimientos de los elementos que se pueden calificar sólo de manera global o abstracta: “Toda una redundancia de rotaciones y de idas”, aludiendo a la vez a “la infinitud”, a “la finitud”, “a fragmentos de fragmentaciones”, “a cuerpos volantes”, y a “las galaxias” (p. 23). Aquí intervienen diversas nociones y denominaciones científicas, pero, ante todo, predomina la idea de vértigo frente a lo desconocido, frente a lo inimaginable cuando se vuelve imaginable. El poeta cita entonces, entre paréntesis, las palabras de Unamuno, que dan cuenta de un vértigo que coincide con la imposibilidad de contestar y con la vuelta a un impresionante silencio:

(Unamuno: “¿ qué es lo que hay del otro lado del espacio?”). (p. 23)

Medita Arcadio Pardo sobre la inscripción de la humanidad en medio de la creación cósmica, lo que él llama “acto de incrustación en el cosmos” (p. 24). Es perfectamente consciente de la dificultad que tiene el hombre para adaptarse, para hablar, para aceptar el hecho de ser mortal. Pero cree en una especie de armonía entre el cosmos y el hombre:

Tan,  
que nos somos coetáneos de los celestes enigmas,

fraternos con todos los misterios del preser y del ser  
que viven, perviven, superviven, nos arropan los gestos [...] (p. 24)

y luego acepta la sentencia de los sabios de Egipto, diciendo además que el tiempo cósmico es todavía más infinito:

Me tienta, con el escriba egipcio, repetir la sentencia milenaria:  
“millones de millones de años”, y cientos de millones de millones de años. (p. 24)

Pero, en este libro, el yo habla sobre todo del hombre y, en seguida, aparece como un hombre de hoy, un hombre de la modernidad, capaz de celebrar el presente en la medida en que incluye también todo un pasado: “Uno de los asombros: / la modernidad de las cosas antiguas.” (p. 29). En este mismo poema evoca “una pintura / cretense:” (p. 29) en que figura una bella pareja. La moza, pues, podría ser una estudiante: “La imagino entrevista en los corredores de mis universidades, / a lo mejor en una escena de cine. La aúno en mi conciencia / a las muchachas de mi tiempo, a una foto que tengo / de Mirna Loy (de 1934): un hervor de belleza. Puede sean la misma / la una en las otras reencarnada y transubstanciada.” (p. 29) Aquí aparece claramente expresado el optimismo del yo, el cual proclama la universalidad del hombre, la armoniosa síntesis entre pasado y presente:

Con sobresalto igual siempre descubro:  
todo acto es de hoy, fuere su edad cual fuere;  
la antigüedad convive en nos; con toda edad nos convivimos:  
uno es de todo tiempo y todo sitio. (p. 30)

Aquí no se alude a la nostalgia o a la melancolía. Sin embargo, no se trata de negar las dificultades con las que tienen que enfrentarse los hombres. En efecto, en muchos poemas, el yo consigna todas las destrucciones y calamidades que se pueden registrar en la naturaleza porque, en efecto, el hombre sabe poco de esos imprevisibles accidentes. Se ajan y se mueren a veces las flores, por culpa de los insectos: “Hoy anoche, las alimañas han roído los pétalos, las hojas / han devorado las corolas. Quedan / los esqueletos de sus nervaduras, el arranque del tallo, el muñón de sí sólo”. (p. 31). Pero el yo presiente que hay otras amenazas, otras “alimañas” de otro tipo, es decir hombres que son capaces de “martirizar el cosmos”, de donde estos últimos versos de un poema: “y nos dejen un mundo carcomido en nuestras carnes, / pobres de nos, motas de motas de residuos.” (p. 31)

En otro texto, se alude a los que “presienten el gemido final de las especies que se extinguen.” (p. 47); también se evoca el hecho de golpear los suelos, y se insinúa la eventual “alternancia de los fríos,” (p. 47) y entendemos que el hombre, es decir la humanidad, está destruyendo el planeta: entonces, tal locura podría provocar una inevitable desaparición y en la estrofa final del mismo poema se expresa muy intensamente la consciente angustia del locutor que es un poeta visionario:

Así de nos la multiplicidad,  
como la de las cosas que nos han convivido y nos conviven:  
saurios, aguas, cometas, ventoleras, y ríos sumergidos,  
resinas coaguladas,  
y la ebriedad del cosmos, y la ebriedad de la ebriedad

y la sabiduría de saberse muriendo de continuo, aurora a aurora,  
cercanía a cercanía, sin cese,  
de sobresalto sin tregua a sobresalto. (p. 47)

Otro poema está dedicado a la evocación de la canícula: “Campos he visto de girasol abrasados por el sol” (p. 44). Insiste el locutor en la violencia de las consecuencias y se dice “men- guado, menudo, perdido” (p. 44). Sin embargo, añade: “Lee de pronto uno una noticia que le exalta: / unas estrellas vistas a miles de millones de años luz, y más” (p. 44). Pero ¿Cómo conciliar estas dos realidades? Entonces confiesa el yo su desamparo: “Voy de la maravilla a la zozobra” (p. 45). En el texto inmediatamente anterior el yo aludía aún a una “grande ventolera” que tiene malísimas consecuencias y, poco después, evoca otros fenómenos climáticos desastrosos (derrumbes, glaciares, pueblos invadidos por el mar), pero no se acaba así el poema, porque el yo describe entonces todo lo bello y lo bueno que persiste a su alrededor: el mar, el olor de la marea, todo lo que perciben los cinco sentidos: “Y el ruido de los guijarros de Étretat.” (p. 43)

Ya desde el principio, en los primeros poemas del libro, el yo es capaz de deshacerse de muchas cosas que, en realidad, le pertenecen y le gustan, pero le apetece hacer regalos, esto de mane- ra totalmente libre, y sólo cuando le parece posible y necesario: “Me desperdigo así mi residencia, de tal / que me sumo en el gozo de estar en mí y de no estar, / y serme uno y múltiple, disperso en mis atuendos, / en mis cosas que a otros extasían.” (p. 22)

Para el yo es esencial el contacto con la naturaleza. En un poema en que evoca una iglesia triste y oscura, expresa el deseo de que las piedras y las estatuas tengan contacto con la luz y el aire, acabándose el texto con un verso que es un verdadero acto de fe: “Y huelan a olor de monte las parroquias” (p. 28). Mientras vamos leyendo los poemas percibimos en el yo la clara voluntad de celebrar la belleza del mundo, pero sin idealizar tampoco esa belleza, sin hablar nunca de la perfec- ción de lo visible. Aquí radica la increíble inventiva del poeta, la capacidad que tiene de yuxtaponer experiencias contrarias o que nos parecen contradictorias. En este libro descubrimos muchos sitios o países que visitó el yo y que se refieren siempre a la naturaleza y a la cultura. El viaje es una rique- za que nos entrega el poeta con numerosos nombres propios: Provenza (p. 11), Normandía (p. 11), Jordania (p. 12), Gran Canaria (p. 12), Éfeso, El Atlas (p. 21), Brujas (p. 39), Thézy, en Picardía (p. 40), Chartres, Ruán (p. 40), Étretat (p. 43), Beauce (p. 48, p.7 8), Meudon (p. 64), Saint Germain (p. 65), Creta (p. 65)... Pero el yo acepta también el hecho de no volver a ciertos países más lejanos, y eso por razones muy diversas:

No volveré a Palmira, ni a las costas fenicias, ni a Cartago,  
ni a Tserkoïe Selo donde vivió Puchkin,  
ni su ebriedad de fasto será otra vez en mí,  
ni a las iglesias trogloditas de Capadocia,  
ni a los mágicos templos y palacios mayas de Yucatán,  
ni a Tineghir donde termina el mundo (p. 67).

Lo que predomina en estos poemas es la universalidad del yo. Aquí no hay contornos o límites precisos de la identidad porque el poeta se sabe hombre, miembro de la humanidad, huma- nista, ciudadano e individuo. Un poema, en particular, ilustra magníficamente la capacidad creativa



que permite fusionar lo que podría aparecer como radical paradoja. Admiramos la fuerte sobriedad de las definiciones que de sí mismo nos da el poeta:

Pocos reciben la gracia de la ajenidad.

Es una gracia y es un don,  
no una iluminación que las retinas quemé de súbita (p. 62)  
[...]

me he venido creciendo a multiplicidad;  
donde que esté soy suyo. Donde que esté, el paraje es mi paisaje.

De toda tierra me he hecho campesino,  
tengo ciudadanía en todo imperio, me soy de donde estoy,  
paramero selvático, isleño en toda isla, oriundo de todas variaciones.  
Se ha difundido en mí la ajenidad y me ha acogido:  
en todo cualquier sitio me amanezco. (p. 63)



Complejo y altruista, este recorrido ontológico se hace en armonía con el título del libro, *De la lenta eclosión del crisantemo*, aunque esta flor no aparece en todos los poemas. ¿Qué representa, pues, el crisantemo para Arcadio Pardo? ¿Signo, símbolo, indicio, suma o alianza de denotaciones o connotaciones?

El primer poema de la segunda parte (que es la parte central), nos orienta ya en nuestra lectura. Después de la afirmación inicial que es un postulado: “Lenta es la eclosión del crisantemo.” (p. 15), seguido de un espacio en blanco, el locutor revela lo que es el crisantemo, es decir su relación con el tiempo, de donde la presencia del nombre de los meses durante los cuales crece, lucha y va progresando la flor. Se trata, desde luego, de una experiencia concreta, humilde, plenamente cotidiana. El poeta se sirve casi exclusivamente de un lenguaje literal, raras veces figurado: “Desde febrero ya emánense sus tallos incipientes”; (p. 15) [...]; “Ya ha levantado algo en marzo y si advienen heladas y sequías, / ahí está penetrando en los días sin abejas y sin mirlos” (p. 15). Aquí surge lo esencial, la clave del libro: el yo no evoca sólo el crisantemo, sino lo que está a su alrededor, porque entonces entrevé la posibilidad de escribir un poema: “me pongo yo a mirar los bosques, atisbo algún inicio de poema” (p. 15).

Es decir que el crisantemo no será el “tema” del poemario sino el necesario acompañante exterior del yo poético, el otro, lo otro, frente al tiempo, con una doble eclosión, lo que sobreentiende la existencia de semejanzas y discrepancias. Lo primordial entonces es el poema, el hecho de escribir poemas, teniendo en cuenta la intensa relación con el crisantemo, a la vez vital y mortal, común y distinta: “Me hermano así con el ir a su sazón de crisantemo. / Ya vamos a la par, cada uno a su eclosión;”

(p. 15) [...] “cada uno a su sazón, él a su floración de octubre y noviembre / yo al encuentro que tengo que cumplir, quizás ya pronto, / cuando nos derramemos juntamente, / a su confín cada uno.” (p. 15). Y en otro poema, vuelve a decir el yo: “Me lo tengo hermanado en propia ajenidad” (p. 17).

Muy pronto el poeta se refiere al origen del crisantemo y a los espacios de donde proviene: “Vino desde el oriente del Oriente” (p. 16); “De oriente vino el crisantemo, desde el más oriental de los orientes” (p. 32). En seguida, subraya el yo las contradicciones que incluye y encierra el crisantemo:

Ha sido de todo asiento y de ninguno.

De todas las alturas y de nada. (p. 16)

Él no sabe de dónde vino ni de dónde es. (p. 17)

Pero, en el tercer poema de la segunda parte, con la misma lealtad de siempre, y antes de hablar de diversas experiencias contradictorias, nos orienta el poeta hacia la etimología del sustantivo “crisantemo”. Si se impone inmediatamente, para la mayoría de los lectores, el simbolismo fúnebre de esa flor tan presente en las tumbas europeas, en cambio, es poco conocido el sentido original de la palabra cuya etimología griega aparece en un verso: “Es el crisantemo, χρυσος άνθημον, flor de oro,” (p. 19) y, en el verso siguiente, entre paréntesis, se efectúa la esencial coordinación con el mundo de los poetas: “(Louis Aragon: « Ma femme d’or, mon chrysanthème »)” (p. 19), pero por medio de una metáfora, en que veo también un signo humorístico.

Entonces el crisantemo es ambivalente: asociado al duelo sigue siendo puro oro, pura belleza, de donde su celebración por Arcadio Pardo, pero de diversos modos. El yo no se opone a la tradición funeraria, y evoca también el hecho de llevar personalmente esas flores al cementerio, sometiéndose así al rito: “Solemos llevar una maceta de crisantemos blancos.” (p. 25); “Antes de dejarla, aparto la maceta ya ajada del año anterior,” (p. 25), pero añade: “Volvemos cuesta abajo a la ebriedad.” (p. 26). Cita versos de Anna Akhmatova, dos veces mencionada en este poemario: “[...] (como un crisantemo pisoteado / cuando llevaban el ataúd).” (p. 31). En un largo poema, el yo evoca también diversos entierros en que no apareció el crisantemo. Lo hace con la sobriedad de siempre, lo que no impide, en ciertos casos la existencia de una intensa emoción, y de una verdadera compasión: “De los que en su morir los carecieron.” (p. 64). Aquí Arcadio Pardo se refiere a un amigo, a Mirna Loy, a Isadora Duncan, a una párvula que murió en su calle: “No creo hubo crisantemos, sí / un hacinamiento de flores de otras párvulas transparentes, / sollozo mucho, cuchillada de silencio / y un desgarrón en mí que se ha fosilizado.” (p. 65) y a tantos desconocidos ahora no identificables.

Muy a menudo el crisantemo no aparece en el arte: así no figura en la obra de Zurbarán ni tampoco en los museos. El yo se vale de las anáforas “no” y “ni”, para mencionar una cruel inexistencia, añadiendo, con cierto humor, que él mismo se atreve a evocar sus rojos crisantemos de octubre, esperando que no haya ninguna respuesta negativa: “de los que hablo con pudor en los poemas, no sea / me los derriben por herejes.” (p. 40). El poeta sabe perfectamente que hay amenazas contra la existencia del crisantemo, pero nos muestra que la flor, a pesar de un posible decaimiento, siempre estará buscando un soplo de vida: “una mata triste de crisantemos salvados de la nada / respirando el aire viejo de sabor a tomillos que llegue desde el sur.” (p. 38)

Presente o ausente, el crisantemo es sobre todo el objeto de un apasionado amor por parte del locutor. En los poemas queda notificada una relación excepcional entre la flor y el contemplador que es también el que la cuida. Se impone la afectividad, pero siempre interpretada, para que

el afecto se convierta en celebración universal de la belleza, de la vida y de la esperanza, a la que se integran las nociones de muerte y de finitud:

Es éste un otoño de crisantemos.  
Algunos son mi amante de estos días. (p. 41)  
El crisantemo es flor de postrimero. (p. 74)  
Te amamos, flor de postrimerías. (p. 75)

Asistimos a una armonización entre una tradición asociada a la muerte y la celebración del carácter solar del crisantemo que está en total conformidad con la etimología de la palabra.



En el primer poema del libro el locutor habla en primera persona, aludiendo a las flores que admira y ama (p. 11) y, por fin, en la penúltima estrofa, aparece el crisantemo (p. 12). No conocemos el proyecto del escritor. Sólo en el primer poema de la segunda parte descubrimos que el yo es un poeta y que aquí entrevé la posibilidad de escribir un poema (p. 15). La palabra “poema” es fundamental en este libro: Arcadio Pardo no cita nunca el sustantivo “poesía”. No identificamos ninguna teoría metalingüística, ningún precepto, ninguna receta en el dominio de la escritura. Veo aquí dos maneras de hablar de poemas: primero Arcadio Pardo se refiere a sus propios poemas, a sus deseos y a sus decepciones. El mismo es poeta pero no lo proclama y luego se refiere a una segunda vía, la que consiste en nombrar a los poetas, a ciertos poetas que cuentan para él y en citar versos de estos poetas que ilustran lo que él mismo acaba de consignar en su poema.

Llama la atención la modestia del escritor cuando habla de sus poemas. A veces, percibimos cierto humor, ya que en realidad, Arcadio Pardo alude firmemente y con una total libertad a los aspectos del crisantemo que acaba de abordar. Cuatro veces, el yo dice de paso que ha escrito algo sobre un tema dado, así a propósito de Marina Tsvetaeva, y este texto figura en un libro: “He escrito ese milagro en otro libro.” (p. 42). También hizo un poema sobre Porbus que está en otro libro: “Un poema una vez le hice a su sepulcro: / está en mi libro *Archivo de rescates*.” (p. 65). En otro caso alude a un público futuro que leerá sus poemas, pero él no conocerá a sus lectores: “Sé que no conoceré a quienes lean mis poemas / en los sitios futuros y sus tiempos futuros [...]” (p. 67). En estos versos aparece la fe del poeta en la propia obra: lo que cuenta ante todo es el hecho de leer, el hecho de que haya lectores. Por fin, en el penúltimo texto del poemario, Arcadio Pardo habla de un “junto aquí” (p. 78), es decir el espacio de la casa con diversas cosas y con “los crisantemos” (p. 78), donde se hace la obra, todo esto con la misma elegancia y la misma sencillez que ya notamos en las anteriores citas. En un mismo verso, el locutor repite dos veces la misma palabra “poemas” y se vale de la palabra “poeta”, porque aquí tiene que concentrarse toda la esencia del oficio poético: “y los poemas, y el poeta que ha escrito estos poemas,” (p. 78), “en el espacio poco de mi estancia que son estos escritos” (p. 78).

Muy consciente de las eventuales dificultades que plantea la escritura, el yo señala sólo el fracaso interior del hombre que no consigue dominar el idioma, que “pierde el don” y se siente

invadido por el silencio, lo que le puede pasar a cualquier poeta: “Se le esqueletizan las frases, ájasele el poema, / le tienta proclamar: la edad del universo en mí envejece. / Sabe que se va yendo a su invisible.” (p. 69). En otro texto alude a otras amenazas sobre la existencia del poema: “Hay que decirle también de la miseria del poema truncado [...]” (p. 50).

Pero, en este libro de Arcadio Pardo, hay un poema en particular (p. 72-73) que fascina al lector porque en él el locutor explica todos los movimientos, opciones, irrupciones, cambios que actúan durante el acto de escribir. Habría que leerlo en voz alta y comentarlo paso a paso. No consiste en una doctrina poética: es un ejercicio plenamente asumido, una hazaña que no implica sólo el don, el deseo o la voluntad. Surgen, en efecto, cosas extrañas, que parecen negativas e incluso destructoras, pero Arcadio Pardo las justifica: “No, no son impurezas que se han integrado en los textos.” (p. 72). Surgen la voz y las voces, entonces:

Se amputan las palabras a veces o se acrecen a formas de extravío,  
adoptan otra in floración. En sí mismas tropiezan  
y redundan las sílabas, caen, se yerguen y recaen. Se yerguen otra vez. (p. 72)

Se quiebran los signos, pero actúan dentro del poema y, entonces, el poeta inscribe palabras que no había previsto y que tienen nuevos sentidos:

Son anfractuosidades, no impurezas.  
Como rumor de floras iniciales. (p.73)

Destacan aquí la parte imprevisible de la creación poética y las desconocidas capacidades del poeta que recibe nuevas formas y nuevos significados, pero lo que admiramos más es la transposición de todos los movimientos lingüísticos que se operan durante la creación del poema. Se mezclan lo consciente y lo inconsciente: abundan los verbos, y es corriente la presencia de un punto en medio de ciertos versos. Oímos también los sonidos de la flor a través del poema, con la presencia de la aliteración “fl”: “aflora”, “in floracion”, “afloran” (p. 72), “flor” (p. 73), “floras” (p. 73).

Pero, al lado de los poemas existen los poetas a los que alude Arcadio Pardo, citando los nombres de algunos contemporáneos y de los que pertenecen a un pasado a veces remoto. Algunas veces, un verso del poeta así nombrado sirve para ilustrar lo que acaba de escribir el yo. Ya hemos hablado de Louis Aragon (p. 19), de Miguel de Unamuno (p. 23), pero también figura Saint John Perse (p. 46). En una larga estrofa de un poema aparecen algunos poetas rusos que seducen a Arcadio Pardo, el cual acaba de descubrirlos, aunque a través de la traducción, pero por ser lo que son, es decir hermanos poetas:

Estas semanas ando con los poetas rusos, los descubro, los respiro:  
Tsvetaeva, Pasternak, Mandelstam, Blok, Anna Akhmatova.  
Se me antojan más junto y más con-junto, aun si ignore  
la su sonoridad, el ritmo de su lengua, los engarces de sus palabras.  
Son mis ajenos y contiguos y los amo como se ama el propio atuendo. (p. 42)

Otro nombre de poeta está evocado: el de Dionisio Ridruejo (p. 70-71); ya se sabe que los hispanistas hablan más de sus orientaciones políticas que de su obra poética. Pero aquí Arcadio

Pardo se siente conmovido por el hecho de que Ridruejo estuvo como él mismo en un monasterio cerca del lago Ladoga. Y entonces cita versos del otro poeta: “Dice uno de sus poemas: «las torres / diminutas del blanco monasterio.» / Otro: «algo errará de mí sobre este cementerio.»” (p. 71)

Por fin, ya en el penúltimo poema de la segunda parte del libro, Arcadio Pardo pasa a otra opción y a otra etapa, deshaciéndose pues de todo lo que precede: “Los para mí, ni flor ni crisantemos” (p. 76). Quiere acordarse siempre, y más allá de la vida, de los versos de catorce poetas, todos conocidísimos en el mundo, siete españoles, cinco franceses, un italiano y un peruano. Ya no viven estos poetas y los versos citados aluden a la vez a la vida y a la muerte, es decir a esa misma búsqueda ontológica que pueden compartir todos los hombres a través del tiempo: “Garcilaso, Ronsard, Fray Luis de León, Malherbe, Quevedo, Racine, Góngora, Leopardi, Baudelaire, Verlaine, A. Machado, J. R. Jiménez, Fernando González y César Vallejo.” (p. 77)

En este poemario se inventa una escritura, que adopta ciertos ritmos y que es, ante todo, el lenguaje de una voz personal, inolvidable, la cual se expresa muy claramente, en frases más o menos largas, que implican y exigen la constante atención del lector o del oyente. Arcadio Pardo evoca las cosas, los espacios, los sentimientos con muchísima precisión. Su lenguaje es el de un hombre de inmensa cultura que es también un viajero y un lector. El poema es el sitio en que el yo se siente más cerca de su lector: insiste, matiza, da argumentos, afirma a veces con fuerza y le gusta definir, pero, de todos modos, lo que desea es compartir, sin someterse nunca, ni imponerse tampoco. Varía el espacio de la estrofa; no hay ningún modelo fijo: a veces consta de ocho o diez versos, otras veces aparecen tercetos y también versos aislados entre dos espacios en blanco. El discurso es elegante y amplio, valiéndose el poeta de un rico y extenso vocabulario. Le gustan las palabras y así evoca con placer la etimología de “topacio” (*tapas* en sanscrito) y la de “naranja” (*nari* en lengua tamil.) (p. 32). Muy a menudo el poeta repite las palabras, y eso con mucha satisfacción porque es siempre una necesidad, nunca un estorbo: “y la ebriedad del cosmos, y la ebriedad de la ebriedad” (p. 47). Ya hemos sugerido que Arcadio Pardo acude más al sentido literal que al sentido figurado: por eso no privilegia nunca el uso de la metáfora.

Hemos hablado de estrofas y de frases pero falta algo esencial, que es el verso. En sus poemas, Arcadio Pardo se vale muy a menudo del verso libre, de frases versales, de quince o veinticinco sílabas, así:

los hay que saben seducir a las abejas y entablan un amor que nadie más,  
y resuelven el porqué del negror de la piel de la mujer de Etiopía, (p. 46)

gozando, pues, de la libertad de los poetas modernos. En ciertos casos se siguen en una misma estrofa tres, cuatro, seis versos libres; en otros alternan con versos más breves o con formas clásicas. Pero, muy a menudo, hemos observado que un verso libre es la suma de dos versos clásicos, sobre todo un heptasílabo y un endecasílabo, un heptasílabo y un alejandrino. Por ejemplo, “cuerpos elaborados con materia de sol y de resinas.” (p. 84) consta de un heptasílabo (“cuerpos elaborados”) y un endecasílabo melódico (“con materia de sol y de resinas” = 3-6-10). Aquí pues se concilian la libre modernidad del siglo XXI y el saber poético de la tradición española. En este poemario, ya lo hemos dicho, llama la atención la frecuencia del endecasílabo. Es corriente su posición inicial o final en la estrofa; a veces se sitúa entre dos espacios en blanco. Citaremos algunos ejemplos entre los que aparece el endecasílabo heroico: “de todas las alturas y de nada” (p. 16); el endecasílabo enfático: “Vino desde

el oriente del Oriente.” (p. 16); el endecasílabo sáfico: “La convicción de la resurrección” (p. 74). Y los versos de los poetas preferidos (p. 76-77) son también endecasílabos, entre otros el verso de Fray Luis de León (p. 76) y el de Góngora (p. 77).

Pero falta algo en el análisis que hemos hecho de todos estos poemas en que se realiza la lenta eclosión del crisantemo: en efecto, en el discurso aparece, de vez en cuando, un uso gramatical que no está en vigor ahora y que es un signo voluntario del yo que nos está hablando. Así el arcaísmo “nos” en vez del pronombre “nosotros”: “antes de que llegase a nos, ha germinado en muchos territorios.” (p. 16); “discreta plenitud entre nos.” (p. 17); “tan, / que nos somos coetáneos de los celestes enigmas,” (p. 24); “seamos nos reducidos a vil desplazamiento,” (p. 31); “Vino hasta nos de Oriente el trazo de la sílaba” (p. 33); “así nos, [...]” (p. 35); “no para todos nos” (p. 41); “los hay entre nos” (p. 46); “Así de nos la multiplicidad,” (p. 47). En los dos primeros poemas no aparece el “nos” y tampoco en los doce textos finales, quizás porque interviene más libremente el yo, pero hay otra lectura posible que no excluye tampoco a la primera.

En efecto, si desaparece el “nos”, surgen diversos neologismos y solecismos que sirven para intensificar y diversificar la dicción de las experiencias del yo: “como la aguja de Ruán que vi muy muchos tiempos.” (p. 41); “Tan, / que nos somos coetáneos de los celestes enigmas,” (p. 24); “Ni los otros mis míos del páramo, idos como desnudos [...]” (p. 65); “ni ni la voluntad, que es ahora can sumiso, presumen.” (p. 72); “y si los quienes que no han acudido pierden” (p. 74). Tales usos son signos de libertad, nuevos juegos con las palabras que servirán nada más que en estos poemas. Llamen la atención por su función fónica que sorprende y atrae a la vez. Mientras va avanzando la creación del poemario, más libre e independiente es el poeta. En los cinco últimos versos del último texto, vemos el triunfo del crisantemo y su rivalidad con la luz solar, a través de los siglos. Luego se posiciona el yo y se cuida de la flor, es decir de un vivir que determina también el acto de escribir poemas:

Pronto se hizo el crisantemo muchedumbre,  
y hurtándole a los hombres el camino del sol,  
avanzó siglos hasta este mi lar donde lo tengo,  
y le rezo, le contemplo y le apaciento.

Lenta ha sido también la eclosión de los testigos. (p. 84)

El yo que interviene en estos últimos versos es capaz de acoger al crisantemo, es decir de hablar con él, de mirarlo, de darle pasto material y espiritual. Pero el último verso, después de un espacio en blanco, suscita otra reflexión. En efecto, vuelven a inscribirse dos palabras del título, “lenta” y “eclosión” que se referían al crisantemo, pero se manifiesta aquí, una vez más, la imperturbable lucidez del poeta: en efecto, Arcadio Pardo concluye aludiendo al tiempo que necesitan los hombres –los testigos– para acceder a la clara conciencia de lo que es vivir y morir.

## Bibliografía

CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Paris, Robert Laffont, 1997.

PARDO, Arcadio, *De la lenta eclosión del crisantemo*, Palma de Mallorca, Calima Ediciones, 2010.





# *Soberanía carnal*, de Arcadio Pardo. Catarsis y triunfo.

**Isabel Paraíso**

*Universidad de Valladolid*

**Resumen:** Se ofrece aquí un estudio del importante libro *Soberanía carnal* (1961), del poeta Arcadio Pardo. Con este libro, que impresiona al lector por su imaginación, el poeta cierra una etapa de su vida y abre otra llena de poderío, de “soberanía carnal”. Es un libro catártico, cuya imagen subyacente global es la antítesis entre pasado y presente. La métrica que materializa poéticamente esta visión es examinada. E igualmente los *lugares* que anclan los poemas, unos espacios que son a la vez personales y míticos. Lugares poblados por una *estirpe* cuyo centro es el poeta, pero se remonta a los progenitores y se continúa con el presente (la mujer amada) y el futuro (el hijo). Un *mito personal* atraviesa *Soberanía carnal* y lo sustenta. Este mito fundamentará la producción poética futura de Arcadio Pardo.

**Palabras clave:** Arcadio Pardo, poesía española, métrica (endecasílabos sueltos, silva libre, silva arromanzada, rima arromanzada, rima

consonante) y estrofas (copla popular, serventesio, cuarteto-lira), mito personal.

**Résumé :** L’auteur présente ici une étude de l’important recueil du poète Arcadio Pardo, *Soberanía carnal* (1961). Grâce à ce livre, qui impressionne le lecteur par son imagination, le poète referme une étape de sa vie et en ouvre une autre, puissante : une catharsis fondée sur l’image de l’antithèse entre passé et présent. On analyse ici la métrique qui matérialise poétiquement cette vision. On s’intéresse également aux *lieux* qui ancrent les poèmes dans la réalité, des espaces qui sont à la fois personnels et mythiques ; des lieux peuplés par une *lignée* dont le centre est le poète, mais qui remonte aux ancêtres et se poursuit dans le présent (la femme aimée) et le futur (le fils). Un mythe personnel traverse et sous-tend *Soberanía carnal* ; ce mythe constitue le fondement de la poésie future d’Arcadio Pardo.

**Mots-clés :** Arcadio Pardo, poésie espagnole, métrique et strophes, mythe personnel.

---

*Soberanía carnal* (1961) es un libro violento y tierno. Sorprende por su desgarró, por su fuerza ciclópea y descarnada; pero también sorprende por la punzante nostalgia y el amor desvalido con que el poeta vuelve los ojos a su infancia.

Es un libro catártico. Imaginamos que es la obra que Arcadio Pardo necesitaba escribir para poder cerrar una etapa de su poesía (y de su existencia) cargada de tristeza y humillaciones:

he aprendido a quedarme en las orillas,  
[...] a resignarme ante el cerrojo echado (poema 1)

Niño desencajado de sirenas  
yo solo hacia Portillo, con el miedo  
de ocho años mordido (poema 18)

Y también necesitaba escribirla para poder inaugurar otra etapa completamente distinta: triunfadora, libre, feliz, rebosante de aire fresco, absolutamente personal y sin ataduras. Gozosamente poderosa.

Ya no podrán conmigo,  
verbo rabia de viento poderío  
hoy traspaso  
las cimas  
inmortales.

Estas son las últimas palabras de *Soberanía carnal*, las que cierran el libro: una exultante y gozosa autoafirmación. Simbólicamente, en un escenario de cordilleras, desde la negrura de las simas del pasado, tras una ardua y penosa ascensión, llega el poeta a la cumbre: a la presente y futura soberanía.

Ya lo anunciaba en el primer poema del libro –importante poema, introducción y síntesis de todo él: “Yo me inauguro soberano”. La vida –suya, grandiosa, libre– empieza ahora.

Por su sinceridad de entrañas al descubierto, *Soberanía carnal* sobrecege al lector. Nadie permanece indiferente ante él. Nadie puede olvidarlo, deslumbrado por tanta fuerza de sentimientos y por el singular lenguaje.

Aquí otra vez levanto la osadía.  
Rabia domino, poderío aplaco.

Como el granito estoy de quietud lleno.  
Con el pico soberbio me levanto.  
De stirpe secular me purifico.  
De luz me invisto y de relámpago.

## Estructura

De acuerdo con esta bipolaridad del contenido, una fuerte antítesis vertebra *Soberanía carnal*. La antítesis es la gran figura estructurante: infancia / presente; pobreza / bienandanza; tristeza / gozo exultante.

En cuanto a la presentación externa, 19 poemas integran el libro. Los primeros miran fundamentalmente hacia el pasado, hacia las imágenes y los recuerdos del niño –impactantes, de guerra, de dolorosa pobreza–. Se suceden luego poemas mixtos, que combinan el presente con el pasado, y los últimos se centran en el presente (menos el penúltimo, el 18, que vuelve al pasado, estableciendo una hermosa circularidad). A él pertenecen estos emotivos versos:

España amor llanura claro Duero, [...]  
te amo, corazón niño hacia Portillo,  
te amo, madre llorosa bombardeo,  
te amo, padre calloso derribado.

Como corresponde al ritmo acelerado de esta inspiración brusca y poderosa, el primer poema comienza ex abrupto, con un primer verso prosaico e impactante: “Mejor es que lo diga desde ahora:”. Porque él, “poeta del silencio boca adentro”, va por fin a echar fuera todo lo callado, va a realizar su abreacción, su catarsis:

Llevo años evadido de las lágrimas

Este primer poema actúa como prólogo, como resumen de todo lo sufrido, pero también como clarín de victoria: “carnal soberanía es mi dominio”.

## Métrica

El endecasílabo sin rima domina *Soberanía carnal*. Puede aparecer solo, como metro único de un poema (endecasílabos sueltos), o bien combinado con otros metros menores (silva libre). Esta última es la presentación más frecuente.

El endecasílabo es un metro propicio para la reflexión y para la contemplación. Detrás del endecasílabo está Garcilaso y todo un ancho río de poesía en lengua española que llega hasta nuestros días. Es el gran cauce de nuestra literatura culta.

Pero además del verso suelto (que encontramos en los endecasílabos sueltos y en la silva libre), la rima asonante (arromanzada) es relativamente frecuente, e incluso la rima consonante hace apariciones esporádicas.

1.- La silva libre (mezcla *ad libitum* de endecasílabos sueltos, combinados con otros versos breves que actúan como contrapunto: heptasílabos, pentasílabos, incluso bisílabos), es el tipo poemático más abundante en *Soberanía carnal*, con 9 textos, casi la mitad de los 19 existentes. La silva libre permite una gran elasticidad al poeta, quien con ella traduce todos los giros y ritmos cambiantes de su inspiración. Los mayoritarios endecasílabos acunan al lector con su hermosa música.

La silva libre se convertirá en la forma dominante en la poesía de Arcadio Pardo, en este libro y en todos los siguientes.

En silva libre y sin rima están 6 poemas: el 1, 4, 9 y 12; además del 13 (imprecación contra un falso amigo, envidioso y traidor), y del 19. Pero también encontramos la silva libre arromanzada, con amplio predominio de endecasílabos, en los poemas 5 y 18. E incluso tenemos una curiosa silva libre consonante, con esquema de rimas ABABCDCDEFEF etc. (esquema de serventesios, pero no estróficos, sino en serie), en el poema 15.

2.- Junto a la silva libre, la serie de endecasílabos sueltos ocupa un lugar relevante, no tanto por la cantidad de apariciones, que son sólo 2, como por la significación de estos poemas.

La serie de endecasílabos sueltos es una forma métrica solemne, que domina la poesía épica y el teatro europeo desde el Renacimiento, llegando en la poesía lírica hasta nuestros días. No en vano era llamado el endecasílabo suelto en los Siglos de Oro “verso heroico”.

En *Soberanía carnal* están escritos en endecasílabos sueltos los poemas 2 y 14. Pero precisamente estos dos son los culminantes del libro, estética y vitalmente. Recogen las dos vertientes de la antítesis estructural: la ternura dolorida del pasado, y la “soberanía carnal” del presente.

Veamos el poema 2, un estremecedor canto al padre:

De los primeros años no recuerdo  
sino la nieve de Aralar. Mi padre  
cena y se va en los trenes gigantescos.  
Sabe todos los túneles del norte.  
Sabe todos los puertos del peligro.  
Sabe el raíl que cede bajo el hierro.  
Sabe del tren sepulto entre la nieve.  
Padre de pana y de sudor vestido.  
Padre pecho velludo y de alta estirpe.  
Padre frente terrón de los barbechos.  
Padre varón fecundo en cinco hijos.  
Padre humildad hasta en el pan moreno.

Padre fuerza en las uñas de sus garras.  
Padre entonces vigor y poderío.  
Padre palabra seca y mano ajada.  
Padre mirar lejano lejanía.  
Padre áspera caricia esclavo añoso,  
padre hoy pobreza arruga, padre mío,  
lejano ya en espera de la muerte.

A su vez, el poema 14 es un canto a la grandeza y a la intensidad del acto sexual, verdadera “soberanía carnal”:

Te quiero, te amo, te amo, te poseo,  
hembra vigor de muslos, avideces,  
hembra pechos dolidos en mis manos,  
caderas sometidas en mis manos,  
boca abierta chupada largamente,  
te he besado animal el cuello duro,  
me has besado la boca valle grande,  
me has tocado los hombros peñas duras,  
me has recorrido el pecho con las manos,  
me has sentido animal la boca fiebre,  
cuerpo todo ocultado por mi cuerpo,  
cuello besado, cuello más besado,  
hombros caídos, brazos anudados,  
oleaje melena apetecido,  
vorágine oleada del deseo,  
vertiginoso cauce poderío,  
sobre ti, contra ti, tenida, habida;  
te quiero, te amo, te amo inextinguible.

3.- Más. Junto al endecasílabo (silva libre y endecasílabos sueltos), hallamos el segundo gran río de la literatura española: el romance, expresión favorita de la poesía popular y también de la popularizante. En *Soberanía carnal* aparece el romance en 4 poemas, en forma pura o con variantes. Encontramos el romance octosílabo, canónico, en el poema 10. Y el romance en cuartetos, también en octosílabos, en el 7. E incluso vemos un romance heptasílabo con quebrados, modificación del poeta, en el 17.

Mención especial merece el romance heroico (o “endecasílabos arromanzados”), con tendencia a agruparse los versos de 8 en 8, y además con unas curiosas y esporádicas interpolaciones de fragmentos en silva libre arromanzada. En esta forma, creación de Arcadio Pardo, está escrito otro de los poemas singulares de *Soberanía carnal*. Ocupa el número 16, y lleva esta dedicatoria: “Para Domingo, muerto silenciosamente”. Es una larga y conmovedora elegía por Domingo Rodríguez, maestro y dueño de la Librería Relieve, importante figura del panorama cultural en el Valladolid de la postguerra. Sentimientos intensos de amistad y respeto hacen este poema inolvidable.

4.- La rima asonante también aparece en el poema 11, escrito en la españolísima estructura de la cuartera asonante, llamada también copla popular (ø - a - ø - a), pero con heptasílabos, y no con el canónico octosílabo.

5.- En *Soberanía carnal*, en medio de tantos poemas sin rima o arromanzados, Arcadio Pardo no quiere abandonar del todo la rima consonante, con la que ha escrito tantos sonetos y serventesios en libros anteriores. Por eso se complace en volver a usar el serventesio (endecasílabo, con rima ABAB) en dos ocasiones: en el poema 8 (serventesios canónicos), dedicado a una talla del pórtico de Santo Domingo de Soria, y en el poema 3, donde introduce una variación; entre las 11 estrofas escritas en serventesio clásico, a modo de firma de libertad, sitúa un eneasílabo: “manos del padre doloridas”.

6.- Rima consonante encontramos también en el poema 6, escrito en cuartetos-lira. Es una forma culta, que se remonta a Horacio y es muy utilizada en el Siglo de Oro (11A-7b-11A-7b). En este esquema mayoritario, Pardo introduce en dos estrofas una modificación de libertad (11-7-11-11).

## Elementos temáticos

### 1.- Los lugares

A todo lo largo del libro cobran una relevancia especial los topónimos, los lugares: Portillo sobre todo, abundantemente citado, lugar de su infancia (“Arrabal de Portillo es la morada”); los ríos Duero y Arlanza; lugares castellanos como el Pico Aguja, Carrión, Wamba, Soria, Frómista, Berlanga, Moncayo, Urbión, etc.

Al vallisoletano Pico Aguja –topónimo y símbolo de su padre– dedica íntegro el bello poema 4. (“Pico Aguja en la infancia formidable, / pobre cerro en mi sangre levantado, / carne mía en la tierra más terrible”).

Pero sobre todo aparecen en *Soberanía carnal* muchos lugares del Pirineo –que constituyen un verdadero “locus amoenus”, al que el poeta vuelve feliz una y otra vez– como la Peña Oroel, Aralar, Somport, Ordesa, Collarada... ; o bien lugares de los Picos de Europa (“Picos de Europa, trono revelado”). Forman también parte de este “locus amoenus” algunos lugares de Francia, próximos a París y a su domicilio presente (“Entre Saint-Cloud y Sèvres”, “Rouan”, etc.), o más lejanos, provenzales (“Fréjus”, “Entremont”).

Los montes de Europa y sobre todo los Pirineos (por contraposición a la llanura castellana de su infancia y juventud) son su mítico lugar de identificación: las imponentes montañas son el lugar físico y espiritual donde puede desplegarse su poderío (“Barrunto / sangre en las venas de soberanía”).

## 2.- La estirpe

La progenie, la “estirpe” –como el poeta gusta decir–, es otro elemento temático constante en *Soberanía carnal*. “De estirpe secular me purifico”, había anunciado en el poema 1. Y ya hemos visto hasta qué punto es importantísima la presencia del Padre. No sólo en el citado poema 2, sino también en una decena más de textos.

Sin tener tantas apariciones como la figura del Padre, la figura del Hijo se muestra en muchos poemas fugazmente (como en el espectral poema 10, o en el 12, donde el poeta se ve a sí mismo como “varón bisonte cuaternario entero, / con mi hijo de la mano roca arriba”, o en el 13, donde el traidor falso amigo, “babosa lagartija”, daña al poeta “en el mismo pan del hijo”, etc.)

Mucho mayor relieve cobra el Hijo en el poema 6. Describe “hacia el Somport” una escena bucólica, con un pastor y rebaños de cabras y ovejas. El centro de la escena es “el niño”, el hijo pequeño, que contempla apacible el campestre panorama: “El niño oye balidos y ve lana / y las cabras cornudas”, “El niño es hijo mío”, “Mi hijo mira ahora el cabeceo / campanil que se aleja.”

Padre, poeta, hijo. Una cadena humana, objetiva e íntima a la vez, que atraviesa el tiempo. Y lo que la hace posible es el violento deseo del varón.

Ya hemos visto el deseo en el poema 14; pero lo encontramos de nuevo en otros muchos lugares de *Soberanía carnal*, como en el poema 12. O bien en el 11, que parte de una escena cotidiana y algo aburrida: el poeta retorna a casa “entre Saint-Cloud y Sèvres”, paralelo al Sena, entre dos hileras de castaños otoñales. De repente, su impulso erótico pansexualiza el lugar:

[...] castaños enramadas  
como hembras del otoño,  
color cuello dorado  
sobre los montes de oro.

como desmelenados  
cuerpos de ansia desnudos,  
hojas pechos pujantes,  
hojas deseo muslos,

casi espesura carne,  
rumor jadeo de hembra,  
tanta hoja al sol movida  
sensual en la ribera,

Sena arriba me toco  
varón temblor mojado,  
olfateando la hembra  
desnuda del verano.

## 3.- Las edades míticas

Los dos polos de la antítesis básica “pasado / presente” vienen sintetizados en referencias temporales muy precisas: los 8-9 años para el niño, y los 30-32 para el hombre. Aparecen en muchos

poemas, pero citaremos sólo dos ejemplos. En el 18, ya mencionado, escribe: “yo solo hacia Portillo, con el miedo / de ocho años mordido y cuatro hermanos”. Y en el 19, el conclusivo de *Soberanía carnal*: “Me sabéis treinta y dos años enteros”.

Entre los 8-9 y los 30-32, ninguna referencia: un largo silencio. Pero el 32 marca la meta: la soberanía. Porque: “Hombre de treinta y dos años enteros, / reclamo poderoso mi dominio”.

#### 4.- La Obra

Por último, señalemos un tema muy característico de Juan Ramón Jiménez en su segunda época: la Obra (con mayúscula). Es el pasaporte para la eternidad. Vale la pena, para Juan Ramón, vivir sin vivir, apartado de todos, consagrado incesantemente al “trabajo gustoso” de elaborar una Obra que le inmortalice.

Arcadio Pardo también siente el deseo de que su palabra poética permanezca, y le duele su “palabra que morirá” (poema 17). Combativamente, dedica el poema 18, verdadera “ars poética”, a rechazar la Obra al estilo de Juan Ramón: “No quiero / Obra –palabra grande– apenas nada”. Y proclama su amor por la España sufriente que él ha visto y ha vivido:

España debatida, descarnada,  
desgarrada, arrancada, llanto, trueno, [...]  
España amor llanura claro Duero,  
muralla derruida hermoso Duero,  
piedra sillar caída orilla Duero

## Lenguaje

*Soberanía carnal* impacta también por el uso de un lenguaje especial, que Pardo irá singularizando en sus libros sucesivos cada vez más. La doctora Matía Amor ha estudiado en su tesis doctoral este lenguaje, lo que nos exige ahora de un análisis minucioso. Señalaremos por tanto solamente unos pocos rasgos.

En *Soberanía carnal* comienzan las agramaticalidades, que van a constituir una seña de identidad en Arcadio Pardo de ahora en adelante.

Pueden ser muy ligeras, casi como distracciones sintácticas, anacolutos mínimos; p. ej., “Roca arriba bermeja y yo la subo” (poema 5). O menos ligeras, mediante yuxtaposiciones nominales (“losas cerro lejano / color Urbión terciario”, “pan piedra monumento”, poema 9). O pueden también las agramaticalidades ser más fuertes:

Mi madre niña y tú piedra durmiente.  
Y antes, piedra que duerme. Y antes. Y antes.  
Y antes, nieve de Urbión y sol poniente  
y sol naciente y senos rebosantes.



Y amapolas estirpe ensangrentando  
la primavera páramo presura,  
y piedra tú dormida, dormitando  
la noche piedra arcada de herradura.

En estos versos del poema 8 observamos una imaginación onírica, apresurada y hermética. La yuxtaposición de imágenes, a menudo semánticamente dispares, y la celeridad provocada por la supresión de nexos (comas, artículos, preposiciones e incluso verbos), crea un lenguaje incongruente en apariencia, pero de una gran eficacia estética y con fuerte coherencia de sentimientos.

Esta coherencia interna la descubre el lector sobrevolando por el poema, dejándose arrastrar por su velocidad. Las connotaciones de las palabras cobran más valor que sus denotaciones, y ese sobrevuelo permite captar la afectividad del texto, e incluso admirar estos cuadros semiabstractos.

## Conclusión: el mito personal

*Soberanía carnal* hunde sus raíces en la biografía del hombre Arcadio Pardo, en elementos de su vida, como hemos visto, pero el resultado no es un libro de memorias, ni siquiera un libro realista.

El poeta es un fabulador, un “mentiroso”, decía Platón, y por ello debe ser expulsado de la República. “El poeta es un fingidor”, decían los teóricos de la Literatura en la Renacimiento. Pero también el poeta tiene el don maravilloso de la imaginación; es un “imaginador”, un “creador de mundos”, como se prefiere pensar en Occidente desde el Romanticismo hasta hoy. En todo caso, el poeta nunca es un reproductor fiel del mundo exterior.

Me atrevería por ello a ver *Soberanía carnal* como un libro mítico, fundacional. El poeta Arcadio Pardo selecciona unos pocos momentos de su existir y los eleva a categoría. Suprimida queda así la gran mayoría de sus vivencias y de sus recuerdos reales. Y realizados quedan, en cambio, unos pocos elementos que configuran un mito personal. *Soberanía carnal* es así la epopeya interior de un homínido que huye de una famélica y traumática llanura, se refugia en la grandiosidad salvífica de las cordilleras que tocan el cielo, vive intensa y gozosamente su sexualidad animal, y se corona a sí mismo como soberano de ese mundo.

Este es el mito interior de *Soberanía carnal*. De ahí el énfasis en esos pocos elementos que no faltan nunca en las epopeyas: el héroe (el propio poeta, varón homínido); su progenie (masculina: el padre), y su descendencia, también masculina (“el niño”); sus luchas (con la figura del traidor malvado, y con la figura del benefactor, el amigo que muere); su apetito sexual, ampliamente exhibido, reduciendo a la mujer a solo hembra, objeto de su intenso deseo; y finalmente el triunfo: la soberanía. El dominio sobre su mundo.

Un mundo paleolítico o mesolítico, de feroz lucha por la supervivencia, con un instrumento excelso: la carnalidad. Es la cadena humana que atraviesa las edades por la vía de los varones, y se perpetúa de padres a hijos por la fuerza arrolladora del apetito sexual, con la aquiescencia sumisa de las hembras.

Las dos ilustraciones que acompañan la segunda edición de *Soberanía carnal* (1991), probablemente elecciones del poeta, refuerzan esta interpretación. La primera es: “Cacería. Cueva Remigia”. Muestra un expresivo conjunto quizá mesolítico, de tres estilizados hombres y un enorme animal, cérvido (parecido al sambar), existente en esta cueva de Castellón. Y la segunda es: “Pintura esquemática. Las Batuecas”. Es un conjunto postpaleolítico de soles y otras figuras abstractas, en el salmantino-cacereño Valle de las Batuecas.

En apoyo de este mito personal que percibimos, oigamos la palabra del propio Pardo en el texto que inaugura *Soberanía carnal*, y que nos muestra la identificación mítica:

Esta mano que escribe es zarpa abierta.  
Lomo animal la espalda me negrea,  
celo macho brutal la hembra espumosa,  
cuaternario montaña y rabia fría  
babeando al acecho de la presa,  
olfateando el muslo mayo duro.

O bien, mucho más cerca de la realidad, en ese día antipático de gripe que oprime al poeta y le retiene, hundido, en su casa (texto 12), la revelación de su lectura consoladora:

[...] abro un libro pasión, una hoja densa:  
pobladores de Amaya siglo doce,  
caravanas de pechos desde el norte  
con las hembras al lado descendiendo  
montaña abajo, cordillera cántabra,  
a las secas riberas del Arlanza...

Progenie, lugares vividos, sufrimiento, deseo, identificación mítica, palabra desgarrada, todo esto y mucho más es *Soberanía carnal*. Un libro impactante y singular dentro de la Literatura hispánica.

## Bibliografía

PARDO, Arcadio, *Soberanía carnal*, Santander, La isla de los ratones, 1961.

## II/ Documents



# 1/ Dossier: « Regards ibériques et latino-américains sur le transnational »

**Coordinatrices : Mercedes Álvarez San Román,  
Irina Enache Vic, Natalia Núñez Bargeño,  
Gabrielle Pannetier Leboeuf**



# Introduction

**Mercedes Álvarez San Román, Irina Enache Vic,  
Natalia Núñez Bargeño, Gabrielle Pannetier Leboeuf**

*Sorbonne Université, Faculté de lettres*

Ce recueil monographique d'articles vise à explorer le concept du « transnational » dans le domaine interdisciplinaire des Études Hispaniques et Lusophones. Cette publication est issue du 1<sup>er</sup> Colloque International de Jeunes Hispanistes et Lusistes, une initiative pionnière du laboratoire de doctorant-e-s CRITIC, qui a eu lieu le 4 et le 5 avril 2018, au sein du Centre de recherches interdisciplinaires sur les mondes ibériques contemporains (CRIMIC), de Sorbonne Université. Depuis la formation de ce laboratoire en janvier 2015, l'idée de travailler sur un sujet commun de recherche était l'un des objectifs prioritaires. À la suite de l'organisation du Séminaire international de recherche et de la participation au colloque « La ville : voix et créations », qui s'est tenu en avril 2016 au Graduate Center de The City University of New York (CUNY), en collaboration avec le département Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages de CUNY, nous avons décidé d'organiser un colloque qui permette de créer de nouvelles synergies internationales entre jeunes chercheurs et chercheuses. Le concept du « transnational » offrait la possibilité de faire confluer nos lignes de recherche et reflétait parfaitement notre intention de dépasser les frontières, tant au niveau national que disciplinaire. En conséquence, l'ouvrage que vous avez entre vos mains est le résultat d'une sélection d'articles, réalisée en fonction des principales lignes de force qui ont émergé lors de deux journées de colloque où vingt-cinq intervenants et deux conférenciers ont pu démontrer par leurs travaux la richesse du sujet.

Comme son propre nom l'indique, les études sur le transnational ont pour objectif d'explorer des thèmes qui dépassent les frontières nationales. Leur perspective est celle de la circulation d'hommes et de femmes, d'idées, d'objets, de textes, d'œuvres d'art et de capitaux. Ce regard n'a pas été profusément exploré par les études internationales<sup>1</sup>, et il est différemment traité par les études sur

---

1 CHARLE, Christophe, « Paris capitale culturelle nationale, internationale, transnationale ? XIXe-XXe Siècle » : Wolfgang Welsch, « Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today », en Mike

la mondialisation<sup>2</sup>. Il nous semble qu'une des spécificités des études transnationales tient à la dimension plus modeste de son approche. Tandis que les études sur la mondialisation impliquent la volonté d'embrasser la terre entière, l'approche transnationale se borne à souligner que tout fait historique, culturel, économique ou social est inextricablement lié à des phénomènes qui ne sont pas forcément restreints au cadre fixé par les frontières géopolitiques conventionnelles, frontières qui délimitent souvent l'espace habituel des recherches dans les mondes ibériques.

Le terme apparaît dans les années 1960 et 1970 dans la sphère de la « politique transnationale » ou des « relations transnationales ». Néanmoins, c'est à partir de la fin de la Guerre Froide que se développera cette volonté de traiter les questions de sciences historiques, sociales et culturelles dans cette perspective particulière. Étant donné la spécificité de l'héritage historique du passé colonial, les espaces ibériques et latino-américains se prêtent davantage à l'adoption de cette approche. Serge Gruzinski, invité d'honneur pour la clôture de notre colloque, a bien montré à quel point les réalités historiques de la « première modernité ibérique » ont des résonances plus ou moins explicites sur le monde actuel. Dans sa conférence de clôture, il a attiré notre attention sur la manière dont le local interagit avec le global depuis cette première étape de mondialisation jusqu'à nos jours.

Dans sa capacité à proposer des manières alternatives de comprendre les processus de changement culturels, sociaux, économiques, politiques et spirituels, la perspective ample des études sur le transnational pousse à porter un regard critique sur toute une série d'idées reçues sur l'histoire moderne et contemporaine<sup>3</sup>, et plus particulièrement, mais pas exclusivement, sur le récit autour de l'expansion et de la modernité européennes. Ce récit a été revisité et nuancé par un nombre croissant de chercheurs et de théoriciens des espaces ibériques, parmi lesquels on peut citer le travail de Serge Gruzinski<sup>4</sup>, ou le concept « Hispanic Atlantic<sup>5</sup> », proposé par Joseba Gabilondo. Par cette perspective transnationale et transatlantique, Gabilondo souhaite établir un dialogue avec le concept du « Black Atlantic<sup>6</sup> » proposé par Paul Gilroy. Suivant l'exemple de Enrique Dussel et de Walter Dignolo entre autres, Gabilondo ne situe la modernité (ainsi que ses silences et ses ombres) ni au XIXe siècle, ni dans l'aire anglo-saxonne de l'Atlantique, ainsi que le fait Gilroy, mais au XVe siècle et dans l'aire hispanique de l'Atlantique. Ainsi, Gabilondo revendique l'importance de la perspective ibérique pour la compréhension du fonctionnement de cet espace fascinant pour les échanges transnationaux. À ce propos, il ne s'agirait pas seulement de comprendre et d'illustrer que l'on est loin d'une simple

---

Featherstone and Scott Lash, *Spaces of Culture: City, Nation, World*, London: Sage 1999, 194-213.

2 Une autre position, avec des nuances précises, est proposée par l'histoire de la globalisation. Akira Iriye, « Réflexions sur l'histoire globale et transnationale », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 121 | 2013, 89-106 et Akira Iriye and Pierre-Yves Saunier, *Palgrave Dictionary of Transnational History*, Hampshire, Macmillan, 2009.

3 Dans l'aire des études sur l'Amérique latine nous soulignons, entre autres, les travaux de Rowe, John Carlos 2000: *Post-Nationalist American Studies*. Berkeley: U of California; et Michel Gobat, « The Invention of Latin America: A Transnational History of Anti-Imperialism, Democracy, and Race », *The American Historical Review*, 118, no. 5 (2013): 1345-1375.

4 GRUZINSKI, Serge, *L'histoire, pour quoi faire?* Paris, Fayard, 2015, 192 p. ; Serge Gruzinski, *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*, Paris, La Martinière, 2004, 479 p.

5 Voir « Introduction », Author(s): Joseba Gabilondo, Source: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol. 5 (2001), pp. 91-113. Voir également pour la période des lumières voir Moisan, Jeanne. « Lumières sur l'Atlantique hispanique (XVIIIe-XIXe siècles) », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 57-2, no. 2, 2010, p. 180-189.

6 GILROY, Paul, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London, Verso. [Trad. franç. : *L'Atlantique noire*, Paris, Kargo, 2003.]



dissémination des idées de l'Europe et des États-Unis à travers le monde<sup>7</sup> (c'est-à-dire d'un processus d'acculturation), mais plutôt de transferts culturels, ou de « transculturation », plus ou moins réciproques<sup>8</sup>.

Notre dossier suit une réflexion tripartite qui questionnera tout d'abord de façon critique les limites du national, s'interrogera ensuite sur le rôle de la création artistique et le pouvoir dans un cadre transnational et s'achèvera par une étude des relations symboliques entre les pays, révélatrices de hiérarchies sous-jacentes entre les nations. Nous souhaitons, par cette triple perspective, apporter notre pierre à l'édifice qui illustre la richesse et la complexité des transferts culturels dans les mondes ibériques et latino-américains pour la période contemporaine.

## 1. Aux frontières du national : une réflexion critique

Les articles compris dans le premier volet abordent de manières différentes à travers la philosophie, l'ethnologie et l'histoire, une riche réflexion autour des limites méthodologiques et conceptuelles à partir desquelles on a eu tendance à penser la question du « national ».

Le travail de Juan Bagur Taltavull réfléchit sur le « transnational », en se fondant sur l'œuvre d'Ortega y Gasset. Si ce philosophe est connu pour sa célèbre critique consacrée à la nation espagnole (*España invertebrada*, 1921), la manière dont il explore le concept d'« ultra-nation » a été moins étudiée par les chercheurs. Plus particulièrement, l'auteur s'intéresse aux notions de « proyecto » et d'« integración » pour expliquer la genèse d'une pensée ortéguienne sur le transnational. Pour Ortega, la nation est un « proyecto sugestivo de vida en común », ou pour revenir à la formule d'Ernest Renan (l'une des principales influences de *España invertebrada*), « un plébiscite de tous les jours ». Pour lui, le concept d'intégration fait référence, comme le montre bien Bagur Taltavull, aux deux niveaux qui dépassent une conception fermée, voire conservatrice, de la nation : l'infra-national, c'est-à-dire le respect des particularités régionales ou le « provincialismo », et le supra-national, l'expérience historique des nations appartenant à une même région ou aire culturelle commune, telle qu'a été, depuis le Moyen Âge, celle de l'Europe.

La philosophie n'est pas la seule à aborder la problématique des limites de la « nation ». Pour sa part, la contribution de José Ramón Rodríguez Lago montre que l'échelle transnationale peut contribuer à l'entreprise de rénovation du champ de l'histoire religieuse contemporaine. En effet, même si l'objet d'étude lui-même – le catholicisme – présente un caractère « universel », l'étude de

---

7 TSUCHIYA, Akiko, William G. Acree Jr. (coords): *Empire's End: Transnational Connections in the Hispanic World*, Nashville (Tennessee), Vanderbilt University Press, 2016.

8 Le terme *transculturation* fut proposé par l'ethnologue et anthropologue cubain Fernando Ortiz. Il désigne le processus par lequel une communauté emprunte certains matériaux à la culture majoritaire pour se les approprier et les refaçonner à son propre usage. Depuis son apparition, le concept a été pensé pour mettre de l'avant le processus de transformation de deux ou plusieurs groupes en contact. Pour cela, certains chercheurs ont souligné non seulement les aspects créatifs, mais également inconscients que comporte ce processus de transfert et de contact. Voir Fernando Ortiz, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, Durham and London: Duke UP, 1995 (1947) ; Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London et New York, Routledge ; 1992. Voir également Wolfgang Welsch, *Transculturality... op. cit.*

celui-ci a été traditionnellement abordée à partir du cadre de la nation<sup>9</sup>. De plus, comme l'évoque Rodríguez Lago, le transnational implique une démarche particulièrement adaptée aux espaces ibériques et latino-américains. Dans son article, il privilégie l'étude de la circulation et des connexions transatlantiques (entre catholiques espagnols, latino-américains et états-unis) pour la période entre 1910 et 1960. L'auteur montre à quel point ces réseaux ont influencé l'évolution politique des sociétés hispaniques dans la première moitié du XXe siècle. La promotion conjointe – par le Vatican et les Etats-Unis – de réseaux transatlantiques entre fidèles est présentée dans cette étude comme une sorte de *softpower* politique, capable de soutenir les entreprises diplomatiques de ces deux pouvoirs sur le continent américain et en Europe.

Les limites du national sont également soulignées par la réflexion menée par Benito Barja autour du concept de trans-nation. Il prend comme cas d'étude la singulière situation du *Couto Mixto* (en galicien), un territoire frontalier entre le sud de la Galice et le nord du Portugal qui bénéficiait de certains privilèges, dont une indépendance de fait qui s'est maintenue en vigueur jusqu'en 1864. Dans la première partie de son article, Barja fait un portrait détaillé de ce remarquable espace-frontière. Il décrit sa situation géographique, ainsi que les pratiques économiques, linguistiques et gouvernementales qui y sont spécifiquement associées. Dans la deuxième partie, il aborde les aspects plus symboliques de la particularité du *Couto Mixto*, notamment les traces de l'expérience précédente du *Couto* comme espace bi-national ou transnational qui persistent dans l'imaginaire littéraire et dans la culture populaire. Ces moyens d'expression identitaire permettent la récupération métaphorique « d'une mémoire transnationale », comme le démontre le cas des festivités carnavalesques de l'Entroido analysées par l'auteur.

## 2. Création artistique et pouvoir dans un cadre transnational

Dans le deuxième volet, le transnational est exploré au sein de l'intersection entre création artistique et pouvoir. Les trois articles sélectionnés proposent des perspectives différentes qui contribuent, néanmoins, à tracer la dimension polyédrique du concept étudié dans cette monographie. D'une part, José Chávarry soutient que le mouvement poétique néo-avant-gardiste *Hora Zero* ne peut être observé uniquement sous l'angle de la génération poétique, car ce concept traditionnel est inextricablement ancré dans la nation. Ce groupe littéraire, né au cours des années 70 à Lima et dans d'autres régions du Pérou, se définit par ses connexions rhizomatiques transnationales, voire par l'intérêt de créer une contestation supranationale des effets déshumanisants du capitalisme global. La figure de l'artiste qui collabore avec le pouvoir est remise en question – Pablo Neruda étant l'un des exemples rejetés par ces poètes –, tout comme l'imaginaire d'une communauté littéraire reliée à un contexte géographique comme l'Amérique Latine. « Guerrilla cultural » et « orgías del trabajo » sont deux des éléments descriptifs de ce mouvement analysés par Chávarry pour avancer dans l'étude du profil dissident de *Hora Zero*, dont les liens avec le marxisme sont mentionnés, tout

9 Cette même idée a été récemment défendue par Bruno Dummons, et Christian Sorrel dans son « Introduction » au monographique apparu dans *Chrétiens et sociétés*, 24 | 2017, p. 99-107.

comme les conditions économiques précaires dans lesquelles les auteurs produisaient une œuvre conçue comme une arme.

Nous avons souhaité faire dialoguer ces idées avec celles de Rubén Romero, qui explore dans son article comment le réalisateur Pedro Almodóvar, avec le soutien du pouvoir institutionnel, adapte sa création artistique en vue d'une répercussion internationale. À partir de l'analyse de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), tourné dans le Madrid de la post-Transition, et de *Todo sobre mi madre* (1999), dont le décor est la Barcelone post-Olympique, Romero explore les éléments qui contribuent au tournant transnational du cinéaste de la Manche. L'article démontre ainsi comment les éléments de l'identité espagnole sont utilisés par Almodóvar pour conquérir les audiences globales, jouant entre l'exotisme et l'universalité. Son succès lui a permis, d'une part, d'établir des accords commerciaux avec des pays autres que l'Espagne. Néanmoins, son utilisation consciente des clichés nationaux a pu avoir comme conséquence le rejet d'une partie du public espagnol. La marchandisation du national, qui peut être à l'origine d'un bénéfice personnel, est susceptible d'avoir des répercussions sur le plan de la visibilité et de la construction de l'imaginaire collectif.

Le troisième article de cette section, proposé par Ana Mejón, aborde les coproductions cinématographiques, l'un des sujets majeurs dans le cadre des études du transnational dans le domaine du cinéma, comme le laisse transparaître l'état de l'art. En effet, ces collaborations inter-pays questionnent fortement l'idée de cinéma national et situent l'obtention de financement dans une dynamique de collaboration transnationale. L'analyse de Mejón, élaborée à partir d'un minutieux recueil de données économiques et légales, retrace l'histoire de ces accords de coproduction en Espagne depuis les origines du cinéma. Ainsi, elle démontre comment se sont établis par ce biais des liens privilégiés entre l'Espagne et l'Italie dans un premier temps, et la France et l'Argentine par la suite. Tel que le précise Palacio<sup>10</sup>, la coproduction peut être conçue comme une stratégie purement financière ou bien comme une plateforme pour établir un dialogue multiculturel. La manière dont l'Espagne a réalisé ces échanges est un domaine privilégié pour étudier les enjeux du transnational.

### 3. Influences symboliques et hiérarchies sous-jacentes entre les pays

Cette dernière section tâche de problématiser l'usage symbolique de la culture entre des pays inscrits dans des relations d'influence dévoilant l'existence d'une hiérarchie sous-jacente entre nations. La dimension économique à l'échelle transnationale développée plus haut est également très présente dans le premier article de cette section. Dans son analyse, Michelle Medrado s'intéresse à la diffusion internationale (plus précisément vers l'Angola africaine) des *telenovelas* brésiliennes ; cette perspective sort donc des sentiers analytiques habituels Nord-Sud pour réfléchir autour des influences Sud-Sud. L'auteure s'attache plus précisément à retracer les systèmes de production et de circulation culturelle des costumes de ces feuilletons dans leurs trajectoires transnationales, afin de

---

<sup>10</sup> PALACIO, M., «Elogio posmoderno de las coproducciones», *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*, Cuadernos de la Academia n° 5, mayo 1999, págs. 221-235.

comprendre ces costumes comme des symboles à la fois culturels et consommables d'une société déterminée. Le contexte de cette visibilité médiatique offerte par le géant de l'audiovisuel Rede Globo a mené à une marchandisation culturelle du vêtement : des modes sont nées par exemple en l'honneur d'un personnage et, entre autres phénomènes, des femmes nommées « muambeiras » ont commencé à traverser fréquemment l'Atlantique vers le Brésil avec une liste d'achats de vêtements s'inspirant de ceux portés par les personnages de ces téléseries. La commercialisation infléchirait alors la circulation des pratiques culturelles et des systèmes de valeurs.

Dans son article, Marguerite Azcona explore la présence des symboles des « puissances » historiques, à savoir l'Allemagne nazie et les États-Unis d'Eisenhower, dans le cinéma franquiste. Le franquisme tentait ainsi de construire dans des documentaires de propagande ou des comédies de divertissement grand public l'idée de la « modernité » multifacette du régime, à savoir technique, militaire, sociale ou encore esthétique. Dans *Las chicas de la Cruz Roja* (1958) de Rafael J. Salvia, la mode vestimentaire et les coiffures, l'architecture tout en hauteur, les publicités et les nombreux produits de consommation renvoient aux États-Unis, les nouveaux alliés de l'Espagne en 1958. La présence de l'allié nazi transparait, elle, dans le souvenir du défilé militaire célébrant la victoire franquiste de 1939 qui est réactivé dans le film par les déplacements spécifiques des personnages. Quant à lui, *Vuelve San Valentín* (1961), de Fernando Palacios, met en scène une « modernité radicale » (Günther Anders 1995) dans son générique en évoquant la bombe atomique, les plans de Nikita Khrouchtchev et de Walter Ulbricht, l'immigration des civils venant de l'Est, ou bien une fusée spatiale. Marguerite Azcona conclut que la plasticité du cinéma espagnol sensible aux influences transnationales est le symbole même de la plasticité politique de l'Espagne vis-à-vis des influences sociales, économiques et culturelles de la modernité venant de l'extérieur.

Les mêmes fins propagandistes inspiraient, selon l'auteur du dernier article, Juan Gutiérrez Ruiz, l'organisation à Cáceres des Festivals folkloriques hispano-américains entre 1958 et 1970. Son article met en évidence une politique franquiste orientée largement vers l'Amérique latine ainsi que vers la construction de l'identité locale en Estrémadure à cette époque. L'auteur souligne le poids que représentait l'idéologie de l'hispanité dans la perception qu'avaient les participants de ces festivals des différentes traditions musicales d'outre-mer. Cette idéologie était nourrie par la récupération d'un passé glorieux – colonial – à même de souligner l'influence éminente de l'Espagne en Amérique latine et l'implicite (et supposée) supériorité de la première. Comme dans l'article précédent, de Marguerite Azcona, les expressions artistiques et culturelles conçues par le franquisme exploitent des véhicules symboliques provenant de l'extérieur : l'Allemagne, les États-Unis ou l'Amérique latine apparaissent tous comme des faire-valoir pour un régime qui cherche à s'attribuer esthétiquement les attributs des « puissants » ou, respectivement, à se glorifier implicitement de la domination des « conquis » d'antan. Rappelant le triangle d'influence Espagne/Europe-États-Unis-Amérique latine décrit par José Ramón Rodríguez Lago, cette dépendance symbolique de l'Amérique latine par rapport à l'Espagne construit le récit glorieux de l'identité nationale qui, au niveau politique, s'insère dans la stratégie internationale de l'Espagne franquiste désireuse de se poser comme porte-parole dans les questions diplomatiques entre l'Europe et les États-Unis. Enfin, cette constitution transnationale du discours identitaire franquiste révèle, comme le montre Gutiérrez Ruiz, la contradiction par rapport à la prétention franquiste d'une identité nationale stable et homogène, car le maintien même de l'illusion se nourrit de ce qu'elle cherche à nier.

Notre réflexion autour du « transnational » s’achève par un entretien avec le réalisateur Miguel Ángel Rosales. Si, selon l’argumentation de Serge Gruzinski, on ne peut comprendre l’occidentalisation de l’Amérique latine sans revenir sur l’histoire de l’Afrique, le film *Gurumbé, canciones de tu memoria negra* (2016) soutient qu’on ne peut comprendre la péninsule ibérique à l’époque moderne et contemporaine sans revenir sur l’importance culturelle de la présence africaine au sud de la péninsule, ainsi que sur l’impact que le commerce d’esclaves eut sur l’économie espagnole. Cet entretien permet de reprendre et de développer divers sujets abordés lors du ciné-débat organisé, dans le cadre du 1er Colloque international de jeunes hispanistes et lusistes à Sorbonne Université, ainsi que dans les articles de cette monographie, en prenant en compte la perspective des études décoloniales.

Avec ce recueil, nous avons souhaité avancer sur le questionnement d’un concept porteur dans le monde d’aujourd’hui. Les échanges entre les différentes approches, que ce soit au niveau des limites du national, de la création artistique, ou encore des influences entre les communautés, tissent une réflexion interdisciplinaire et proposent de nouvelles pistes de recherche.



# A/ Aux frontières du national : une réflexion critique





# La *ultranación* orteguiana: una vía de comprensión del fenómeno transnacional a partir de la Razón histórica

**Juan Bagur Taltavull**

*Universidad Complutense de Madrid*

**Resumen:** El artículo trata la idea de *ultranación* de Ortega y Gasset, examinando los presupuestos filosóficos en los que se basa. Para ello, se estudian conceptos de su filosofía que empleó para definir la nación, y que después proyectó sobre el nivel europeo. Entre ellos, la idea de integración y la de proyecto. Se muestra que para el filósofo español la identidad es siempre evolutiva y múltiple, y que por ello la aceptación del nivel ultranacional es compatible con la del nacional, como lo es también la de este último con la del regional. Además, se examina la idea de *persona* del filósofo, porque es el análisis de su naturaleza lo que le llevó a proponer una visión que, según el contexto, le permitió defender tanto la idea de nación como, después, la de *ultranación*.

**Palabras clave:** Ortega y Gasset, nación, *ultranación*, Europa, persona

**Résumé :** L'article étudie la notion d'*ultranation* dans la philosophie d'Ortega y Gasset, en examinant les présupposés philosophiques sur lesquels elle repose. Pour ce faire, les concepts de sa philosophie qu'il a utilisés pour définir la nation sont étudiés, et projetés au niveau européen. Parmi eux, l'idée d'intégration et de projet. On montre que pour le philosophe espagnol, l'identité est toujours évolutive et multiple, et c'est pourquoi l'acceptation du niveau ultranational est compatible avec celle du national, de même que l'acceptation de ce dernier par le niveau régional. En outre, l'idée de *personne* du

philosophe est examinée, car c'est l'analyse de sa nature qui l'a amené à proposer une vision qui, selon le contexte, lui a permis de défendre à la fois l'idée de nation et celle d'ultranation.

**Mots-clés :** Ortega y Gasset, nation, *ultranation*, Europe, personne

---

## Introducción

El objetivo de este artículo es reflexionar sobre el concepto de *transnacionalidad* y su inevitable correlato, la *nación* o *nacionalidad*, desde las herramientas teóricas desarrolladas por José Ortega y Gasset (1883–1955). Es por tanto un trabajo de historia intelectual, pero concebido para facilitar el análisis del presente con la ayuda de las categorías políticas planteadas por el filósofo español. Aunque han transcurrido varias décadas desde su muerte y la emergencia del mundo que vivimos, existen una serie de elementos que justifican esta labor, sin temor a caer en un anacronismo descontextualizador. Antes de entrar en el pensamiento de Ortega, justificaremos la razón por la que consideramos pertinente tenerle como referencia para comprender el siglo XXI.

Lo primero es el contexto histórico en el que vivimos, en el que la nación es un elemento fundamental del juego político. Ortega vivió un momento en el que existieron nacionalismos de todo tipo: estatalistas, como los de los países que llevaron a las dos guerras mundiales, o periféricos, entre ellos los que surgieron en Cataluña y País Vasco; pero también etnicistas y cívicos, como los que enfrentaron el modelo francés y el germánico en la Gran Guerra. En nuestra época, como es bien conocido, el nacionalismo juega un papel esencial, manifestado también de muchas maneras: en el interior de España, con el llamado *procés* catalán; en el interior de Europa, con acontecimientos como el *Brexit* y la victoria de opciones políticas populistas; y en el interior del mundo, con el movimiento identitario en países como Estados Unidos o Rusia. Al mismo tiempo, existe entre la primera mitad del siglo XX y la del siglo XXI otro factor determinante, que es la existencia, junto a estas tendencias centrífugas, de otras de carácter centripetas, que tienden a superar la realidad nacional desde perspectivas intelectuales, culturales, económicas, e incluso políticas. Es la llamada globalización, que impone la relación entre los seres humanos del globo aun cuando éstos no la busquen o acepten. Esta es una de las dimensiones de la transnacionalización, que Ortega y Gasset intuyó en su momento, y ya comenzó a definir aunque no la llamara así. De hecho, él fue uno de los pioneros en la proyección de la unidad de Europa, que es una de las manifestaciones políticas más evidentes de la transnacionalización de la vida de las personas del Viejo continente.

De lo escrito hasta aquí se deriva que existe una problemática común en el contexto de Ortega y en el nuestro, que realmente se remonta al siglo XIX, la época de configuración de los Estados-nación: la tensión, todavía no resuelta, entre lo particular y lo universal, entre identidades que se consideran peculiares y valores que se pretenden globales. El nacionalismo que se impuso en la

era decimonónica como justificación de los nuevos Estados fue de la mano, en la mayoría de los casos, del liberalismo, en una alianza que puede presentarse como contradictoria. Por un lado, la nación parece una creación del romanticismo, basada en la focalización en lo peculiar, mientras que el liberalismo se presenta como una visión racionalista procedente de la Ilustración. Sin embargo, aunque ciertamente a comienzos del siglo XX el nacionalismo se identificó con concepciones autoritarias y tradicionalistas de la política, no siempre fue así. De hecho, la idea de nación se elaboró en la época de la Ilustración para fundamentar el edificio político desde pilares racionales, no necesariamente incompatibles con la religión y el legitimismo monárquico, pero siempre descriptibles desde la guía de la razón<sup>1</sup>.

Por su parte, la alianza entre nacionalismo y autoritarismo llevó a las dos guerras mundiales, y pareció que se establecería una identificación entre ambos que deslegitimaría su invocación desde 1945. Sin embargo, el nacionalismo entre esta fecha y la actual no solamente no ha decrecido y ha perdido prestigio, sino que se ha configurado como fuerza impulsora de gran cantidad de procesos: desde la descolonización en el Tercer mundo hasta la Guerra de Yugoslavia, pasando por los ya mencionados nacionalismos intraestatales o las reacciones a la crisis de los refugiados. En este marco, Habermas se planteó cuál era la naturaleza de la relación entre nacionalismo y liberalismo: en el siglo XIX se movieron de la mano, pero ¿era aquél un matrimonio de conveniencia, una alianza derivada de la circunstancia histórica? ¿O se fundamenta en una fuerza mayor, existiendo alguna unidad substancial? ¿Es posible mantener las identidades nacionales y/o regionales sin renunciar a principios universalistas, cada vez más estrechos?<sup>2</sup> La transnacionalidad es un fenómeno que trata de responder a estos interrogantes. A continuación veremos cómo lo hizo Ortega.

## Persona y nación

La relación entre individuo y nacionalismo se puede concebir de muchas maneras, que podemos reducir a dos: por un lado, existe una visión que los hace incompatibles, ya sea por privilegiar al primero sobre la segunda, o hacer lo contrario; y por otro, se han dado propuestas que buscan una compatibilización. Versiones del romanticismo alemán del XIX, o el fascismo italiano de los años veinte, plantearon que la persona carecía de significación a la hora de definir la política, y debía de integrarse en el todo nacional. Por el contrario, una opción individualista considera que los seres humanos son ante todo individuos, que una vez rotos sus lazos tradicionales –familia, corporación, región–, se reconfiguran en una nueva forma política: la nación existe, pero como espacio donde esos individuos se relacionan de tú a tú, con unas leyes que les protejan y sin que exista una identidad para fundamentarlo. El filósofo inglés Michael Oakeshott es un buen ejemplo de este planteamiento, como lo es la tradición del liberalismo británico que bebe de Locke o Adam Smith<sup>3</sup>. Una visión radical del

1 ANDERSON, Benedict R., *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, pág. 29.

2 HABERMAS, Jürgen, *Identidades nacionales y postnacionales*, Madrid, Tecnos, 2002, pág. 90.

3 Sobre esta tradición, *vid.*: MERQUIOR, José Guilherme, *Liberalismo viejo y nuevo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, págs. 25-29.

individualismo sería la que considera innecesaria la creación de esta comunidad política nacional, por unir directamente al individuo con la humanidad. Tanto el anarquismo de Bakunin como el anarcocapitalismo derivado de corrientes neoliberales plantean esta visión.

En el fondo de esas visiones late otra cuestión, que es una pugna por definir al ser humano. El neurocientífico Steven Pinker señala que, para poder comunicarnos con otras personas, cada uno tiene que tener una visión de la naturaleza humana, de modo que constituye el dato primario sobre el que toda teoría política se fundamenta<sup>4</sup>. El propio Ortega lo definió magistralmente, al decir que la historia de la humanidad puede entenderse como una pugna por imponer una determinada visión del hombre<sup>5</sup>. Así, para resolver la cuestión de la tensión entre individuo y nación, cada una de las alternativas arriba indicadas parte de una visión de lo que es la persona: para algunos una unidad irreductible –tanto para Oakeshott como para Bakunin o Hayek–, para otros, un elemento irrelevante si no se tiene en cuenta la totalidad en que se desarrolla su destino –el fascismo y el nazismo, y fuera del nacionalismo, el comunismo. Ortega y Gasset dio una respuesta diferente a esta tensión, y lo hizo porque partía de una perspectiva del ser humano que pretendía ser una vía media entre las dos anteriores.

La noción antropológica de Ortega se deriva de la que probablemente es su frase más conocida: “yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo”<sup>6</sup>. Escrita por vez primera en *Meditaciones del Quijote* (1914), pero reivindicada hasta el final de su vida, esta frase trata de presentar a un ser humano que es a la vez individuo e integrante de una realidad mayor, que le dota de una identidad (entre otras, nacional). Según su parecer, es indudable la existencia del individuo, con una conciencia intransferible que llamó el “fondo insobornable” en tanto que, desgajado de las capas con las que la sociedad le educa, configura el yo auténtico<sup>7</sup>. Pero el individuo no tiene una libertad sin límites, no es una deidad que pueda disponer a voluntad de lo que le rodea. Lo que le circunda, su “circunstancia”, se encuentra en diálogo constante con el yo insobornable, imponiéndole un escenario concreto para actuar, dentro del que tiene que proyectarse su libertad. Por eso, para llevar a cabo su vocación particular, para “salvarse” a sí mismo, el individuo tiene que contar irremediabilmente con su contexto, que configura su destino.

Comprendiendo esta visión de la persona, se entenderá también la importancia que da Ortega al factor nacional. La circunstancia incluye todo lo que concierne al sujeto: su cuerpo, su familia, su sociedad...todo lo que de una u otra forma configura su experiencia vital. El correlato es que Ortega se opone con fuerza a las visiones abstractas del ser humano, que tratan de definirlo idealmente, sin tener en cuenta lo concreto. Forma parte de una tradición del pensamiento que consideró siempre que el gran error político de la época contemporánea fue la construcción de utopías y ucronías, esto es, de imponer ideas que no tuvieran en cuenta los límites del espacio y el tiempo. Pensadores conservadores como Edmund Burke insistieron en esta situación, pero también

4 PINKER, Steven, *La tabla rasa. La negación moderna de la naturaleza humana*, Barcelona, Paidós, 2004, pág. 21.

5 ORTEGA Y GASSET, José, “La pedagogía social como programa político”, en *Obras completas. Tomo II* (1916), Madrid, Taurus: Fundación José Ortega y Gasset, 2004, págs. 86-102, pág. 92.

6 ORTEGA Y GASSET, José, “Meditaciones del Quijote”, en *Obras completas. Tomo I* (1902-1914), Madrid, Taurus: Fundación José Ortega y Gasset, 2004, págs. 747-825, pág. 757.

7 ORTEGA Y GASSET, José, “Ideas sobre Pío Baroja”, en *Obras completas. Tomo II ...*, op. cit., págs. 211-241, pág. 216.

lo hicieron autores liberales como Gumersindo de Azcárate. Ortega estuvo muy influido por los dos, y se integra de lleno en esta tradición del pensamiento político<sup>8</sup> que resumió, en 1932, al decir que “la utopía es mortal, porque la vida es hallarse inexorablemente en una circunstancia determinada”<sup>9</sup>. Es una convicción que late siempre en la intimidad del filósofo, aunque fuera manifestándola de distinta manera al evolucionar su pensamiento: hacia 1914 el sistema de la Restauración configurado desde 1876 era su mayor paradigma; durante los años treinta, serán el fascismo y el comunismo sus principales representantes.

Definida la idea de la persona y la visión de la política en los términos que se han hecho, la nación se comprende como un elemento de la circunstancia del individuo que, como tal, está definido en el espacio y el tiempo. El filósofo considera que es uno de los elementos esenciales para comprender el destino individual, y por eso también para salvarlo. En este sentido, no es un hecho menor el supuesto porque Ortega siempre vinculó la resolución del problema de España con la superación de su angustia vital. El Desastre del 98, que inició en España un gran debate sobre la identidad nacional, fue un factor determinante en su vida; y al publicar en 1914 *Meditaciones del Quijote* lo hizo desde una perspectiva que identificaba la angustia personal por la derivada de la incompreensión de España. Se preguntaba así “¿Dios mío qué es España?”<sup>10</sup>, como algo que le atormentaba desde la convicción de que no podía salvar su individualidad sin hacer lo propio con la circunstancia española.

## El proyecto y la integración como fundamentos de la circunstancia nacional

Publicada en 1914 su primera obra filosófica, y después de varios intentos fallidos de intervenir en la política de la Restauración –el intento más importante entre 1913 y 1917, años de su vinculación al Partido Reformista<sup>11</sup>– en los años veinte Ortega irá desgranando en diversos artículos su visión de la nación. Este proceso culminará en 1922 con la publicación de *España invertebrada*, un libro cuyas ideas fuerza se mantendrán hasta 1955. En este texto plantea las nociones de “proyecto” e “integración”, que son fundamentales para comprender la visión de lo trans-nacional que más tarde desarrollará.

La idea de proyecto cruza todo su pensamiento, aunque en otros momentos utilizara otros conceptos como el destino y la vocación –este último, por ejemplo, en *Pidiendo un Goethe desde dentro* (1932), obra magna de su madurez. En el libro de 1922 sintetiza su vínculo con la nación al decir

---

8 Sobre esta influencia, *vid.*: Juan Bagur Taltavull, “El *self-government* como conexión entre individuo y nación: el nacionalismo liberal de José Ortega y Gasset”, en *La Historia, lost in translation? Actas del XIII Congreso de la AHC*, Damian A. González Madrid, Manuel Ortiz Heras, y Juan Sisinio Pérez-Garzón (coords.), Cuenca, Ediciones de la UCLM, págs. 171-182.

9 ORTEGA Y GASSET, José, “El Estatuto catalán”, en *Obras completas. Tomo V (1932-1940)*, Madrid, Taurus-Fundación José Ortega y Gasset, 2006, págs. 54-73, pág. 70.

10 ORTEGA Y GASSET, José, “Meditaciones del Quijote”..., *op. cit.*, pág. 791.

11 Acerca de la actuación política de Ortega durante el primer tercio del siglo XX, *vid.*: Juan Bagur Taltavull, *La idea de nación en la nueva política orteguiana: desarrollo y crisis del patriotismo fenomenológico (1909-1916)*, Madrid, Ápeiron Ediciones, 2016.

que ésta es un “proyecto sugestivo de vida en común”<sup>12</sup>. Con ello se hace eco del pensamiento de autores como Ernest Renan o Nietzsche, que plantearon que la nación es un elemento construido hacia el futuro y no tanto una herencia del pasado. Renan señaló que la nación es “un plebiscito cotidiano de todos los días”<sup>13</sup>, y Nietzsche que su verdadera manifestación es la *Kinderland* o “patria de los hijos”<sup>14</sup>. Muchos otros autores influyeron en Ortega, aunque estos dos son esenciales, y sintetizándolos llegó a su definición. Pero también lo hizo como una consecuencia de su filosofía de la vida, puesto que el proyecto es el elemento que fundamenta la relación del yo y la circunstancia.

Según Ortega, la dimensión temporal más importante a la hora de configurar la experiencia vital es el futuro. Considera que el ser humano se caracteriza por la incapacidad del *presentismo*, por una constante mirada hacia el horizonte que tiene delante de él. Esto implica que tenga que adentrarse en el misterio y lo desconocido, puesto que frente al pasado que ya se conoce, lo que todavía no ha ocurrido no puede programarse. Pero existe una guía para lidiar con la ansiedad y el miedo que genera esta situación: el proyecto, que se entiende desde la circunstancia. Esta es ante todo un límite, con las dos dimensiones que esta noción implica. Por un lado, un problema que resolver, que se presenta como un hecho dado del que el ser humano no puede escabullirse aunque quiera refugiarse en una utopía. Por otro, un repertorio de herramientas, formadas por la experiencia que el pasado le ha legado, y por las oportunidades que encuentra en su contexto. La imaginación, cualidad intrínsecamente humana que vincula al “ensimismamiento”, permite al ser humano configurar un “plan de ataque a las circunstancias”, con el que orientarse en su aventura vital<sup>15</sup>. Ortega identifica así el destino con el proyecto desde una metáfora aristotélica que empleará en 1914 y mucho después: el arquero, un sujeto que desde su circunstancia lanza un proyectil hacia lo desconocido.

Desde esta clave interpretativa se ha de entender la definición que da Ortega de la nación como un “proyecto sugestivo de vida en común” y una “unidad de destino”: no es, como suele decirse, la adscripción a un programa metahistórico, al que supeditar la individualidad. Por el contrario, constituye la elaboración de un proyecto que parte de la realidad histórica, esto es, el intento de unir a las personas que conforman una sociedad desde la configuración de una voluntad común de resolución de sus problemas reales a partir de las herramientas, también reales, que tienen para ello. En este sentido, tampoco es baladí la distinción entre las ideas de “progreso” y de “proyecto”, en las que insiste Julián Marías, discípulo de Ortega, para entender bien su planteamiento. El progreso, idea ilustrada –y según el filósofo, utópica–, implicaría tener un objetivo final ante el que se elabora un programa, y del que el presente es solamente un eslabón inferior<sup>16</sup>. Si la realidad puede afrontarse desde su consideración como un objeto o como un misterio, el progreso se identifica con lo primero y el proyecto con lo segundo. Programar implica aplicar una serie de algoritmos a algo estable, objetivo, como una máquina ante la que se sigue un libro de instrucciones –razón por la que Oakeshott,

12 ORTEGA Y GASSET, José, “España invertebrada”, en *Obras completas. Tomo III (1917-1925)*, Madrid, Taurus: Fundación José Ortega y Gasset, 2012, págs. 421-512, pág. 442.

13 RENAN, Ernest, ¿Qué es una nación? Traducción y estudio preliminar de Rodrigo Fernández-Carvajal, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1983, pág. 38.

14 NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, págs. 184-185.

15 ORTEGA Y GASSET, José: “Ensimismamiento y alteración”, en *Obras completas. Tomo V..., op. cit.*, págs. 529-550, pág. 537.

16 MARIAS, Julián, *España inteligible: Razón histórica de las Españas*, Madrid, Alianza, 2014, págs. 30-32.

en su crítica al utopismo, llama a estas ideologías “politics of the Book”<sup>17</sup>. Proyectar, en el sentido orteguiano de la palabra, significa aceptar que el misterio forma parte del mundo subjetivo, esto es, que es necesario estar siempre abierto a la intervención del azar. Proyectarse es comenzar desde un lugar, que es la circunstancia a partir de la que se sigue construyendo el camino, pero no el destino ya alcanzado y por eso siempre aplicable. Esta apertura al misterio, a lo nuevo, es lo que llevará a Ortega, como veremos, a ver que la nación como forma de convivencia histórica debe dar lugar a algo innovador, la “ultranación”.

Por su parte, el segundo gran concepto es la idea de incorporación, que en otros textos llama integración. También se entiende desde la idea de circunstancia y la apertura al misterio de la realidad. Según Ortega, el mundo es demasiado complejo como para poder reducirlo a una unidad absoluta. La unidad es en todo caso evolutiva, en tanto que nuevas experiencias humanas van dándole forma. Para Ortega, la verdad existe, pero es relativa: está relacionada con lo que se conoce. Está ahí, pero no ha sido alcanzada todavía, y desde una metáfora tomada del cristianismo, dice que es una revelación apocalíptica<sup>18</sup>. En el caso de la filosofía y de la ciencia, la colaboración entre diversos estudiosos va dando forma a sus descubrimientos, y en la política, más compleja en tanto que menos objetiva, la que se da entre los individuos sociales hace lo propio.

Pero el mismo principio existe en relación con la construcción de las naciones. Tampoco en esta ocasión son algo objetivo y metahistóricamente establecido, sino una realidad en constante construcción y reconfiguración, consecuencia de la evolución de las circunstancias. Con acierto, Jorge Acevedo indica que la clave de la idea de nación de Ortega se encuentra en el cambio de la noción filosófica con la que piensa el mundo: no es la substancia, entendida como algo inmutable, sino la vida, definida como quehacer constante<sup>19</sup>. De nuevo, desde este argumento plantea que la nación no es un elemento utópico o ucrónico al que haya que adaptar la realidad, sino que, al revés, la política tiene que adaptarse a la realidad históricamente establecida. En 1914, y con los mismos argumentos también en las décadas siguientes, critica al nacionalismo conservador precisamente por no entender esta situación: según el filósofo, miraban al pasado, a una España perfecta que tenía que volver a restaurarse. Igualmente, en los años cuarenta, contemplando ya el horizonte político desde el nivel europeo, dirá que los enemigos de la *ultranación* son los que siguen anclados en la idea de nación como algo substancial a lo que debe adaptarse la realidad, sin tener en cuenta las circunstancias sociohistóricas.

La evolución es por tanto algo intrínseco a la idea de nación según el pensamiento de Ortega, y para entenderlo bien tenemos que volver sobre lo que originalmente significó para él la idea de incorporación. Es una idea tomada del historiador Theodor Mommsen, que en su monumental historia de Roma, trató de mostrar que la configuración del Estado romano se hizo desde la absorción, y no la destrucción, de las unidades preexistentes al mismo. Los pueblos prerromanos tenían sus propias tradiciones, leyes, y, lo que es fundamental, problemáticas cotidianas. Chocaban contra las de otros grupos, hasta que en un determinado momento histórico estos mismos colectivos llegaron a ser conscientes de que tenían que resolver problemas similares, y que para ello era más útil la colaboración que el conflicto. Por ello, surgieron instituciones comunes, creadas *ad hoc* para solucionar

17 OAKESHOTT, Michael, *Rationalism in Politics and Other Essays*, Indianapolis, Liberty Fund, 1991, pág. 27.

18 ORTEGA Y GASSET, José, “Meditaciones del Quijote”..., *op. cit.*, pág. 769.

19 ACEVEDO, Jorge: *Ortega, Renan y la idea de nación*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2014, págs. 12 y 85.

cosas concretas y que, al demostrarse funcionales, se fueron consolidando. Por ello, estas nuevas instituciones se superpusieron sobre las antiguas, que tenía cada agrupación, y que no desaparecieron porque seguían centradas en los problemas particulares. Se dio así una integración de individuos a distintos niveles superpuestos, desde el principio político de la federación<sup>20</sup>.

Este esquema interpretativo fue muy valorado por Ortega, y lo aplicó para entender tanto la nación española como la *ultranación* europea. Lo primero, en *España invertebrada*, cuando expuso la unificación de Castilla y Aragón en 1492 desde estos términos. Lo segundo, en *La rebelión de las masas* (1930) y textos posteriores, donde planteó que el proceso evolutivo seguía dándose. Luego lo veremos con más profundidad, pero antes es necesario centrarnos en otro aspecto que también será fundamental en la idea orteguiana de lo transnacional: su visión de las provincias españolas.

Después de su libro de 1922, Ortega dio un contenido más concreto y menos teórico a su idea de nación, aplicándola a España a través de *La redención de las provincias* (1931). Allí el filósofo se plantea cuál es la realidad política de los españoles, esto es, qué ámbito es aquél en el que se desarrolla su experiencia vital. Siguiendo una tradición de pensamiento político que le vincula con Azcárate, afirmará que es la provincia ese lugar, y no la nación abstractamente imaginada. El español medio, dice Ortega, tiene una serie de problemas concretos, que varían de región en región. Pueden ser de trabajo de tierras, de asfalto de caminos, de regadío... Cuestiones que afectan a regiones y provincias, y que por tanto configuran la circunstancia de muchos individuos que tienen que lidiar con ellas. Son personas, en su mayoría analfabetas, para las que Madrid es algo lejano que nada tiene que ver con su vida, pero en las que los problemas de cada día crean una comunión de intereses con otras muchas personas. Por ello, se les debe de dotar de autonomía política, adaptada a su circunstancia<sup>21</sup>.

Pero Ortega no plantea la creación de una federación mundial de regiones o ciudades-Estado. Para él la nación sigue siendo un ámbito fundamental de la vida de los españoles. No defiende el "provincianismo", sino el "provincialismo", esto es, la compatibilidad de la apuesta por los intereses particulares con los generales, o dicho de otro modo, un doble patriotismo centrado en la región o provincia y en la nación. Escribió al respecto: "la auténtica solución consiste precisamente en forjar, por medio del localismo que hay, un magnífico nacionalismo que no hay"<sup>22</sup>. Según el filósofo, la dimensión integral de la persona implica que existan elementos de su circunstancia política que se circunscriban al ámbito local, y otros que hagan lo propio con el nacional. Después, se dará cuenta de que es necesario añadir un tercer elemento, el *ultranacional*.

## La aparición de lo transnacional: Europa como *ultranación*

Ortega fue desde el principio un autor europeísta. Es muy conocida, aunque no siempre comprendida, la frase que escribió en 1910: "España es el problema, Europa la solución"<sup>23</sup>. Cuando

20 ORTEGA Y GASSET, José, "España invertebrada", en *Obras completas. Tomo III...*, *op. cit.*, págs. 421-512, págs. 438-440.

21 ORTEGA Y GASSET, José, "La redención de las provincias y la decencia nacional", en *Obras completas. Tomo IV (1926-1931)*, Madrid, Taurus: Fundación José Ortega y Gasset, 2017, págs. 671-774, págs. 689 y 721.

22 *Ibid.*, pág. 730.

23 ORTEGA Y GASSET, José, "La pedagogía social...", *op. cit.*, pág. 102.



lo dijo, se refería a la necesidad de que los españoles abandonaran su patriotismo etnicista, en favor de otro basado en la ciencia y la técnica. Pero a la altura de los años treinta había cambiado su percepción. La tragedia de la Gran Guerra significó al principio para el filósofo el triunfo de su idea de Europa –al vencer las democracias liberales a los imperios autocráticos–, pero el autoritarismo de derecha e izquierda que se estableció después le hizo cambiar de opinión. España seguía siendo un problema, pero Europa también: el comunismo ruso, establecido en 1917, y el fascismo italiano, de 1922, eran las pinzas de un monstruo que amenazaba con hundir del todo a una Europa en naufragio. Sin embargo, Ortega todavía era europeísta, encontraba en el viejo continente una tabla de salvación para todos, que se entiende desde una nueva percepción de lo europeo y la consecuente proyección a este ámbito de las categorías políticas que había desarrollado.

El filósofo escribió sobre la identidad europea en diversos lugares, destacando *La rebelión de las masas* (1930, aunque, como siempre, basado en artículos que aparecieron en *El Sol* años antes) y “De Europa Meditatio Quaedam” (1949). En estos y otros textos<sup>24</sup>, Ortega mantiene unas mismas ideas, que acontecimientos como la Guerra civil española (1936-1939), la II Guerra Mundial (1939-1945) o la Guerra Fría no hicieron sino confirmar.

Para empezar, considera que Europa existe como un dato fundamental de la vida de los europeos, en tanto que su realidad está, diríamos en términos actuales, transnacionalizada. Es decir, la vida del español medio en el siglo XX no se podía comprender únicamente desde la vida local, ni tampoco desde la exclusivamente nacional, dado que se produjo desde fines del XIX un estrechamiento del mundo que impidió la viabilidad de los particularismos nacionales. Antes de que se extendiera el concepto de globalización, Ortega ya hablaba de cómo el desarrollo de la técnica y de los medios de comunicación hicieron que la circunstancia vital de los individuos llegara a trascender su ámbito local y nacional. En el pasado, la relación de los seres humanos únicamente podía darse en los ámbitos estatales, y con frecuencia ni siquiera en ellos, pero el telégrafo, la radio, etc. dieron la vuelta a esta realidad.

Tal y como indicó Benedict Anderson, existe una gran relación entre la construcción nacional y la tecnología<sup>25</sup>: desde el siglo XV, la imprenta fue esencial para crear identidades nacionales desde las publicaciones compartidas en una misma lengua, y la extensión de los mapas hizo lo propio para ayudar a crear el imaginario del espacio político. Igualmente, la construcción de infraestructuras, como los ferrocarriles desde mediados del XIX–en 1848 el primero en la España continental, entre Barcelona y Mataró–, permitió la vertebración real de los habitantes de un territorio, y con ello posibilitó también la construcción del imaginario colectivo del Estado-nación. La revolución tecnológica de la época que vivió Ortega aceleró este proceso. La comunicación entre los habitantes de diversos países se hizo más fácil, y con ello fue cambiando el marco mental de los mismos. No en vano se ha hablado del primer tercio del siglo XX como unos “años de vértigo”<sup>26</sup>, y el propio filósofo escribió que uno de los elementos más característicos de ese momento era la conversión de “la vida en prisa”<sup>27</sup>. La comunidad política dejó de imaginarse únicamente en términos de Estado-nación, porque la

24 Entre ellos, el “Prólogo al *Collar de la Paloma*” de 1952 y “Europa y la idea de nación”, última conferencia que pronunció antes de morir en 1955.

25 ANDERSON, Benedict R., *Comunidades imaginadas...*, op. cit., pág. 63.

26 BLOM, Philip, *Años de vértigo: cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*, Barcelona, Anagrama, 2010.

27 ORTEGA Y GASSET, José, “¿Qué es el conocimiento? (trozos de un curso)”, en *Obras completas. Tomo VI (1941-1955)*, Madrid, Taurus: Fundación José Ortega y Gasset, 2006, pp. 571-593, p. 588

relación simbólica entre los seres humanos trascendió sus fronteras. Ciertamente, en la época del filósofo solamente una minoría de personas era consciente de esta realidad, especialmente en una España donde la mayor parte de la población seguía siendo campesina y seguía ligada a la provincia. Pero a medida que ha avanzado la historia, se ha afianzado este proceso, y se ha extendido a todas las capas sociales. La liberalización del acceso a internet desde la última década del siglo XX potenció muchísimo más esta situación, y todavía más lo han hecho las tecnologías de mensajería instantánea del siglo XXI como *WhatsApp* o *Facebook*.

Ortega, en la última fase de su pensamiento, desarrolló una nueva sociología para comprender toda esta situación. Habló de que los “usos” son un elemento fundamental de la sociedad, que se ha de entender y analizar para poder comprenderla. Con este nombre aludía a todas las costumbres, instituciones, ideas, y creencias que construye el ser humano para salir del ámbito personal y entrar en el grupal. El ser humano entra en escena socializado, integrado en un sistema de modos de actuar que “usa”, de ahí el nombre que les da, y así puede formar parte del grupo político. En este marco, distingue Ortega “usos fuertes”, como el Estado, y “usos débiles”, como el saludo<sup>28</sup>. Estos usos son muchas veces inventados para lidiar con los problemas de la circunstancia, pero en otras ocasiones se van configurando de forma inercial. En el caso de la realidad política, los diversos Estados se esforzaron por nacionalizar a sus integrantes, difundiendo costumbres y creencias, tanto del ámbito de los usos débiles como de los fuertes, en el sentido de una identidad nacional. Ortega no deshecha este ámbito, pero considera que la evolución sociopolítica crea nuevas costumbres y creencias que trascienden el ámbito nacional, conformando una serie de usos europeos. Este proceso, evidente en su época, lo es mucho más en la actualidad, donde todo lo que los seres humanos “usan” para comunicarse entre sí tiene menos carácter nacional, y más sentido transnacional.

El filósofo desarrolló el concepto de “ultranación” como correlato político de esta situación<sup>29</sup>. Para ello, aplicó al nivel europeo el mismo marco interpretativo desde el que había analizado la construcción de las naciones en *España invertebrada*. Afirmó que, del mismo modo que los Estados-nación surgían cuando los habitantes de entidades pre-estatales comenzaban a colaborar para lidiar con unos problemas comunes que no podían ser resueltos desde la actuación aislada, lo mismo ocurría en la situación del siglo XX. En Europa se configuraba un espacio común, una circunstancia compartida por sus integrantes, que justificaba la creación de una nueva entidad política para darle solución. Había que ir más allá de la nación, *plus ultra* de esta forma que hasta entonces se había considerado el límite de la evolución política. En el siglo XIX, al ir creándose los Estados nacionales, se fueron configurando también interpretaciones históricas que hacían de la nación una realidad objetiva e inmutable, con una historia de nacimiento, desarrollo, muerte y resurrección. De hecho, la Historia como disciplina nació entonces, y pareció establecer científicamente la evidencia incontestable de la nacionalidad. Ortega fue de las personas que se atrevieron a navegar más allá de este lugar común, planteando que la historia no podía detenerse en el siglo XIX. La realidad transnacionalizada de la vida de los europeos hacía que esto fuera imposible.

28 ORTEGA Y GASSET, José, “El hombre y la gente [Curso de 1949-1950]”, en *Obras completas. Tomo X (1949-1955): obra póstuma e índices generales*, Madrid, Taurus: Fundación José Ortega y Gasset, 2010, págs. 139-326, págs. 257, 284, y 287.

29 ORTEGA Y GASSET, José, “El hombre y la gente...”, *op. cit.*, pág. 433. En este texto de 1949 habla de “ultranación”, mientras que en 1930, en *La rebelión de las masas*, lo hacía de “supernación”.

En relación con la importancia de la historia, se ha de tener en cuenta que Ortega en su “segunda navegación”, iniciada en 1932, se volvió mucho más historicista de lo que era antes. Para él el futuro seguía siendo la dimensión esencial del ser humano, y seguía sin aceptar la existencia de entidades históricamente establecidas para la eternidad. Pero esto no significa que desechara la importancia del pasado. Todo lo contrario, de la idea de circunstancia se deriva la idea de que el presente no se construye desde cero, sino partiendo del contexto encontrado. Esta es una de las razones por las que la *ultranación* es compatible con la nación: se construye desde la integración de la segunda, como ésta se había configurado desde las regiones o reinos previos. Pero además, Ortega considera que Europa como conjunto de usos sociales débiles y fuertes, ya era una realidad desde la Edad Media. En “De Europa Meditatio Quaenam” (1949) y los textos posteriores habló de que el “hombre europeo” se caracterizaba desde hacía siglos por la división de su identidad política en dos direcciones: la nacional-particular, y la europea-general. Existía una herencia romana superpuesta con la germánica –la que había dado lugar a los reinos pre-nacionales, como los visigodos en España o los francos en Francia–, que formaba parte de la vida real de los europeos porque se manifestaba en el Derecho, las costumbres, y el ideal de unidad. Incluso, afirma Ortega, existió un “Estado Europeo” en ciertos momentos de la historia, porque el *balance of power* del siglo XVII implicaba una influencia recíproca de los diversos Estados nacionales, dando lugar a un poder superior aunque no tuviera forma jurídica propia<sup>30</sup>.

## Conclusión

A lo largo de las páginas anteriores hemos tratado de mostrar tres cosas. Primero, que para Ortega la idea de nación se fundamenta en dos nociones, “proyecto” y “circunstancia”. Segundo, que esto se deriva de su idea de la persona, en concreto de su inserción en la circunstancia. Tercero, que esta es la clave para entender su visión de lo *ultranacional*: la circunstancia, que entre otras cosas incluye el conjunto de usos y problemas sociales, es evolutiva. Al cambiar, lo hace también el ámbito sobre el que se proyecta el ser humano. Cuando las mentalidades, las innovaciones tecnológicas, etc., trascienden las fronteras establecidas, cambia la circunstancia. Al hacerlo, lo hace también el ámbito de desarrollo del proyecto común de los individuos: pasa de la nación, a la ultranación. Pero esto no implica que la primera desaparezca, puesto que siguen existiendo usos en su ámbito, que justifican un proyecto propio integrado en el de mayor escala.

---

30 ORTEGA Y GASSET, José: “De Europa Meditatio Quaenam”, en *Obras completas. Tomo X...*, op. cit., págs. 84-86 y 103-110.



# Redes transnacionales católicas en los espacios ibéricos (1910-1960)<sup>1</sup>

**José Ramón Rodríguez Lago**

*Universidad de Vigo*

---

<sup>1</sup> Este artículo se inscribe en las líneas de investigación del proyecto Europeísmo y redes trasatlánticas en los siglos XX y XXI (PGC2018-095884-B-C21) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España.

**Resumen:** La historia transnacional debe identificar un marco de relevancia certero para su análisis. Por razones que van más allá de las similitudes lingüísticas, los espacios católicos ibéricos y latinoamericanos resultan especialmente adecuados para apostar por este enfoque, pues entroncan con la conformación de la Iglesia católica como corporación global. El intercambio de ideas, capitales y recursos humanos entre ambas orillas atlánticas y en las distintas lenguas ibéricas, siguió los pasos marcados por la diplomacia diseñada por la Secretaría de Estado del Vaticano o por los episcopados de los Estados más influyentes, pero resultó más notable si cabe por la acción desarrollada por las congregaciones religiosas, los institutos seculares y las nuevas organizaciones seglares con marcado carácter internacionalista. Sin su análisis resulta difícil interpretar la trayectoria de los espacios ibéricos

y latinoamericanos, pero también la evolución de la propia institución eclesial a escala global.

**Palabras clave:** Iglesia católica, episcopado, congregaciones religiosas, Vaticano, Estados Unidos, España, Portugal, Latinoamérica

**Résumé :** L'histoire transnationale doit identifier un cadre d'une pertinence précise pour son analyse. Pour des raisons qui vont au-delà des similitudes linguistiques, les espaces catholiques ibériques et latino-américains se prêtent particulièrement à cette stratégie car ils sont liés à la conformation de l'Église catholique en tant que société mondiale. L'échange d'idées, de capitaux et de ressources humaines entre les deux rives de l'Atlantique, et dans les différentes langues ibériques, était marqué par la diplomatie conçue par le Secrétariat d'Etat du Vatican ou

par les évêchés des États les plus influents. Cependant, l'action développée par les congrégations religieuses, les instituts séculiers et les nouvelles organisations laïques au caractère internationaliste était encore plus remarquable. Sans son analyse, il est difficile d'interpréter la

trajectoire des espaces ibérique et latino-américain, mais aussi l'évolution de l'institution ecclésiastique elle-même à l'échelle mondiale.

**Mots-clés :** Église catholique, évêché, congrégations religieuses, Vatican, États-Unis, Espagne, Portugal, Amérique latine

---

Spain and Portugal occupy a most important geographical position in respect of commercial aviation of the present and future, particularly between the American Continents and Europe[...] They also occupy as the present war has amply demonstrated, a peculiarly strategic position in relation to any major threat to the peace of Europe and hence of the World [...] They have a huge cultural empire[...] They have given to nineteen of the twenty-one American Republics her language, her religion, her art, her men and mentality, her virtues and vices[...] It seems regrettable that, in the organization of our State Department, our relations with Spain and Portugal are treated as part and parcel of strictly European relations rather than of relations with Latin America, which they quite obviously are<sup>2</sup>.

En febrero de 1945, tras cumplir su misión como Embajador en la España de Franco, el hispanista Carlton J. H. Hayes transmitió al presidente F.D. Roosevelt la sugerencia para que el Departamento de Estado atendiese de manera específica la realidad cultural forjada a lo largo del tiempo entre España, Portugal y los diversos Estados de Latinoamérica. Militante católico comprometido, director del departamento de Historia en la *Columbia University* y presidente de la *American Historical Association* desde diciembre de ese mismo año, su informe ante la administración norteamericana presentaba un relato esbozado previamente por las instancias vaticanas. Unos años antes, el cardenal Giuseppe Pizzardo, supervisor de los designios de *Acción Católica*; el bávaro Rudi Salat, secretario general de *Pax Romana*; y el obispo John Mark Gannon, director del departamento de prensa del *National Catholic Welfare Conference* (NCWC) –ambos desde Washington D.C.– se habían convertido en promotores de las redes eclesíásticas extendidas entre los Estados Unidos y los países de lengua española y portuguesa<sup>3</sup>. Aquellas redes contribuirían ahora a cimentar un discurso adaptado al paradigma de una Guerra Fría cultural y religiosa.

---

2 “Memorandum on the Spanish Situation with Special references to relations between Spain and the United States”. Carlton J. H. Hayes al presidente F.D. Roosevelt, 21 de febrero de 1945. Columbia University Archives, Carlton J. H. Hayes, Spanish Papers, Box 1.

3 Desde 1941 la Agencia Noticias Católicas, al servicio de la NCWC, divulgó desde Washington D.C. un boletín de noticias en español y en portugués con delegaciones y corresponsales en los países ibéricos y toda Latinoamérica. José Ramón Rodríguez Lago, “En español y desde Washington D.C. para Latinoamérica y España. El origen de la Agencia Noticias Católicas (1941-1946)”, en Carlos Aguasaco. *Vínculos históricos entre Norteamérica y España*, Alcalá de Henares, Instituto Franklin, 2018, págs.121-130.

Resulta sintomático constatar como la diplomacia vaticana y la norteamericana observaban entonces los espacios ibéricos como realidad certera para aplicar políticas en defensa de sus principios e intereses. Mientras tanto, el desconocimiento mutuo –cuando no el desprecio– labrado afanosamente entre los dos vecinos del sur de la Europa occidental; así como las desconfianzas suscitadas entre las repúblicas americanas y sus viejas metrópolis, motivaban que la historiografía del iberismo se desarrollase académicamente en lugares lejanos al objeto de estudio<sup>4</sup>. La debilidad de los Estados emergidos de viejos imperios en crisis hizo que la cuestión nacional alimentase unas historiografías obsesivamente endogámicas<sup>5</sup>. Por fortuna, desde 1986 la integración europea permitió una aproximación apreciable entre los Estados ibéricos<sup>6</sup> y las repúblicas latinoamericanas<sup>7</sup>, aunque una perspectiva volcada en el estudio de las relaciones diplomáticas y comerciales dificultó un marco de interpretación más eficaz.

## Las redes católicas y la historia transnacional

La historia transnacional, lejos de resultar una etiqueta entusiasta de moda útil y flexible, debe identificar prioritariamente un marco de relevancia certero para su estudio<sup>8</sup>. Las redes confesionales han sido objeto privilegiado de la historiografía transnacional desde sus inicios por su capacidad para traspasar las barreras construidas por los Estados apelando a una legitimidad superior y

---

4 *The Hispanic Society of America* fue fundada en 1904 en Nueva York por Archer Milton Huntington con el fin de contribuir al “fomento del estudio de las lenguas, la literatura y la historia española y portuguesa, así como al fomento del estudio de los países donde se habla o se ha hablado español y portugués”. En 1917 se constituyó *The American Association of Teachers of Spanish*, denominada desde 1944 como la *American Association of Teachers of Spanish and Portuguese*. En 1917 se creó en París el Instituto de Estudios hispánicos, actualmente *L’UFR d’Études Ibériques et Latino-américaines de la Faculté des Lettres de Sorbonne Université*. En Alemania se constituyó en 1919 el *Iberoamerikanisches Forschungsinstitut* de la Universidad de Hamburgo, y en 1930 el *Ibero-Amerikanisches Institut* de Berlín. Por último, en 1955 se fundó en *St. Andrews*, la *Association of Hispanists of Great Britain and Ireland* (AHGBI), que jugó un papel decisivo para la constitución de la *Asociación Internacional de Hispanistas* (AIH), reunida por primera vez en Oxford en 1962.

5 Sobre la relación entre cuestión religiosa y diatribas nacionales ver Joseba Louzao Villar y José Ramón Rodríguez Lago, “Religión y nacionalización. Una aproximación desde la historia española” en Félix Luengo Teixidor y Fernando Molina Aparicio, *Los caminos de la nación*, Granada, Comares, 2016, págs.53-76.

6 Muestra significativa de esta tendencia son los encuentros internacionales organizados en los últimos años por el *Centro de Estudos Comparatistas* de la *Faculdade de Letras* de la *Universidade de Lisboa* a través de los proyectos *Diálogos ibéricos e ibero-americanos* y *Mapa Digital das relações literárias ibéricas (1780-1930)*: “Looking at Iberia from a Comparative European Perspective” (2011); “Estudios Ibéricos: novos espaços” (2016); «Los estudios ibéricos desde la periferia. Desafíos epistemológicos y nuevas miradas en los estudios gallegos, vascos y catalanes» (2018).

7 Un panorama de estas nuevas redes en Ricardo Martín de la Guardia y Guillermo Pérez Sánchez, *La integración europea e iberoamericana. Actualidad y perspectivas en el Siglo XXI*, Pamplona, Thomson Reuters Aranzadi, 2018.

8 MILLER, Nicholas, “Espacios de pensamiento: historia transnacional, historia intelectual y la Ilustración”, *Ayer*, 94, 2014, págs. 97-120.

trascendente<sup>9</sup>. Por razones que van mucho más allá de las similitudes lingüísticas, los espacios ibéricos resultan especialmente adecuados para apostar por este enfoque pues entroncan directamente con la conformación de la Iglesia católica como corporación global.

Portugal y España contaron durante la Edad Moderna con una relación distinguida con el papado en función de sus vastos imperios coloniales, convertidos en verdaderos campos de experimentación del catolicismo. Ambas metrópolis y sus dominios de ultramar sufrieron un progresivo proceso de decadencia que produjo una relación ambivalente con las nuevas potencias emergentes; un proceso que culminó en la pérdida de sus posesiones, pero también en la crisis del modelo de patronato eclesiástico ligado a las dinastías regias que habían conformado sus Estados modernos. Los nacionalismos ibéricos e iberoamericanos nacieron así condicionados por un debate perenne sobre el papel que la Iglesia y el catolicismo debían ocupar en las jóvenes naciones y las medidas que garantizarían su asimilación del proceso modernizador.

El proceso de mundialización provocó además que las corporaciones católicas más poderosas, desde la curia vaticana hasta la norteamericana NCWC, trataran de intervenir en esos espacios, entendidos como una realidad cultural y confesional con carácter propio. Si la colonización de América había exigido formular nuevas prácticas pastorales, más o menos sincréticas, el reto de una mundialización guiada por la hegemonía del ámbito anglosajón y protestante, forzó a una nueva adaptación que fructificó en novedosas experiencias y corrientes de pensamiento que se extendieron del uno al otro lado del Océano. Sería vano por tanto interpretar la evolución histórica de los espacios ibéricos sin el papel ejercido en ellos por el factor católico, pero resultaría a su vez infructuoso comprender la trayectoria de la Iglesia católica en el siglo XX sin analizar el protagonismo asumido por dichos espacios en su discurso, su doctrina y su trayectoria institucional.

La historiografía anglosajona ha abordado el análisis de sus redes confesionales, como ha podido apreciarse en los encuentros internacionales organizados por el *Center for the Study of American Catholicism* de la *University of Notre Dame*<sup>10</sup>, o los celebrados en Bologna por la *European Academy of Religion*, con el apoyo de la *Fondazione per le Scienze Religiose Giovanni XXIII* y el *Centre for the Study of Religion and Politics* de *St. Andrews University*. Sin embargo, el estudio de las redes católicas tejidas entre los Imperios ibéricos y sus herederos culturales brilla por su ausencia; un vacío flagrante si se tiene en cuenta su peso en el seno de la institución eclesial, no solo durante la Edad Moderna –cuando estos contribuyeron como ningún otro a extender la cristiandad– sino posteriormente y en nuestros días con una Iglesia católica que cuenta con un 50 % de fieles que creen, sienten, piensan y se expresan en las lenguas ibéricas. Una vez más, también desde la perspectiva eclesial, la Historia Atlántica, emergida del contexto de la Guerra Fría, parece privilegiar al norte y marginar del análisis lo acontecido en sus vecinos del sur<sup>11</sup>.

9 CLOSSEY, Luke, *Salvation and Globalization in the Early Jesuit Missions*, Cambridge University Press, 2008; Ian Robert Tyrrell, *Reforming the World: The Creation of America's Moral Empire*, Princeton University Press, 2010.

10 Congreso Internacional "North Atlantic Catholic Communities in Rome, 1622–1939" (2017); Kathleen Sprows Cummings, Matteo Sanfilippo (2016) *Holy See's Archives as sources for American history*, Viterbo: Sette Città.

11 MARIANO, Marco, *Defining the Atlantic Community: Culture, Intellectuals and Policies in the Mid-Twentieth Century*, New York, Routledge, 2010.



Tristemente, los recursos humanos invertidos en la investigación no han estado así a la altura del objeto de estudio. Tampoco a la de los ingentes recursos documentales disponibles ya para el análisis de los historiadores. A la documentación accesible en los numerosos archivos públicos y privados de los ámbitos ibéricos deben sumarse forzosamente los archivos vaticanos como el *Archivio Storico della Segreteria di Stato* o el *Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede* o el *Archivum Romanum Societatis Iesu* (ARSI) de los jesuitas –congregación íntimamente ligada al legado ibérico–, que permiten –entre los de otros institutos religiosos– analizar la documentación generada por la institución al menos hasta febrero de 1939. Para abordar cuestiones posteriores a esa fecha resultan también valiosos los recursos del *American Catholic History Research Center* en Washington D.C. que vela por los fondos documentales de la NCWC, o los *UNESCO Archives* en París que permiten conocer la documentación relacionada con instituciones del internacionalismo católico como *Pax Romana*.

Afortunadamente, la superación progresiva del paradigma teleológico de la secularización, que entendía el fenómeno religioso como objeto arqueológico en vías de desaparición, y la creciente atención por una perspectiva transnacional, ofrecen renovadas esperanzas. La fundación de la *Asociación Española de Historia Religiosa Contemporánea*, presidida por el profesor Feliciano Montero<sup>12</sup>, las investigaciones realizadas por el *Centro de Estudos de História Religiosa de la Universidade Católica Portuguesa*, coordinado por Paulo Fontes<sup>13</sup>, y el trabajo de la *Red de Estudios de Historia de la Secularización y la Laicidad* conformada en Argentina por Roberto Di Stefano, Miranda Lida o Diego Mauro, suponen atisbos esperanzadores. También la feliz invitación cursada por el *Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains* de Sorbonne Université para presentar un somero análisis de esta cuestión avala el creciente interés depositado en esta clave. En marzo de 2019 investigadores de universidades de España, Argentina, Francia, Reino Unido, Estados Unidos y Japón presentaron en Bologna, durante el II congreso internacional de la *European Academy of Religion*, un panel titulado “Transnational Networks of the Hispanic Catholicism”. Un segundo panel previsto para junio de 2020 sumará a las redes hispánicas las generadas en los ámbitos lusófonos.

El paradigma tradicional, marcado por el discurso de las naciones y sus respectivas Iglesias como factótum, y el contrapuesto, que centra su atención en un proceso de romanización global guiado unívocamente por las instancias vaticanas, deben verse arropados por el análisis sistémico de las redes transnacionales que repercutieron sobre ambos polos del binomio. La historia transnacional y su estudio de los diversos ámbitos de relación establecidos más allá de las fronteras entre personas, ideas, mercancías y capitales permite superar un relato reduccionista y presentar un análisis más complejo que el limitado a las relaciones internacionales o la reduccionista perspectiva comparada<sup>14</sup>. Un análisis transnacional del catolicismo reforzará además nuestra comprensión de las

12 *De la historia eclesiástica a la historia religiosa. Estudios en homenaje al profesor Feliciano Montero García*, Universidad de Alcalá, 2018.

13 Como ejemplo, el próximo Coloquio Internacional “Missionação e poder colonial em Angola e Moçambique no Século XX” (2018) organizado en la *Universidade Nova de Lisboa*.

14 IRIYE, Akira, Pierre-Yvès Saunier, *The Palgrave Dictionary of Transnational History*, Palgrave Macmillan, 2009; Christophe Charle, Jürgen Schiewer & Peter Wagner, *Transnational intellectual networks. Forms of Academic Knowledge and the Search for Cultural Identities*, Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2004.

claves de gobernanza de la primera corporación confesional de alcance global<sup>15</sup>. El estudio en profundidad de las redes surgidas en los espacios ibéricos, su tamaño, densidad, accesibilidad, conectividad y grado de conexión, permitirá interpretar además con mayor rigor las claves que incidieron en tal proceso<sup>16</sup>.

## Catolicismo y redes ibéricas e iberoamericanas. Algunas claves entre 1910 y 1960

El declive de los Imperios ibéricos evidenciado por las notables dificultades para afrontar los desafíos coloniales en América o en África frente a la competencia de los nuevos Imperios emergentes, contribuyó a generar una crisis de identidad que acabó provocando la quiebra institucional. En Portugal triunfó la República y, en España, se instauró una crisis sempiterna del régimen de la restauración borbónica. En los proyectos regeneracionistas de ambas naciones, el ingrediente católico, o el clerical –según tal y como se definiese por cada uno de los bandos– ocupó un papel muy notable, y los difíciles equilibrios para sofocar la guerra cultural oscilaron intermitentemente entre los dos estados. En 1910, la proclamación de la República portuguesa se vio acompañada de los arrebatos del anticlericalismo que habían sido reprimidos unos meses antes en Barcelona tras la intervención militar de la Semana Trágica. La salida de las congregaciones religiosas de la república portuguesa y su exilio en el reino de España, sumado al de las propias congregaciones religiosas retornadas de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, y las que atravesaban la frontera francesa o procedían de México<sup>17</sup>, provocó que el gobierno liberal de Canalejas tratase de impulsar un proyecto de ley de libertad religiosa que impidiese la hegemonía de éstas en el campo educativo<sup>18</sup>. La cuestión católica en España, en Portugal o en México, se veía condicionada en cualquier caso por sus poderosos vecinos del norte, tras la aplicación de la política secularizadora en la Francia de la III República y la acción de las logias masónicas norteamericanas en el México de la Revolución. La delicada situación del clero asolado por la revolución en Portugal y México provocó que la diplomacia vaticana pretendiese salvaguardar sus intereses con su acogida en el reino español, envuelto en los fastos del Congreso Eucarístico Internacional de Madrid celebrado en 1911. España sirvió de cabeza de puente para la reubicación de las congregaciones religiosas en algunas repúblicas latinoamericanas que, guiadas por los principios del paradigma civilizador<sup>19</sup>, contaban con gobiernos propicios a acoger a los religiosos

15 BAILY, Christopher A. et al, "AHR. Conversation on Transnational History", *American Historical Review*, 111, 2006, págs.1441-1464.

16 SARNO, Emma, "Análisis de las redes sociales e historia contemporánea", *Ayer*, 105, 2017, págs. 23-50.

17 RODRÍGUEZ LAGO, José Ramón, «Matías Usero Torrente (1875-1936). De la misión católica a la misión teosófica», en Feliciano Montero García. Antonio César Moreno Cantano y Marisa Tezanos Gandarillas, *Otra Iglesia: clero disidente durante la II República y la Guerra Civil*, Gijón, Trea, 2013, págs.131-162.

18 RODRÍGUEZ LAGO, José Ramón, "El impacto en España de la revolución portuguesa y de la Lei de Separação religiosa (1910-1933)", en *De la Historia Eclesiástica a la Historia Religiosa. Estudios en homenaje al profesor Feliciano Montero García*, Universidad de Alcalá, 2018, págs. 255-268.

19 DI STEFANO, Roberto y Loris Zanatta, *Historia de la Iglesia argentina. Desde la conquista a finales del S. XX*, Buenos Aires, Penguin Random House, 2015.

Europeos para satisfacer demandas en el ámbito educativo y asistencial. Esa primera oleada de intercambios trasatlánticos, forzada por los acontecimientos políticos, incrementó los lazos de cooperación entre los católicos de distintos países del espacio ibérico, hermanados por el relato de la persecución y la cruzada durante el pontificado de Pío X y su joven Secretario de Estado de origen español, Rafael Merry del Val, convertido en baluarte de resistencia frente a la modernidad.

Las consecuencias de la Gran Guerra provocaron un cambio decisivo en la trayectoria de las instituciones católicas. En diciembre de 1919, el presidente Woodrow Wilson mantuvo en Roma una entrevista con el papa Benedicto XV. Derrotados los Imperios centrales, la ola democratizadora auspiciada por el coloso norteamericano parecía extenderse entonces globalmente, y el papel que los católicos ejerciesen en ella resultaría decisivo para el futuro<sup>20</sup>. Tras las condenas previas al modernismo y al americanismo, la curia vaticana se sirvió entonces de la experiencia y el capital aportado por los católicos estadounidenses<sup>21</sup>, y permitió que el antes denostado concepto de la democracia-cristiana comenzase a cobrar nueva dimensión con iniciativas a uno y otro lado del Océano<sup>22</sup>. En las repúblicas de Latinoamérica y Portugal, e incluso en el Reino de España, esa opción comenzó a cobrar cierta verosimilitud, pronto frustrada por el triunfo de las tesis aislacionistas en los Estados Unidos y la emergencia de diversos Estados totalitarios o autoritarios. Los católicos respondieron de manera singular a esas tendencias globales en función de los contextos locales o estatales, pero ampliaron sus redes de cooperación en un mundo cada vez más interconectado: al tradicional traspaso de agentes diplomáticos de la Secretaría de Estado del Vaticano entre los diversos países de lengua española y portuguesa<sup>23</sup>, se sumó progresivamente el de los católicos que actuaron como agentes de la red panamericana diseñada por el Departamento de Estado norteamericano<sup>24</sup>. Los movimientos pendulares recurrentes entre los miembros de las congregaciones religiosas en función de las coyunturas políticas volubles de cada uno de los regímenes políticos, se compaginaron con las visitas de prelados y dirigentes de organizaciones católicas a los diversos países afines por lengua y devoción. La intervención creciente con las redes católicas norteamericanas a través de la NCWC<sup>25</sup> se conjugó con la promoción del Hispanismo, la constitución de vías de peregrinación de alcance transnacional y el

20 POLLARD, John, *The Papacy in the Age of Totalitarianism, 1914-1958*, Oxford University Press, 2014.

21 CHAPPEL, James, *Catholic Modern. The Challenge of Totalitarianism and the Remaking of the Church*, Harvard University Press, 2018; Jay P. Corrin, *Catholic intellectuals and the challenge of democracy*, Indiana: University of Notre Dame, 2002; Giulia D'Alessio. "Stati Uniti, Chiesa e questione sociale", en Emma Fattorini, *Diplomazia senza eserciti. Le relazioni internazionali della Chiesa di Pio XI*, Roma: Carocci editore, 2013, págs. 55-99; Jay P. Dolan, *In search of an American Catholicism: A history of Religion and Culture in Tension*. New York, Oxford University Press, 2002.

22 Sobre las redes católicas de la democracia-cristiana Alfonso Botti, *Luigi sturzzo e gli amici spagnoli. Carteggi (1924-1951)*, Soveria Mannelli, Rubbetino, 2012.

23 Paralelismos, similitudes y divergencias de la política vaticana en estos países en José Ramón Rodríguez Lago, "Las claves de Tedeschini. La política vaticana en España (1921-1936)", *Historia y Política. Ideas, procesos y movimientos sociales*, 38, 2017, págs. 229-258; «La clave Cortesi. La política vaticana en la República Argentina (1926-1936)», *Historia Contemporánea*, 55, 2017, págs. 517-546.

24 Una estrategia aplicada inicialmente en el Caribe y Centroamérica, como bien ha señalado Anne M. Martinez, "Trans-imperial Faith: Spiritual Links between the Spanish and American Empires in the Early Twentieth Century", *Historical Links between Spain and North America*, New York: Escribana Books, 2016, págs. 63-73; y que se extendió pronto a todo el Cono Sur y tuvo su consagración en diciembre de 1936 con la celebración en Buenos Aires de la *Conferencia Interamericana de consolidación de la Paz*.

25 YOUNG, Julia G, "Cristero Diaspora: mexican immigrants, The U.S. Catholic Church, and Mexico's Cristero War, 1926-29", *The Catholic Historical Review*, 98, 2012, págs. 271-300; José Ramón Rodríguez Lago, "Las redes católicas entre España y los estados Unidos de América (1919-1939)", en J.C. Mercado,

emerger de un internacionalismo católico que congregaba a mujeres y jóvenes dirigentes seculares en torno a organizaciones como *Pax Romana* (1921) o la *Confederación Iberoamericana de Estudiantes Católicos* (1933) y los *Congresos Eucarísticos* (Buenos Aires, 1934).

La Guerra Civil española supuso un hito en la esfera internacional y provocó diversas respuestas. En todo caso, predominó una aproximación al fascismo o al menos a las fórmulas autoritarias, que ya se había apreciado en la Italia de Mussolini, y se reforzaba ahora con el relato de la cruzada anticomunista elaborado por el bando sublevado. La persecución del clero desatada en la zona republicana provocó que los episcopados denunciasen la anarquía de los “sin-Dios” y manifestasen su apoyo a los cruzados por la causa de la religión, aunque abominasen sus excesos<sup>26</sup>. La amenaza del comunismo alimentó así la legitimación del clérico-fascismo y del nacional-catolicismo, pero esa corriente, oportuna en los espacios reseñados, conllevaba también riesgos para una curia vaticana contraria a alentar discursos nacionales que pusiesen en cuestión la jerarquía pontificia que tanto había costado establecer.

Tras la gira triunfal del Secretario de Estado del Vaticano en los Estados Unidos efectuada en noviembre de 1936, la sede central de Pax Romana y su secretario general, el bávaro Rudi Salat, se instalaron en Washington D.C. buscando refugio seguro ante la escalada nazi en el viejo continente. Si algo quedó claro durante las sesiones del XVIII congreso mundial de esta organización, clausurado en septiembre de 1939 en la *Fordham University* regida por los jesuitas en Nueva York, fue la apuesta estratégica por establecer un puente de cooperación más firme entre los católicos de los Estados Unidos y los países de lengua y cultura española y portuguesa. Una apuesta explícita en los discursos públicos pronunciados por Jhon O'Hara, rector de la *University of Notre Dame*, o Francis C. Kelley, obispo de Oklahoma, convertidos en defensores del legado español en América<sup>27</sup>. La designación del español Joaquín Ruiz-Giménez como presidente mundial de la organización<sup>28</sup> confirmó que, en un contexto de enfervorizado ascenso de los postulados nazis, el Vaticano deseaba propiciar una cooperación más directa entre el episcopado norteamericano y los espacios ibéricos e iberoamericanos.

En noviembre de 1939, John Mark Gannon, obispo de la diócesis de Erie -Pennsylvania- y presidente del Departamento de Prensa de la NCWC, presentó un primer informe sobre la conveniencia de extender la labor informativa del *News Service* a todos los países de lengua española y portuguesa. Tras la ocupación alemana de Francia, una buena parte de los católicos se sentía tentada por el fascismo y quebraba la autoridad pontificia. Sólo la acción concertada de norteamericanos y británicos podría impedir que esto sucediese. Desde esa fecha, sus servicios diplomáticos y de inteligencia optaron por atraer a católicos tradicionalistas o demócrata-cristianos a las Naciones Unidas, con el fin de debilitar las opciones del Eje<sup>29</sup>. Las redes tejidas entre Lisboa, Londres y el Vaticano se

---

*Historical Links between Spain and North America*, Alcalá de Henares, Instituto Franklin, 2016, págs. 75-83.

26 RODRÍGUEZ LAGO, José Ramón, «Deconstruyendo mitos. El factor religioso en la Guerra Civil», en Ángel Viñas, Juan Andrés Blanco, *La Guerra Civil española, una visión bibliográfica*, Madrid, Marcial Pons Digital, 2017.

27 “New Ties sought to Latin America”, *The New York Times*, 9 de septiembre de 1939, pág. 23.

28 MUÑOZ SORO, Javier, “Joaquín Ruiz-Giménez o el católico total: apuntes para una biografía política e intelectual hasta 1963”, *Pasado y memoria*, 5, 2006, págs. 259-288.

29 ESPINOSA, José Manuel, *Inter-American Beginnings of US Cultural Diplomacy, 1936-1948*, Department of State, Washington DC, 1976; Frank A. Ninkovich, *The Diplomacy of Ideas: U.S. Foreign Policy and*

sumaron a las constituidas posteriormente entre este último, Washington D.C. y Madrid, donde las tareas del arzobispo de Nueva York, Joseph Spellman, o del embajador Hayes y su lugarteniente Willard L. Beaulac resultarían decisivas<sup>30</sup>.

Finalizada la contienda, las tentativas del régimen franquista por exaltar el ingrediente católico resultaron vanas en el nuevo organigrama del internacionalismo. Los delirios imperiales exhibidos en El Escorial durante la celebración del XIX Congreso Mundial de Pax Romana en el verano de 1946 no ayudaron a distanciar el relato hispánico del derrotado fascismo. Desde esa fecha, fueron los católicos exiliados los que ocuparon un papel relevante en la UNESCO y en las instituciones católicas internacionales, lideradas por la democracia-cristiana<sup>31</sup>. La Guerra Fría cultural<sup>32</sup> y la estrecha colaboración entre el papa Pío XII y el cardenal Spellman, convirtieron a los católicos norteamericanos en vector de fuerza determinante en el contexto ibérico y latinoamericano<sup>33</sup>. La expansión del órgano *Noticias Católicas* se vio acompañada por una cooperación cada vez más cercana con el episcopado estadounidense<sup>34</sup>, pero el Vaticano siguió a su vez alentando una relación entre los católicos de uno y otro lado del Océano a través de la acción de las congregaciones religiosas, los nuevos institutos seculares y las organizaciones seculares: en 1946 los *Legionarios de Cristo* constituyeron su primer noviciado entre México y la Universidad de Comillas, regida por los jesuitas en la España de Franco; en 1947 el sacerdote Harold Colgan fundó en New Jersey el *Blue Army of Our Lady of Fátima*; en 1948, las organizaciones juveniles de ambos hemisferios celebraron la peregrinación a la tumba del Apóstol Santiago; en 1949 el clero español fue llamado a ejercer su vocación en América Latina con la constitución oficial de la Obra de Cooperación Sacerdotal Hispanoamericana (OCSHA), mientras el *Opus Dei* se establecía en los Estados Unidos de la mano de José Múzquiz<sup>35</sup>, y en Chile y Argentina, arropado por el cardenal Antonio Caggiano. El *Congreso Eucarístico Internacional* celebrado en

---

*Cultural Relations, 1938-1950*, Cambridge University Press, 1981.

30 Finalizada su misión en España, W. L. Beaulac fue designado embajador en Paraguay (1944), Colombia (1947), Cuba (1951), Chile (1953) y Argentina (1956). Emilio Grandío Seoane y José Ramón Rodríguez Lago, “1943: Franco Vs. Naciones Unidas. La guerra silenciosa de los servicios de inteligencia norteamericanos y británicos en España”, *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 28, 2016.

31 COOK, Bernard, “Pax Romana and the reconstruction of a United Europe along Christian lines”, en Antonie Fleury, Lubor Jílek, *Une Europe malgré tout, 1945-1990*, Bruxelles, Peter Lang, 2009, págs. 267-279; Glicerio Sánchez Recio, *La Internacional católica. Pax Romana en la política europea de posguerra*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005; Daniele Menozzi, Renato Moro, *Chiesa e diritti umani. Legge naturale e modernità politica dalla Rivoluzione francese ai nostri giorni*, Bologna, Il Mulino, 2012; Philippe Chenaux, *Une Europe Vaticane? Entre le Plan Marshall et les Traités de Rome*, Bruxelles, Ciaco, 1990; Jean-Dominique Durand, *Christian Democrat Internationalism. Its Action in Europe and Worldwide from post World War II until the 1990s*, 2 Vol. Bruxelles, Peter Lang, 2013.

32 SCOTT-SMITH, Gilles, *Western Anti-Communism and the Interdoc Network: Cold War Internationale*. London, Palgrave Macmillan, 2012; Saunders F. Stonor, *Crusading's the idea. The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*, New York / London: The New Press, 1999.

33 RODRÍGUEZ LAGO, José Ramón, “Las redes católicas entre España y los estados Unidos de América (1939-1957)”, en Julio Cañero, *North America and Spain: transversal perspectives*, New York, Escribana Books, 2017, págs. 228-241.

34 MOJZES, Paul, *North American Churches and the Cold War*, Grand Rapids, Eerdmans, 2018; Ruth McMurphy, Muna Lee, *The Cultural Approach. Another way in International Relations*, University of North Carolina Press, 1947; Anthony Rhodes, *The Vatican in the Age of the Cold War*, Norwich, Russell, 1992.

35 REQUENA, Federico M., “We find our sanctity in the middle of the world: Father José Luis Múzquiz and the Beginings of Opus Dei in the Unites States, 1949-1961”, *U.S. Catholic Historian*, 32, 3, 2014, págs. 101-125.

Barcelona en 1952 y la fundación en el Madrid de 1953 del *Seminario Teológico Hispanoamericano* supusieron el cénit de esa cooperación alentada por una parte de la curia vaticana<sup>36</sup>.

En 1955, la celebración de la primera Conferencia de Obispos de Latinoamérica (CELAM) consagró la apuesta vaticana por ofrecer una respuesta propia al área que aportaba un mayor número de fieles. Los católicos norteamericanos seguirían ejerciendo un influencia decisiva evidenciada durante las visitas del presidente Eisenhower a España y Portugal en diciembre de 1959 y en mayo de 1960. En los años siguientes, un presidente católico en los Estados Unidos y un secretario de Estado del Vaticano quien había ejercido durante veinticinco años como delegado apostólico en el mismo país, tejerían nuevas redes entre el Vaticano, Washington y los espacios ibéricos.

## Conclusiones

Las redes católicas trasatlánticas contribuyeron de manera decisiva a la evolución observable en los espacios ibéricos e iberoamericanos entre 1910 y 1960. El intercambio de ideas, capitales y recursos humanos entre ambas orillas del océano y en las distintas lenguas ibéricas siguió los pasos marcados por la diplomacia de la Secretaría de Estado del Vaticano y la agenda del Departamento de Estado norteamericano en connivencia con la *National Catholic Welfare Conference*. Ambas influyeron notablemente en el relato y las acciones desarrolladas por los diversos episcopados nacionales, las congregaciones religiosas, los institutos seculares y unas organizaciones seculares con marcado carácter internacionalista. Sin su análisis resulta difícil interpretar con acierto la trayectoria de estos espacios culturales, pero también la evolución de la propia institución eclesial a escala global. La valiosa documentación puesta al alcance de los investigadores especializados en estudios culturales, la quiebra del paradigma secularizador y la adopción de una perspectiva transnacional permiten augurar un prometedor futuro para progresar en su análisis en los próximos años.

---

36 ANDRÉS MARTÍN, Melquiades, *El Seminario Teológico Hispanoamericano (1953-1966)*. *Historia. Memoria. Documentos*, Madrid, BAC, 2000.

# Territorio y concepto de la transnación ibérica: “O Couto Mixto” (telurismo transtópico)

**Benito Barja**

*CRIMIC, Sorbonne Université*

**Resumen:** El Couto Mixto fue una pequeña república entre Portugal y España hasta 1868, con privilegios históricos que lo aparentaban a una Andorra del Noroeste. Su memoria fue sepultada durante el siglo XX pero vuelve en el XXI como ancla primitiva de la transnación ibérica o de un Couto Mixto extenso. El Couto es un margen vuelto centro: una inversión de polaridad que revuelve el concepto de Estado-Nación en nación transitiva, impulsando su arcaísmo comunitario y transgresor al conjunto ibérico. Nos apoyaremos en la historia cultural del Couto y de la Raya fronteriza para circunscribir la amplitud y la intensidad de esta replicación.

**Palabras claves:** nación transitiva, Couto Mixto, Raya, común, contrabando, esperpento, telúrico

**Résumé :** Le Couto Mixto fut une petite république entre le Portugal et l’Espagne jusqu’en 1868, avec des privilèges historiques qui le faisaient ressembler à un Andorre du nord-ouest. Sa mémoire a été enfouie au XXe siècle mais elle revient au XXIe siècle en tant qu’ancrage primitif de la transnation ibérique ou d’un Couto Mixto étendu. Le Couto est une marge devenue centre: une inversion de polarité qui retourne le concept d’État-nation en nation transitive, impulsant son archaïsme communautaire et transgresseur à l’ensemble ibérique. Nous nous appuyons sur l’histoire culturelle du Couto et de la Raya frontalière pour circonscrire l’amplitude et l’intensité de cette réplique.

**Mots-clés :** nation transitive, Couto Mixto, Raya, commun, contrebande, esperpento, tellurique

Yo quisiera ver este mundo desde la perspectiva de la otra ribera.

Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*, 1930.

## La recuperación oficial de una memoria transnacional

El 26 de septiembre 2017, días antes al referéndum sobre la independencia en Cataluña, el periódico *El Mundo* publicaba un artículo de Ricardo Fernández Colmenero, con el título siguiente: “Una región española podría ser independiente (y no es Cataluña)”. El artículo se refería al histórico territorio del “Couto Mixto” situado en “la Raya seca”, la frontera galaico-portuguesa del sur de Ourense y del norte de Trás-os-Montes. El Couto es un fósil histórico que consiguió mantener su autogobierno durante siglos, de su origen medieval a la consumación de sus fueros y consecutiva anexión por España, en 1868. Desapareció, aunque no del todo; pues subsiste una zona de pasto residual, que por su titularidad ambigua entre Portugal y España lo mantiene vigente en la era de los satélites y del GPS.

Durante gran parte del siglo XX y sobre todo durante el franquismo, la existencia de este eslabón perdido fue un secreto a voces. La Transición, y la entrada de Portugal y España en la Comunidad Económica Europea, propiciaron la recuperación de esta memoria. Las novelas en lengua portuguesa y gallega de Bento da Cruz y Xosé Lois Méndez Ferrín, fueron a finales de ese siglo el primer lance que llevó este mundo olvidado y casi de cuento a un público significativo, aunque reducido. El segundo lance, con más efecto, centra la atención del periodista que basa la documentación de su artículo en *Couto Mixto. Unha república esquecida*, un relato histórico del año 2000 escrito por Luis Manuel García Mañá:

Quien realizando una investigación sobre las fronteras entre España y Portugal encontró los documentos legales de una fábula que le contaba su madre, ex maestra en Rubiás [un pueblo del Couto]. Había una princesa que reinó después de muerta, un arca de tres llaves y un camino privilegiado que cruzaba la frontera, que sólo podían utilizar unos hombres a los que llamaban los mixtos. No pagaban impuestos, no aportaban hombres a ningún ejército y tenían su propio gobierno, al margen del portugués y el español<sup>1</sup>.

El prestigio profesional y académico del actual Jefe Superior de Policía de Galicia y senador del PSOE contribuyó sobremanera en la recuperación de esta memoria mixta (y asentó la grafía gallega en lengua castellana). Desde entonces se vienen registrando definiciones del Couto tales como

---

<sup>1</sup> FERNÁNDEZ COLMENERO, Ricardo, “Una región española podría ser independiente (y no es Cataluña)”, *El Mundo*, 26 de septiembre de 2017. 9 de marzo de 2019. < <https://www.elmundo.es/papel/lifestyle/2017/09/26/59c8da67268e3ee64c8b45ae.html> >



Microestado, República<sup>2</sup>, Andorra gallega<sup>3</sup>; todas lo valoran como nexo común de Portugal y España. Hoy en día los dos países ya no viven de espaldas y el Couto Mixto señala esa vertebración por anticipado: es un ancla que viniendo del pasado atesora nuevas proyecciones y apropiaciones. Esta función polar es extensa, dándose a la vez para la consensuada Eurorregión Galicia-Norte de Portugal, y para el polémico concepto de “Portugalicia” que desarrollan los reintegracionistas gallegos (y hasta portuenses).

El Couto Mixto es un puente ibérico más allá del contexto galaico. Pero si bien dice lo común ibérico, lo dice de manera transitiva. El Couto es un *topos* y un tópico, un lugar y un concepto: el suelo físico y mental de la transnación ibérica. Y dentro de la triada que conforman “trans”, “nación” e “ibérico”, el prefijo “trans” va a ser el más operativo: el que mueve nuestra dialéctica y hace que el Couto sea ya tan conceptual como histórico<sup>4</sup>.

## El Couto Mixto histórico: un limbo entre Reinos

El Couto Mixto histórico abarcaba un territorio de 27 kilómetros cuadrados (un cuarto de la superficie de París) y era conformado por tres aldeas ahora españolas: Rubiás, Santiago de Rubiás y Meaus. Por ellas fluye el río Salas, destacando la ribera Sur que entronca con el altiplano (la cota asciende de 900 a 1.500 metros de altitud) donde pasa hoy el nuevo límite de frontera. El paisaje es de minifundios, montes, pastos y granito, dentro de un laberinto de sierras hasta donde llega la vista. Sin duda este carácter agreste y la formación política de Portugal impulsaron el nacimiento del Couto como “coto de homiciados” y zona de destierro. El artículo precisa cómo esta situación se inició y duró:

El Couto se convertiría oficialmente en tierra de nadie tras una descripción imprecisa de fronteras en el Tratado de Zamora de 1143, por el que Portugal logró la independencia. La casa de Bragança en Portugal y la de Monterrei en España reclamaron su titularidad, pero no lo suficiente como para merecer una guerra. Mil años después, la frontera sigue igual de imprecisa. En 2005 Portugal construyó un parque fotovoltaico en la sierra. Un mojón con las siglas C.M. permitió descubrir

---

2 PÉREZ DÍAZ, Santiago, “La república independiente del Couto”, *El País*, 30 de julio de 2006. 9 de marzo de 2019. < [https://elpais.com/diario/2006/07/30/domingo/1154231557\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/07/30/domingo/1154231557_850215.html) >

3 GONZÁLEZ, Xosé, “Couto Mixto, a Andorra Galega”, *El Correo Gallego*, 6 de julio de 2007. 9 de marzo de 2019. < <https://www.elcorreogallego.es/opinion/firmas/ecg/couto-mixto-andorra-galega/idNoticia-185110> >

4 Desde una posición contemporánea, cabe señalar que los espacios transgresivos y autónomos tipo ZAD (Zona A Defender) son genéricos del Couto Mixto histórico y de su concepto. La primera ZAD surgió de la oposición de colectivos altermundialistas al proyecto gubernamental de aeropuerto en Notre-Dame-Des-Landes, cerca de Nantes, en Francia; tomó la forma de una ocupación de la *Zone d'Aménagement Différé* (Zona de Ordenación Ulterior), “transfigurada” en *Zone À Défendre* -o ZAD- por los opositores y gestionada de modo asambleario. Frente a tal oposición, el gobierno renunció finalmente al proyecto en enero de 2018. En otoño de 2018, el mismo tipo de ocupación asamblearia reapareció con el movimiento de los Chalecos Amarillos, extendiendo las ZAD a todo el país galo al convertir gran número de sus rotondas en Coutos Mixtos de clases medias y populares en secesión con el poder central.

que se le habían colado dos molinos en el Couto, por los que ahora pagan un canon anual de 6.000 euros<sup>5</sup>.

El Couto, con sus fueros y privilegios, duró más que las repúblicas pirenaicas y bien pudo convertirse en una Andorra plenamente ibérica. Pero en 1809, huyendo de las fuerzas anglo-lusas, el ejército de Napoleón mandado por el mariscal Soult desembocó en el Couto, se apoderó del arca de las tres llaves y quemó los documentos forales en su interior. Los atropellos ya se venían asestando desde finales del siglo XVIII, cuando el Conde de Floridablanca quiso acabar con el libre cultivo del tabaco tachando a los lugareños como “independientes de las dos Coronas, y son feroces asesinos, contrabandistas, y receptadores y auxiliadores de todo malhechor que se refugia a ellos<sup>6</sup>”.

Durante el siglo XIX, el progresivo empoderamiento del Estado-Nación supuso el correspondiente apocamiento del Couto que vino a regular –es decir, a extinguir– el Tratado de límites de Lisboa de 1864, tras el cual es anexionado a España y definitivamente desmantelado en 1868 (los últimos documentos del Couto fueron redactados en castellano, lo que marca la prevalencia tecnocrática del Reino de España frente al de Portugal<sup>7</sup>).

En compensación, Portugal recibió los “pueblos promiscuos” (*aldeias mistigas* en portugués), situados a varios kilómetros al este del Couto: Cambedo, Soutelinho da Raia y Lama de Arcos. Estos pueblos no tenían privilegios particulares, pero estaban ubicados en la misma Raya: sus casas y terrenos tenían una parte en Portugal y otra en España. Esta situación sin duda proporcionó algún vodevil entre *guardinhas*, carabineros y contrabandistas. Pero también episodios más trágicos, puesto que la nueva racionalidad de Estado ya no toleraba los apaños del Pueblo y de los pueblos<sup>8</sup>. Uno de los más sonados fue el bombardeo con mortero del pueblo de Cambedo en 1946 por parte española y portuguesa. Se trataba de capturar o matar a guerrilleros gallegos, pero el bombardeo fue indiscriminado y parte de los lugareños –hombres, mujeres y niños– fueron encarcelados en Oporto un año<sup>9</sup>.

Con la anexión, el Couto tuvo que dar soldados al Estado español. En un cortometraje de 2003, *Arraianos, os últimos galegos indómitos*, un vecino del antiguo Couto cuenta que el primero en ir al servicio militar –“O Pedro do Ferreiro”– a su vuelta había dejado de hablar<sup>10</sup>. Este silencio dice mucho de la confrontación con otro mundo y la desaparición del propio.

Tal palabra y experiencia fueron rescatadas por Delfín Modesto Brandón, el último juez civil y gubernativo del Couto (su máxima autoridad). En 1907 publicó *Historieta del Coto Mixto*, un reflejo de la vida del Couto y de su agonía. Tras el agravio francés al derecho o no en dar asilo, los Estados ibéricos durante el siglo XIX alteraron otros privilegios; particularmente por parte portuguesa, con la destrucción de cosechas de tabaco, la imposición a los mixtos de aranceles como si

5 FERNÁNDEZ COLMENERO, Ricardo, “Una región española podría ser independiente”, *op. cit.*

6 Citado en Heriberto Cairo y Paula Godinho, “El tratado de Lisboa de 1864: la demarcación de las fronteras y las identificaciones nacionales”, *Historia y Política*, Madrid, julio-diciembre 2013, nº30, pág. 38.

7 Los actuales descendientes del Couto dicen que la preferencia de sus antepasados era la portuguesa, lo que se puede explicar por la continuidad lingüístico-cultural (sobre todo en aquel entonces).

8 El concepto de pueblo tiene precisamente la ambigüedad y la complementariedad de ser suelo mental y suelo físico, lo cual no se trata aquí de dirimir sino de acentuar.

9 António Loja Neves y José Manuel Alves Pereira rescataron los últimos testimonios de este evento en el documental *O silêncio* (2012). Durante el verano de 2018 fue llevado a cabo en la zona una campaña de “arqueología contemporánea” centrada en esta batalla. Ha trascendido en varios artículos de la prensa lusa y gallega, lo que es significativo de una inquietud social en alza.

10 GONZÁLEZ VELOSO, Rodolfo, *Arraianos, os últimos galegos indómitos*, 2003 (11 minutos).

fuesen españoles, dejando de ratificar el nombramiento del juez como era costumbre y finalmente desacreditando su autoridad<sup>11</sup>.

El relato del juez Brandón ofrece una definición del Couto tan breve y clara como compleja: “El Coto mixto pertenece a España, a Portugal, y se pertenece a sí mismo<sup>12</sup>”. Esta definición manifiesta la tensión entre la autogestión popular y la nueva lógica de Estado. Frente a ella, el juez deja constancia de los privilegios desaparecidos, entre los cuales cabe destacar la tenencia de armas y el uso de papel común para las transacciones<sup>13</sup>. Estos dos privilegios reflejan un espíritu unitario y miliciano fruto de una práctica democrática tan atávica como consagrada. El juez dice al respecto:

El archivo, pues, consistía en una arca [sic] [...] depositada en la sacristía de la Iglesia del pueblo de Santiago. [...] Para abrir el arca se llevaban las tres llaves, pero esta facultad solo estaba concedida al juez, quién [sic] tampoco podía hacerlo por sí solamente, sino acompañado de doce hombres de más probidad, cuatro de cada pueblo, elegidos por sus respectivos concejos y sus hombres de acuerdo. Pero esta diligencia se realizaba muy rara vez, porque el arca se conceptuaba como una cosa sagrada<sup>14</sup>.

La democracia es un *modus vivendi* de praxis y ritos. La elección del juez tiene lugar en la vega,



Señal indicando la dirección del Camiño Privilexiado en una pared de Santiago de Rubiás (foto tomada por el autor en septiembre de 2018)

11 BRANDÓN, Delfín Modesto, *Interesante Historieta del Coto Mixto: con una disgresión político-social-religiosa*, La Coruña, Tierra Gallega, 1907, págs. 7-21.

12 *Ibid.*, pág. 19.

13 *Ibid.*, pág. 6.

14 *Ibid.*, pág. 22.

en el punto intermedio común a los tres pueblos, y es revocable si no cumple con su deber. Esta democracia –encarnada para los de dentro y transgresora para los de fuera– tiene tintes de isla pirata. La congruencia es cuanto más oportuna que además el Couto se beneficia de un corredor *offshore*: un camino contrabandista oficial de seis kilómetros llamado Camiño Privilexiado, prohibido a los carabineros y con salida al pueblo portugués de Tourém<sup>15</sup>.

## El Couto Mixto extenso o la transnación ibérica

La singularidad territorial del Couto no ha desaparecido del todo con la anexión, ya que subsisten unos pastos mixtos en la sierra. Son de soberanía portuguesa pero propiedad comunal de dos pueblos del antiguo Couto, Rubiás y Santiago de Rubiás. Estos pastos con sus peñascos graníticos –en la parte más alta de toda la frontera hispano-lusa– son el anclaje matérico y simbólico de la transnación ibérica. Ese punto amarra y proyecta un arco de tensión que delimita y configura la transnación ibérica, y es más intenso cuanto más cercano al centro.

La primera cobertura, la más densa, la forman el conjunto del Couto y de la Raya. Sus límites no son administrativos sino orgánicos, son cabeza e invasión de una nación transitiva entre Portugal y España, en lo lingüístico, político, económico y cultural.

En lo lingüístico, conforman un área porosa donde se usan el portugués y el gallego con fluidez y naturalidad, como en los bares fronterizos que constituyen a diario el parlamento del pueblo rayano (*arraiano* en gallego). A medida que uno se aleja del meollo fronterizo la elasticidad lingüística se rompe<sup>16</sup>.

En lo político, jurídico y económico, el criterio más relevante es la democracia vernácula. En este modelo de empoderamiento enraizado, lo democrático consiste en la praxis de lo común: son tierras en común, monte común y pastos; trabajos y usos comunes como cocer el pan, limpiar los caminos y juntarse para las grandes tareas. Un ejemplo curioso de esta regulación es cuando el importe de las multas se convierte en vino para los días de trabajo público<sup>17</sup>.

Esta manera de legislarse y organizarse colectivamente se conoce bajo la forma jurídica de Concejo Abierto. Es un sistema de autogobierno que tuvo su momento álgido durante el proceso de Reconquista cuando había que repoblar tierras. El desarrollo de las villas y la constitución de oligarquías locales lo fueron mermando poco a poco. En la Raya sus prerrogativas ya no son tan

15 *Ibid.*, págs. 15 y 17. El juez nació en este pueblo luso con el apellido “Brandão”.

16 En *O silêncio* (véase nota al pie 9), algún protagonista mayor habla un portugués difícilmente distinguible del gallego rayano, y es que el lenguaje corporal y la prosodia de *a nosa fala* remiten a una idiosincrasia unitaria (muchas veces compartida por matrimonio). Lo mismo ocurre en varios documentales realizados por el colectivo Filmes de Bonaval y ubicados en la Raya, particularmente *A Fronteira Será Escrita* y *Em Companhia da Morte* (filmados en A Baixa Limia de Ourense y en el Gerês portugués). Sin embargo las nuevas generaciones distan de estos patrones, hay una brecha cultural/antropológica en el seno de la nación gallega que se extiende desde la normativización del gallego en los años 1980: la corrección lingüística y su idiosincrasia de corte institucional extinguen la porosidad lingüística y la convivencia mixta (la oficialidad de una lengua erige modelos que dejan de lado alternativas y sedimentos lingüísticos).

17 BRANDÓN, Delfín Modesto, *op. cit.*, pág. 17.

extensas como antaño, pero se sigue manteniendo, así como en algunas zonas del Noroeste peninsular donde también es clave el factor montaña. El minifundio gallego con su hábitat compuesto por núcleos pequeños y muy próximos, además de la morfología agreste del paisaje y de la situación periférica dentro del ámbito estatal, permitieron la consecución de la democracia rural frente a una tecnocracia aún poco consolidada (principalmente por falta de penetración logística: carreteras, etc.). De modo que incluso durante las dictaduras, los vecinos de ambos lados siguieron reuniéndose para establecer las lindes según sus cultivos y demás intereses (los rayanos hasta tenían vacas a medias).

Foco y destello, el Couto y la Raya deberían ser referentes democráticos dentro del ámbito ibérico como lo fue la antigua Atenas para la Europa ilustrada. Pero carentes de atributos de élite o urbanos no tienen “sello oficial” y menos monumento: afloran como malas hierbas y con verdor plebeyo. Y en efecto, hay que ir a tal regusto bárbaro puesto que se trata de derecho germánico: es decir, un derecho consuetudinario fundado en la propiedad comunitaria (no heredada y solo de uso), y que la desamortización del siglo XIX no consiguió desbanicar. Los hornos, molinos, pastos, montes y aguas comunales, se dicen *en man común* en gallego y se llaman *baldios* en portugués: son indivisibles, inalienables, inembargables e imprescriptibles, y desde luego de uso común y responsabilidad colectiva. Este derecho colectivo constituye la base económica que posibilita la autogestión y la democracia política<sup>18</sup>.

El contrabando es en lo económico una modalidad radicalizada del ser rayano y de su espíritu autogestionario. Nacho Carretero en su libro titulado *Fariña*, que trata sobre contrabando y narcotráfico, hace de esta zona la cuna de una práctica muy arraigada en Galicia<sup>19</sup>. La frontera en la Raya no tiene nada de natural, es tan enrevesada como las rías en la costa y además con desnivel. Esta geomorfología proporciona un gran surtido de caminos para el contrabando, entre los cuales “caminos que no llevan a ninguna parte” como los llama Martin Heidegger<sup>20</sup>, o acaso que llevan al mismo punto de partida como un laberinto borgeano. Pero no se trata tanto de una metafísica filosófica o literaria que de una pragmática de márgenes, pues los caminos son hechos a propósito para burlar a posibles perseguidores.

El Couto y la Raya son un territorio *entre chien et loup* como dicen los franceses, que a la vez protege y es peligroso. Esta esencia indefinida es su verdadero sello oficial, ancla y lance de la transnación ibérica, cuando el Couto se convierte en proceso transtópico, germen y amparo de lo no asignado, lugar que recoge y vierte lo distinto, a la vez territorio de lo distinto y su proyección.

Lo transtópico desterritorializa y reterritorializa como una transgresión que se confunde con lo más arcaico, avanza a ras de suelo y pegado a la materia. Enraizado y surreal mixtura lo natural con lo cultural. Con sus formas antropomorfas, el granito une mundo con trasmundo: siendo megalito marca santuarios que condicionan primeros caminos; y siendo vivienda es transitivo del

---

18 El documental *En Todas as Mans* de Diana Toucedo (2015) rinde cuenta de la lucha actual por el monte comunal (y remite a la anterior, filmada en 1978 por Llorenç Soler en *O Monte é Noso*). Esta cuestión local entronca con otra global, la economía de los bienes comunes; por lo que nuevamente lo local se vuelve ancla primitiva de una problemática global y que las ZAD experimentan (para ZAD, véase nota al pie 4).

19 CARRETERO, Nacho, *Fariña*, Madrid, Libros del K.O. 2015, págs. 14 y 15.

20 HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, París, Gallimard, 1962.

suelo –cuando no se compenetra con él, como en la aldea de A Cela, donde además de zócalo el granito bruto también es pared de casa<sup>21</sup>.

Por los caminos transitan sueños y leyendas que son contrabando de cultura popular<sup>22</sup>: *bruxas* y *tramos* conviven con *fluxidos* y contrabandistas por cuevas y matas en tierra de lobos. Ellos son los verdaderos guardias, el animal totémico y la manada más importante de Europa. Es bastante ilustrativo al respecto que el último caso peninsular de licantropía se archivase en estos lares en 1853<sup>23</sup>. Este casticismo mineral y transgresor –*enxebre* se diría en gallego– embraga *saudade* con morriña, recordando a la lírica arcaica y el alma común.

A pesar de la divergencia histórica, esta psicogeografía común es recogida por los imaginarios contemporáneos<sup>24</sup>. Por parte portuguesa cabe señalar la poesía telúrica del poeta transmontano Miguel Torga; títulos de Bento da Cruz que hablan por sí solos: *Ao longo da fronteira* (1964), *O lobo guerrilheiro* (1980), *Guerrilheiros antifranquistas em Trás-os-Montes* (2003); y en el cine, los poemas etnográficos *Máscaras* (1976) de Noémia Delgado y *Trás-os-Montes* (1976) de António Reis y Margarida Cordeiro, así como *Castro Laboreiro* (1979), *Pitões, Aldeia do Barroso* (1979) y *Longe é a Cidade* (1981) de Ricardo Costa, *Vilarinho das furnas* (1971) y *Terra fria* de António Campos (1992), y por último *Terra de Abril* de los franceses Philippe Costantini y Anna Glogowski (1977)<sup>25</sup>. Por parte española también hay que nombrar el volumen de cuentos *Arraianos: Relatos de la Raya, Tierra de Nadie* de Xosé Lois Méndez Ferrín (en castellano, 1994; en gallego, 1991), *A quinta de Saler* de Antón Riveiro (1999) y la película *La ley de la frontera* (1995) del director argentino Adolfo Aristarain<sup>26</sup>.

21 Esta es la aldea rayana con más casas parecidas a las de la serie de televisión *Los Picapiedra* (*The Flintstones*), pero hay ejemplos particulares en muchas otras aldeas, como los techos de piedra en los hornos colectivos de Randín y Tourém (situados a ambos lados de la frontera).

22 Destaca en este apartado cultural la eminente figura del Padre Fontes (nacido en 1940). Fue párroco en varios pueblos rayano-portugueses como Tourém (donde desemboca el Camiño Privilexiado) y Soutelinho da Raia (pueblo promiscuo), y desde su magisterio impulsó la conservación y el estudio de tradiciones populares rayanas, así como su renovación con –entre otros eventos– los Congresos de Medicina Popular de Vilar de Perdizes y Sexta-feira 13, la noche “bruja” de Montealegre (cada viernes 13). En el ámbito de la medicina popular cabe señalar el dominio oculto, infravalorado o menospreciado de las mujeres. *O Dentón*, un proyecto de cortometraje de Sabela Iglesias y Adriana Villanueva, les devolverá próximamente su protagonismo. El *dentón* es un cornezuelo usado como remedio, particularmente para facilitar partos y provocar abortos. Dio lugar a un intenso tráfico en ambas partes de la Raya, hasta que Albert Hofmann sintetizase su alcaloide con el LSD y la industria farmacéutica prescindiese de su cosecha.

23 Su historia fue retratada en el cine, en *El bosque del lobo* (1970) de Pedro Olea (con José Luis López Vázquez) y en *Romasanta. La caza de la bestia* (2003) de Paco Plaza. En 2018, el documental de Agnes Meng, *Histórias de Lobos*, rescató las últimas historias sobre hombres lobo aún contadas en Pitões das Júnias, el pueblo transmontano más alto de la Raya y el más cercano a los pastos mixtos.

24 Basada en la deriva urbana, la psicogeografía letrista y situacionista (1952-1972) consiste en experimentar el entorno para construir una sociedad lúdica y refractaria al Estado. El Couto Mixto y la Raya constituyen una versión germinal de este programa utópico, conformando una contrasociedad efectiva dentro de un laberinto contrabandista.

25 La antropología visual, el “cinema novo”, en la estela de *Ato da primavera* (1962) de Manoel de Oliveira y bajo la influencia del “cinéma vérité” de Jean Rouch, marcaron una preferencia documental por Trás-os-Montes, convertida en región antropológica y cinematográfica del alma portuguesa. El Padre Fontes (véase nota al pie 22) fue protagonista en *Terra fria* y *Terra de Abril*.

26 Sobre la narrativa, consultar LOIS, María, “La frontera narrada: historia, novela e imaginarios fronterizos en la Raya Seca”, *Historia y Política*, Madrid, julio-diciembre 2013, n.º 30, págs. 145-173; y también Valerià Paül Carril y Juan Manuel Trillo Santamaría, “La construcción literaria de los paisajes fronterizos.

En la memoria rayana, los años que van de la guerra civil al fin de los maquis son los años más “históricos” de la Raya cuando en los montes y sierras coincidían guerrillas y contrabando. La fase más enredada fue durante la segunda guerra mundial cuando por estas serranías también transitaban emisarios nazis comprando volframio (el preciado mineral capaz de reventar los más duros blindajes): hubo un auge económico en años de hambre, sumando más altercados armados. Las remembranzas avivan escenas de una película de vaqueros tirando al *heroic fantasy*; una especie de “El Dorado de las nieblas” donde los pistoleros cruzan la Santa Compañha mientras el labrador riega sus pastos<sup>27</sup>. Este paisaje mental, esperpéntico y naturalmente embrujado, se asienta en el trasfondo de un realismo mágico cuyo profeta fue Valle-Inclán (y cuya escena primitiva podría ser aquel teatro de títeres de la raya portuguesa elogiado por Don Estrafalario). La Raya galaico-transmontana es un Macondo del Noroeste, inspira a la literatura tal como lo hacía la abuela gallega de Gabriel García Márquez: “Me contaba las cosas más atroces sin conmoverse, como si fuera una cosa que acabara de ver. Descubrí que esa manera imperturbable y esa riqueza de imágenes era lo que más contribuía a la verosimilitud de sus historias. Usando el mismo método que mi abuela, escribí *Cien años de soledad*<sup>28</sup>”.

El *Entroido* es un momento actualizado de este realismo mágico-práctico. Esta mascarada carnavalesca es una heterotopía invernal en vías de recuperación en el Noroeste peninsular y en otras áreas de montaña, ibéricas y europeas. En lo que atañe a la península, el foco se sitúa en la gran zona rayana. En Trás-os-Montes se le designa principalmente como *Entrudo*, pero también *Entruido*, *Entruito*, *Intrudo* y *Intrudio*; en el sur de Ourense además de *Entroido* se le llama *Antroido*, *Introido*, y también *Intrudio* y *Entrudo* como en Portugal. Esta área es un conservatorio antropológico denso, diverso y ejemplar. Sirve de base y plataforma para los demás: el *Entrudio* de Viana do Bolo en el este de Ourense; el *Entroito* del Bierzo; el *Antruexo* de Sanabria; el *Antruido* de la montaña de Riaño; el *Antroxu* y *Antroidu* de las montañas de Asturias; el *Antruejo* y *Entruejo* de las serranías de León, Castilla y Extremadura. A través esta porosidad filológica y etnográfica, la nación transitiva se expande de manera reticular a los confines de la antigua *Gallaecia* romana, recreando una tierra romance gradual.

La indefinición congénita de la Raya explica que haya sido tan polar en lo antropológico y de manera muy específica tratándose del *Entroido*, ya que resistió a los embates reiterados del Estado y de la Iglesia, particularmente durante el periodo franquista. La señora Susa –que vivió tal periodo en el pueblo de Rubiás– me contó que para solventar su prohibición simplemente “se tiraban al monte”; pero a *su* monte, a la indefinición de la Raya y muy concretamente a los Pastos Mixtos, pequeño reino pastoril y último margen transibérico (territorio portugués pero propiedad comunal de Rubiás en España). El resultado fue que la fiesta de inversión –en que consiste el *Entroido*– en vez de desaparecer se re-arcaizó, recuperando con el emboscamiento sus raíces más chamánicas y

---

Una reflexión a propósito del Couto Mixto (Galicia y Portugal)”, *Documents d’Anàlisi Geogràfica*, 2014, vol. 60/2, págs. 289-314.

27 El *lameiro* es un sistema ancestral de regadío que impide la congelación de los prados en invierno, pero además configura otro laberinto –secundario y líquido– de regueros, saltos y remansos.

28 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El olor de la guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1982, pág. 41. Carlos G. Reigosa en *A Galicia Máxica de García Márquez* (2013) destaca el encuentro de Márquez con Álvaro Cunqueiro, así como la influencia de la tradición oral de las abuelas de Cunqueiro, Torrente Ballester y García Márquez (por su manera de contarles lo más inverosímil con “cara de palo”) en sus respectivas obras.

dionisiacas. La vivencia de la señora Susa concreta la pragmática de márgenes y su irredentismo paradójico. Nos dice que mientras haya espacio y juego con el espacio, cosas sin asignar, hay juego en todo<sup>29</sup>: la lengua se mixtura, los lindes se negocian entre pares, etc. Hasta la geología pétrea parece delirar con tantas figuras antropomorfas y rocas en –aparentemente– imposible equilibrio; casi todas tienen nombre e historia, y cualquier pastor sabe identificar en algún montículo la huella de herradura del caballo de Santiago Apóstol<sup>30</sup>.

Lo que fuera es realismo mágico, en la Raya es realismo a secas: una matriz material y ontológica que hace que el Couto a pesar de ser extinto se haga conjuro transtópico y genérico. Entre la utopía que no tiene espacio pero es eterna, y la heterotopía que tiene espacio pero por poco tiempo, la transtopía establece una tensión y a la vez la resuelve. La transtopía vibra y discurre del Couto Mixto histórico al conceptual, volviéndolo “patria de lo indefinido” (pero cuanto más patria, indefinición definida y propia de la típica retranca gallega que sube y baja *en même temps*).

El Couto genérico ya no es mixto de portugués y español, es un compendio de rasgos arcaicos y transgresivos: un mixto de rasgos “trans” que trasiega del Couto original a la transnación ibérica, replicándose y transponiendo el espíritu de frente pionero y de atalayas, de vieja democracia rural y de esperpento.

La obra del poeta transmontano Miguel Torga rinde cuenta de esta replicación y sobre todo de lo que la genera: “A minha pátria cívica acaba em Barca de Alva; mas a minha pátria telúrica só finda nos Pirinéus. Sou, pela graça da vida, peninsular<sup>31</sup>”. Y desde esa materialidad transitiva y panibérica se explaya hasta lo cósmico: “O universal é o local sem paredes<sup>32</sup>”. Torga atraviesa la barrera de lo variable, un laberinto de relieves erosionados, secuelas antediluvianas del primer substrato peninsular; y sustentado por tal magnetismo mineral convierte a su “Reino maravilhoso”, a Portugal, España, y al mismo cosmos, en heterónimos de su ser *transmontano*.

29 La noción de juego combinada con la de espacio es esencial en la psicogeografía (véase nota al pie 24).

30 El periodista de *El Mundo* (véase nota al pie 1) se ha percatado de esa mineralidad metamórfica y menciona conocidas figuras del entorno como la peña de las Fatigas, de la Reina loba, etc.

31 TORGA, Miguel, *Diário* (vols. I-VIII), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999, pág. 282 [1946].

32 TORGA, Miguel, *Traço de união*, segunda edición revisada, Coimbra, autor, 1969, pág. 69.



## **B/ Création artistique et pouvoir dans un cadre transnational**



# Orgies of Work: Peru's Hora Zero and a Global Network of Dissent

**José. R. Chávarry**

*Latin American, Iberian and Latino Cultures  
CUNY Graduate Center*

**Abstract:** This article examines the aesthetic and political discourse of Peruvian poetic neo avant-garde Hora Zero, which emerged throughout the 1970s in Lima and other Peruvian regions and later expanded to different parts of the globe. It argues that not only was Hora Zero a literary or poetic generation, as it is often read, but more significantly a rhizomatic experience of dissent characterized by movement, nomadism and flows. In particular, it examines the concepts of “cultural guerrilla warfare” and “orgies of work”, through which the young poets of Hora Zero contested the cultural establishment of the time and the dehumanizing effects of global capitalism, proposing instead a living and embodied form of collective cultural work. Hora Zero's aesthetic and political militancy, evidenced by these notions, emerges in its members' constant travel throughout Latin America and Europe.

**Key Words:** Hora Zero, avant-garde, Peru, 1970s, cosmopolitanism

**Resumen:** Este artículo examina el discurso estético y político del movimiento poético neo-vanguardista Hora Zero, el cual emergió a lo largo de la década de los setenta en Lima y otras regiones del país, expandiéndose luego a otras partes del mundo. Se sostiene que Hora Zero deberá leerse no solo como una generación poética, como sugiere la crítica literaria, sino más significativamente como una experiencia disidente rizomática caracterizada por movimiento, nomadismo y flujos. En particular, se enfoca en los conceptos de “guerrilla cultural” y “orgías de trabajo” utilizadas por los jóvenes poetas del movimiento para rebatir a la institución cultural del momento y combatir los efectos deshumanizantes del capitalismo global, proponiendo en su lugar un trabajo cultural colectivo corpóreo y vivo. La militancia estética y política

de Hora Zero surge a través de los constantes viajes a distintas regiones de Latinoamérica y Europa que sus miembros llevan a cabo.

**Palabras clave:** Hora Zero, vanguardia, Perú, 1970s, cosmopolitismo

---

In 1970, a group of male students from the Federico Villarreal University in Lima, without any previous published work or enough money to cover the printing costs, borrowed a mimeograph from the nearby La Cantuta University and, after two months of arduous labor, put out five hundred copies of their poetic manifesto. Through their “Palabras urgentes”, they sought to take down the entirety of the Peruvian poetic establishment: these “escritores fracasados”, “históricos insustanciales”, and “masa de irresponsables” who comfortably benefitted from their positions in Lima’s cultural institutions and universities<sup>1</sup>. In a sweeping move, the poetic neo-avant-garde Hora Zero announced total rupture with its literary predecessors, proposing instead poetry as revolutionary, collective and living creation. That same year, in the Amazonian region of Pucallpa, an affiliate branch, Hora Zero Oriente denounced the centralism, paternalism and colonialism of the Casas de la Cultura del Perú, describing them as “catacumbas que sólo se dedican a rescatar fósiles”<sup>2</sup>. Throughout the 1970s, Hora Zero would travel, both within the country and outside of it, to places like Mexico City and Paris, becoming a regional as much as a cosmopolitan movement that ceased to be defined by national or identitarian frameworks, and functioned instead as a transnational network of dissent and revolutionary commitment.

I read Hora Zero neither as just a poetic generation, nor through its linguistic or literary innovations (as literary criticism often does), but rather as a neo-avant-garde defined by the notions of movement, nomadism and flow. Hora Zero is best understood, in my argument, as a series of emergences, both temporal and spatial: temporal because it was active intermittently during the seventies, disappearing sometimes for years and reemerging with a different cast of artists; and spatial, because, as I have mentioned, it was constantly and quite literally “on the move”: taking their art to the streets, renting homes (and getting kicked out of them), traveling to and from several provinces, and finally establishing links with similar groups in other countries. I conceive Hora Zero as a regional and cosmopolitan network of cultural militancy, a rhizomatic experience that proposed poetic creation as foil to official culture and to the excesses of capitalism in the seventies.

In this article, I want to briefly outline two of Hora Zero’s guiding theories that formed the base for its artistic labor: the notions of “cultural guerrilla warfare” and “orgies of work”. Both are fundamental in understanding how Hora Zero conceptualized its performative poetic militancy, which materialized as massive recitals, direct collaboration with left-wing social movements and irreverent poetic “duels”. In reading Hora Zero, cultural criticism has focused on the individual poets’ literary creations, their general poetic themes and forms, use of colloquial language and multiplicity

---

1 PIMENTEL, Jorge and Juan Ramirez Ruiz, “Palabras urgentes”, *Hora Zero: materiales para una nueva época*, Lima, 1970, no.1, 7-10.

2 MOVIMIENTO HORA ZERO, “De Hora Zero a la colectividad: otras palabras prácticas”, *Hora Zero Oriente: materiales para una nueva época*, Pucallpa, 1970, no. 1, n.p.

of voices. Instead, taking as my corpus manifestos, recently published pronouncements, and individual testimonies of the members of Hora Zero, I argue for a more nuanced reading of the movement in order to understand its place within the broader Latin American (and global) avant-gardes of the 1970s. I contend that “cultural guerrilla” and “orgies of work” represent forms of what Claudia Gilman has called the “anti-intellectualist” current of the sixties and seventies: that is, writers and artists’ rejection of their own traditional roles as elites to focus instead on revolutionary solidarity, and in this way “resolve” that perpetual tensions between theory and practice, or aesthetic and social commitment<sup>3</sup>. Furthermore – and here I want to go beyond Gilman who conceives Latin America as a kind of single territory brought together only through the networks of these prestigious literary figureheads (the Pazes, the Cortazars, the Vargas Llosas) – I propose that “cultural guerrilla” and “orgies of work”, as itinerant concepts, are deployed both at the local and global levels. Their use demonstrates, precisely, how Hora Zero traveled, creating links between rural provinces, the capital Lima, and major cultural centers around the world. In this way, we may understand Hora Zero as a node in a broad network of cultural dissent that functioned transnationally throughout the sixties and seventies.

## Cultural guerrilla warfare

Jorge Pimentel was the most vocal and polemic leader of Hora Zero. A student in the Education department at the working-class Villarreal University, Pimentel would soon leave school to dedicate himself full-time to his poetic labor, becoming the protagonist of some of the movement’s most irreverent actions (such as staging his own “assassination” during a poetic debate). In a 1972 text, only been published recently, Pimentel defines his poetic labor in terms of “cultural guerrilla warfare”<sup>4</sup>. Before going into his own use of the term, we should remember that this had been in circulation for a few years. In 1968, the Argentine artist Julio Le Parc argued that the relationship between artist and society needed to be reevaluated: no longer could artists serve as unconscious accomplices of the establishment but should instead aim to be the driving force for the revolutionary transformation of society. Their attitude should be one of reflection and contestation, organizing as “una especie de guerrilla cultural contra el estado actual de las cosas, subrayar las contradicciones, crear situaciones donde la gente reencuentre su capacidad de producir cambios”<sup>5</sup>. In 1970, Brazilian art critic Frederico Morais was more explicit still: “Today, the artist is a kind of guerrilla fighter. Art is ambush. Acting unpredictably when and where he is least expected, the artist creates – in an unusual way, since today anything can be transformed into a weapon for war or an instrument for

---

3 GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2012.

4 PIMENTEL, Jorge, “Frente a toda la vida”, in *Hora Zero: Los broches mayores del sonido*, Tulio Mora (ed.), Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2009, p. 437-449.

5 *Julio Le Parc: obras cinéticas*, Katrin Steffen and Hans-Michael Herzog (eds.), Zürich, Switzerland: Daros Latinoamérica, 2013, in “Proyecto IDIS – Investigación en Diseño de Imagen y Sonido”, March 15, 2018. < <http://proyectoidis.org/guerrilla-cultural-el-rol-del-intelectual-y-del-artista-en-la-sociedad> >

art – a permanent state of tension, a constant state of expectation<sup>6</sup>. Artistic production, therefore, is here viewed as a weapon in anti-capitalist and anti-colonial struggle – it follows in line with the New Left movements that sought to bring revolutionary theory and praxis together (and earlier with Situationism) combining it with ideas on violence as necessary for liberation (these were also expressed in the writings of Mao and Fanon, for example).

Cultural guerrilla, therefore, was about altering both the role of the artist and the spaces in which art was to be produced. Pimentel argues that the role of the new Peruvian poet is to “atender o profundizar la guerrilla cultural<sup>7</sup>”. This constitutes an area of poetic practice related to, but not the same, as political and cultural commitment: that is, while in the political arena the poet must study Marxism and in the cultural arena study art and literature, to be a *guerrillero cultural* is an *action*, not a field of study. In other words, for Pimentel (and the others before him) it is a site where poesis and politics may come together: “El guerrillero cultural da caminos, orienta, da vías de comunicación, dinamita teorías, fusila libros, prepara emboscadas, reta, se bate a duelos y su vida está al servicio del pueblo<sup>8</sup>”. Like Morais, Pimentel’s own language refers back to guerrilla tactics and maneuvers to be used during combat: he presents himself as a scout who understands the territory well and can thus “ambush”, “dynamite” and “execute” according to the needs of the masses – a cultural guerrilla, therefore, acting necessarily in solidarity with the oppressed.

Pimentel wrote from Lima, but the notion of cultural guerrilla warfare traveled. In the Amazonian region of Pucallpa, a group of young writers came together to denounce the centralism of the Peruvian cultural establishment. Also in 1970, *Hora Zero Oriente* put out its *Materiales para una nueva época*, which in addition to poetry and manifestos, included a collective memorandum to Pablo Neruda. Employing a sardonic and accusatory tone, the poets of Pucallpa “invite” Neruda to bring his message of liberation and Latin Americanism to the Amazonian region warning him that “aquí no existe una Casa de la Cultura y las gentes no tienen cien soles para escucharte hablar<sup>9</sup>”. Once again, the *horazerianos* denounce official culture’s reliance on capitalism, as the marginalized peoples Neruda is supposed to speak for and to “save” through his poetry (“hay millones de campesinos...que no saben que has venido trayéndoles poemas para curar sus llagas”) cannot afford the entry fee to his conferences. Finally, if he were to take up their invitation, Neruda would not be able to relax and smoke his pipe “con tu gorro de cuasi guerrillero”, as Pucallpa is not his comfortable house in Isla Negra in Chile, but home to terrible rivers where he could drown, a dangerous region where he could be kidnapped “para cambiarte por pan, pan para los niños<sup>10</sup>”. The poets challenge the telluric pretensions of Neruda’s poetry, used as he is to the comforts of the Chilean beach where he composed his *Canto general*, the poet would not survive an encounter with a truly treacherous river such as the Amazon. In fact, Neruda would only be good if traded for bread to actually feed the poor Amazonian children.

6 MORAIS, Frederico, “The body is what drives the work of art”, in *Juan Acha: Despertar revolucionario/ Revolutionary Awakening*, MUAC-Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2017, p. 228-229.

7 PIMENTEL, Jorge, “Frente a toda la vida”, *op. cit.*, p. 441.

8 *Ibid.*

9 NAJAR, Jorge, Javier Davila and Juan Sanchez, “Memorándum Colectivo”, in *Hora Zero Oriente*, *op. cit.*, 27-28.

10 *Ibid.*, p. 28.

In this way, the notion of cultural guerrilla emerges in opposition to Neruda's (and the larger cultural establishment's) supposed revolutionary solidarity. Ultimately, Neruda can only be a "cuasi guerrillero", who can never understand the plight of the marginalized, and whose grandiloquent, telluric poetry bears no connection to the reality of Latin American social conditions. While the members of Hora Zero Oriente do not directly employ the term of cultural guerrilla warfare, they do argue that poetry must not be confined to the poet's comfortable room; instead it should be taken to the streets to be in direct contact with the masses (as Pimentel, Le Parc and Morais did). This is also why cultural guerrilla warfare, as I mentioned above, exceeds study and preparation in political and cultural matters; it is no longer related to texts, or only to written poetry: instead, it is conceived as a physical act, even a violent one, that prowls into the streets – akin to the jungle – to ambush, eliminate, and create anew.

## Orgies of work

Unlike the notion of cultural guerrilla warfare (in all its political and artistic avant-garde connotations) it is difficult to find any theoretical or historical precedent for Hora Zero's use of the concept of "orgies of work". In any case, and related to that of cultural militancy, "orgies of work" seems to point to poetry, and more generally to art, as being more than a cognitive or linguistic process. Orgies of work is the methodology, or strategy, that revolutionary poets must undertake in order to replace bourgeois, intellectual and sterile poetry:

Frente a esto nosotros proponemos una poesía viviente... No queremos que se pierda nada de lo vivo. Proponemos una poesía 'fresca' que se enfrente con nosotros. Y además para la labor poética proponemos orgías de trabajo. Creemos también que el acto creador exige una inmolación de todos los días, porque definitivamente ha terminado la poesía como ocupación o jobi de días domingos y feriados, o el libro para completar el currículo. Definitivamente terminaron también los poetas místicos, bohemios, inocentones, engreídos, locos o cojudos. A todos ellos les decimos que el poeta defeca y tiene que comer para escribir<sup>11</sup>.

To unpack this, we need to first remember that the very idea of art as work (or artistic creation as a productive facet of life, akin to any other kind of physical work) is central to Marxist thought, and that since the twenties (though particularly in the sixties and seventies) radical artists had often organized as syndicates or other kinds of labor organizations. In the case of Peru, for example, we may look at the Frente Unico de Trabajadores del Arte, or the Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura in Argentina, both in the seventies. To define art as physical work or to perform physical work as art was also a form for artists (often middle class) to conceive their own anti-intellectualism and revolutionary solidarity towards the working classes – though in the process

---

<sup>11</sup> PIMENTEL, Jorge and Juan Ramirez Ruiz, "Palabras urgentes", *op.cit.*, p. 9.

they also called attention to the unbridgeable gap between them<sup>12</sup>. Hora Zero's own understanding of poetic and artistic work is different because, although it is necessarily linked to class consciousness and revolutionary solidarity, it is never put forward in strictly class terms. Nor do the *horazerianos* frame themselves as precarious art workers – they cannot *perform* precariousness, that is, because most of them are actually poor, with extremely limited incomes and relying on all kinds of bureaucratic or official jobs to survive.

Through the notion of “orgies of work”, poetic labor becomes a vital and physical activity, an extension of the body: producing poetry becomes another bodily function, just as eating or defecating. More importantly, it carries a fundamentally sexual connotation: poetic creation as the release of libidinal energy. To employ the term “orgies” implies that poetry becomes a collective site of pleasure for the sake of pleasure itself, no longer tied to a (re)productive function. Just as procreation is not the end goal of an orgy, it is not that a poem will “be born” out of this activity. Instead, to speak of “orgies of work” emphasizes the process of creation itself instead of the final product. In my reading, therefore, poetic creation as orgiastic experience challenges the idea that art should have a fixed value to it, and the very notion of the professional writer who obtains monetary and social benefits through his work. In traditional Marxist theory, this could be seen as the difference between “dead” and “living” labor, where the creative process of the latter emerges as foil to the object subsumed by the logic of capital. However, the concept of the orgy expresses a sense of excess that undoes this division of labor, presenting poetry as a pleasurable form of work not tied to any kind of financial or symbolic remuneration.

This way of understanding poetic creation – these orgies – also traveled. In the late seventies, another Hora Zero poet, José Rosas Ribeyro met poets Roberto Bolaño and Mario Santiago in Mexico City. In 1977, after exchanging letters and poetry, Hora Zero relaunched and the Infrarrealist movement put out its first manifesto. In these documents, we can see how there starts to form a “Latin-American” imaginary of neo-avant-garde movements (or emergences, as I want to understand them). The Infrarrealist manifesto reads: “Nos anteceden las mil vanguardias descuartizadas en los sesentas<sup>13</sup>”. In 1978, other *horazerianos* travel to Paris, and here they meet French anarchist and radical poets Andre Laude and Tristan Cabral, as well as other committed Moroccan, Martinique and Greek poets; together they form Hora Zero International. Here, the enemy becomes not the local Casas de la Cultura, but global imperialism, the US and unfettered capitalism. The poets criticize intellectuals’ “obsessive” and “neurotic” linguistic debates, proposing instead the poem, once again, as corporeal and physical activity: “El poema será cuerpo físico, danza al borde de los precipicios y danza contra el vientre de los otros. El poema será vegetación, piel, esperma, bruma, agua, trueno, rayo, paño, labios<sup>14</sup>”.

Rather than as a poetic or literary generation, Hora Zero provides ample ground for analyzing the relationship between poetry and revolution, discourses of anti-intellectualism and precarious literary economies during the seventies. In particular, it allows us to consider these issues from a transnational rather than solely Peruvian perspective, because it set in motion a network of cultural

12 LONGONI, Ana, *Vanguardia y revolución: Arte e Izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires, Ariel, 2014; Julia Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley: University of California Press, 2009.

13 BOLAÑO, Roberto, “Déjenlo todo, nuevamente”, in Mora, Tulio, *Los broches*, op. cit., p. 559-563.

14 HORA ZERO INTERNACIONAL, “Mensaje desde allá”, in Mora, Tulio, *Los broches*, op. cit., p. 566-569.



and social dissent that was never affixed spatially but which relied on the constant movement of its members. This network, in true rhizomatic fashion, lacked a definite center, as poets joined and left Hora Zero in irregular fashion, establishing connections with other collectives of writers, artists and musicians that were in themselves ephemeral or seldom organized. As the use of concepts of cultural guerrilla warfare and orgies of work demonstrate, Hora Zero often borrowed ideas from other Latin American and European artists, reframed them, and sent them back globally through its traveling members. This helps us understand that discourses of political and cultural dissent were never merely “adopted” by Latin American artists, but rather that these emerged in spaces generated by the continuous travel and contact between artists of different regions. Hora Zero demands a reading from the lens of transnationalism, as it is only through emergence, movement and flow beyond borders that it consolidated its brand of poetic militancy. A further analysis of Hora Zero, therefore, should look more closely at the material connections with the Infrarrealist or Parisian poets, expanding the study of the global network of dissent in which these artists participated, perhaps unaware of its extent.



# Del collage al trencadís: lo transnacional en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) y *Todo sobre mi madre* (1999), de Pedro Almodóvar<sup>1</sup>

**Rubén Romero Santos**

*Universidad Carlos III de Madrid*

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado con la ayuda del proyecto “Cine y televisión 1986-1995: modernidad y emergencia de la cultura global” (CSO2016-78354-P), Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Agencia Estatal de Investigación.

**Resumen:** En el cine de Pedro Almodóvar existe un movimiento constante entre lo local y lo global. La comparación de sus dos obras más conocidas y reconocidas, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) y *Todo sobre mi madre* (1999), permite observar cómo el estilo del director ha ido evolucionando con la asunción de que, para avanzar en su carrera, era necesario abrazar referentes transnacionales. De esta manera, a través de dos de las obras del manchego también

es posible analizar cómo la cinematografía española ha ido normalizándose y adaptándose a una emergente cultura global.

**Palabras clave:** Almodóvar, Transnacional, Madrid, Barcelona, cultura global

**Résumé :** Dans le cinéma de Pedro Almodóvar, il y a un mouvement constant entre le local et le global. La comparaison de ses deux œuvres

les plus connues et les plus reconnues, *Femmes au bord de la crise de nerfs* (1988) et *Tout sur ma mère* (1999), nous permet de voir comment le style du réalisateur a évolué en partant du principe que, pour avancer dans sa carrière, il fallait des références transnationales. De cette manière,

à travers deux de ses œuvres, il est également possible d'analyser comment la cinématographie du réalisateur espagnol s'est normalisée et adaptée à une culture mondiale émergente.

**Mots-clés :** Almodóvar, Transnational, Madrid, Barcelone, culture globale

---

Nancy Berthier ha alertado sobre la “sobreevaluación de Almodóvar” en Francia, que vincula a “cierto exotismo, vinculado con la otredad, pero también cierta universalidad”<sup>2</sup>. Al margen de si es merecido o no, su observación puede ser aplicable a la recepción de la obra del cineasta manchego en otros países. Otredad y universalidad son constantes en el cine de Pedro Almodóvar. Sin embargo, el peso de una y otra en su cine ha ido variando dependiendo de las diferentes etapas que ha ido atravesando. Si el cine de Almodóvar se ha descrito a menudo como un *collage* o un pastiche<sup>3</sup>, la procedencia de los elementos que lo conforman también ha variado en aras de una transnacionalidad que le permita aspirar a un público mayor.

En este artículo, pretendemos reflejar dicha evolución con el análisis de dos de sus películas más populares: *Mujeres al borde un ataque de nervios* (1988), culminación de su etapa madrileña y cómica, que lo convirtió en un referente internacional, y *Todo sobre mi madre* (1999), el gran melodrama barcelonés que lo encumbraría a máxima figura del cine de autor transnacional merced a la gran cantidad de galardones obtenidos.

Un buen punto de inicio para conocer la imagen que de la peculiar estética de Almodóvar se tenía a principios de la década de los 90 puede ser la música. En 1992, el cantante Joaquín Sabina publicaba la canción “Yo quiero ser una chica Almodóvar”, incluida dentro del álbum *Física y química*, editado por Sony Music. En un tono irónico, caricaturizaba a la protagonista del cineasta manchego como extravagante (aquella que se vestía “con faldas y a lo loco”), frívola (caracterizada como “un poco lista, un poquitín boba”), apasionada (pues es incapaz de “no dar el alma sino a quien me la roba”) y, muy especialmente, embebida de una realidad que empezaba y acababa en las fronteras de Madrid, pues todo lo que superaba las fronteras de la ciudad les resultaba indiferente (“y no permitir que me coman el coco / Esas chungas movidas de croatas y serbios”).

De algún modo, la canción plasmaba el estereotipo que la sociedad española había adjudicado y que estaba muy asociado al éxito de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, la particular *screwball comedy* madrileña de Pedro Almodóvar. Sin embargo, en 1992, el cine de Almodóvar ya había iniciado otros derroteros que culminarían en 1999 con *Todo sobre mi madre*. Según Martínez-Vasseur, “*Mujeres...* supone, en la filmografía de Pedro Almodóvar el protagonismo, por excelencia,

---

2 BERTHIER, Nancy, “Crítica cinematográfica y nacionalidad”, in *Cine, nación y nacionalidades en España*, Nancy Berthier y Jean-Claude Séguin (Ed.), Madrid, Casa de Velázquez, 2007, pág. 20.

3 HOLGUÍN, Antonio, *Pedro Almodóvar*, Madrid, Cátedra, 2006 y Marvin D'Lugo, *Pedro Almodóvar*, Chicago, University of Illinois, 2006.

de Madrid<sup>4</sup>”. En el ático de la calle Montalbán número 7 en el que vive Pepa (Carmen Maura), cabe el mundo. De hecho, el monólogo de inicio de la protagonista, en el que nos confiesa que intenta construir su particular Arca de Noé en ese enorme espacio parece querer convencernos de eso: intenta aparear patos y gallinas, en una especie de granja urbana. No solo eso: desde la terraza se tienen vistas a todo Madrid, en un *skyline* imposible e irreal, un universo autónomo y autosuficiente que parece poner en imágenes el famoso dicho “de Madrid al cielo”. Tal vez el momento en el que mejor se plasme este mundo ideal sea en la postal con una imagen de la Cibeles que Iván (Fernando Guillén Cuervo) envía a Pepa y en la que Carlos (Antonio Banderas) lee: “Pepa, estoy aquí en Madrid contigo y no necesito más”. A lo que ella responde: “Iván, yo también estoy en Madrid contigo y soy muy feliz al verte escribir esto. Pepa”. Sabemos, sin embargo, que Iván es un embustero. Solo él y su nueva novia (Paulina Morales, interpretada por Kiti Manver), los auténticos villanos del filme, desean tomar un avión rumbo a Estocolmo y huir del paraíso que es Madrid. Pepa quiere huir de Madrid con Candela, tomarse unas vacaciones, pero resulta imposible, en lo que, lejos de ser un revés, supone un triunfo. O eso parece confirmar la escena final, en la que Pepa regresa a su terraza y se reafirma en lo feliz que es allí (“Creo que no lo voy a alquilar. Me encantan las vistas”).

El espacio queda constreñido a ese gran pueblo que es Madrid, única ciudad del mundo en la que puedes toparte una y otra vez con el singular Mambo taxi conducido por Guillermo Montesinos, transporte en el que viaja Pepa de una a otra punta de la ciudad. Una postura que refleja la relación del director con la villa y corte que le había acogido hacía décadas cuando llegó a ella desde su Calzada de Calatrava natal. Tal y como confiesa:

En 1987, cuando escribí el guion, Madrid era una fiesta. Hacía una década que la democracia había llegado a nuestro país y había explotado la parte más lúdica y hedonista del carácter español. Tuve la suerte de ser joven en esa época. Mis películas de los años ochenta reflejan aquel estallido de libertad, que lo iluminaba todo<sup>5</sup>.

Visto con la distancia que da el tiempo, resulta asombroso que esa iluminación cegara tanto como para tomarse a chifla un asunto tan serio como el del terrorismo islamista, pero así entendía y vivía Almodóvar la sociedad del momento: la subtrama de Candela y su novio chiita (“Fíjate, el mundo árabe, cómo se ha portado conmigo”, dice Candela afligida), con su plan para secuestrar un avión que debe partir con destino a Estocolmo, probablemente sería imposible hoy.

Y es que en la séptima película de Almodóvar están algunos de los referentes más festivos del universo del manchego. El director y guionista elimina de un plumazo las cuestiones más problemáticas de su filmografía para el punto de vista de la sociedad española del momento, como pueden ser las relaciones sexuales atípicas (*Matador*, 1986) o no heteronormativas (*La ley del deseo*, 1987<sup>6</sup>). El mismo Almodóvar ha confesado que la idea del filme parte del monólogo *La voz humana*, de Jean

4 MARTÍNEZ-VASSEUR, Pilar, “La España de los 80 en Mujeres al borde de un ataque de nervios”, in *Almodóvar, el cine como pasión*, Francisco A. Zurian y Carmen Vázquez Varela (Coord.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, págs. 107-132.

5 DUNCAN, Paul, y Bárbara Peyró, *Los archivos de Pedro Almodóvar*, Colonia, Taschen, 2011.

6 SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Universo Almodóvar: estética de la pasión en un cineasta posmoderno de Pedro Almodóvar*, Madrid, Alianza, 2017, pág. 335.

Cocteau. Hay quien ha visto en su puesta en escena y su vibrante colorido un remedo de las comedias protagonizadas por Doris Day y dirigidas por Delbert Mann o Michael Gordon. Por supuesto, están sus guiños al melodrama estadounidense, con la inclusión del Johnny Guitar de Nicholas Ray (1954). También están, por supuesto, los guiños al cine de Alfred Hitchcock, una constante en su obra, como demuestra la escena del asesinato en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). En esta ocasión, parece evidente el homenaje a *Extraños en un tren* (1951), con el plano a través de las gafas de Pepa cuando esta se desmaya en el estudio de doblaje, y su condición de *voyeur* frente a la casa de Lucía (Julieta Serrano), remedando *La ventana indiscreta* (1954). Sin embargo, los elementos más chocantes y llamativos son los que se asocian a los elementos más *kitsch* y folclóricos de la cultura española. Está, por supuesto, el famosísimo gazpacho con Orfidal, pero también nos encontramos con todo un templo del *kitsch* que es el interior del Mambo taxi conducido por Guillermo Montesinos, en el que el cliente puede encontrar las revistas del corazón (*Semana*) y representantes de las por entonces pujantes publicaciones femeninas (*Mía, Dunia*), todavía consideradas una anormalidad en el kiosko. Hay, también, unas castañuelas en una caja que, de alguna manera, se unen semánticamente a la muñeca flamenca que decora la casa de Pepa, cuyo portal vigila una mítica portera testigo de Jehová (Chus Lampreave).

*Mujeres al borde de un ataque de nervios* obtuvo un gran éxito de taquilla en España: fue vista por 3.347.850 espectadores y recaudó 7.020.213,76 euros, según recoge el ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales). Datos, como veremos, que resultarán sumamente interesante comparar con los de *Todo sobre mi madre*. Fue nominada a 16 Premios Goya, y obtuvo cinco, entre ellos el de Mejor Película y Mejor Guion Original. Si se convirtió en un fenómeno en España, algo parecido ocurrió fuera, al ser la gran carta de presentación del cine de Pedro Almodóvar en el mundo: fue nominada a Mejor Película de Habla No Inglesa y, pese a no obtenerlo, sí que se alzó con otros galardones de prestigio, como son el Premio del Círculo de Críticos de Cine de Nueva York como Mejor Película Extranjera.

Tras el éxito de *Mujeres...*, en 1991, Almodóvar firmará un contrato de producción con la empresa francesa Ciby 2000. Circunstancia que no será ni mucho menos menor si tenemos en cuenta que, probablemente, una de las grandes virtudes de Almodóvar sea la autoconsciencia con respecto a su obra. La entrada de capital transnacional también provocará una resignificación de la ciudad con la que se había asociado hasta la fecha. Según D'Lugo:

La especificidad cultural española es secundaria en estos trabajos, normalmente un simple contexto a la acción [...] Relacionada con esta evolución de la mise-en-scène hay un remarcable cambio hacia una caracterización negativa de Madrid. En no poca medida, el género contra el que los [personajes] se rebelan es el cliché folclórico de España que el director había cultivado para atraer al público internacional<sup>7</sup>.

Es decir, el gazpacho, las castañuelas y las flamencas pasan a ser algo secundario cuando no anacronismos de una cultura que camina a pasos agigantados hacia su equiparación con el mundo occidental y europeo al que pertenece por derecho. No podemos dejar de señalar que, en esa visión

---

7 D'LUGO, *op. cit.*, pág. 68.

negativa, es probable que influya el hecho de que el bastón de mando del ayuntamiento haya cambiado de manos: en 1989, el PSOE (Partido Socialista Obrero Español), gran impulsor de La Movida, la gran transformación cultural capitalina que llegó con la democracia, ha sido expulsado de la alcaldía de Madrid tras una traumática moción de censura que ha aupado a Agustín Rodríguez Sahagún, líder del conservador partido UCD (Unión de Centro Democrático) al poder. Algunos de los protagonistas musicales de La Movida realizan pequeños cameos, como el bajista de Pistones, Juan Luis Ambite, que interpreta al motero o Rossy de Palma, ya convertida en actriz tras su paso por el grupo Peor Impossible y un breve cameo en *La ley del deseo*. La eclosión de Almodóvar, su desarrollo como artista, se ha producido con el Partido Socialista Obrero Español en el poder. De hecho, sus relaciones fueron tan fluidas que Almodóvar intentó por todos los medios que Juan Barranco, el alcalde socialista que sustituyó a Enrique Tierno Galván entre 1986 y 1989, hiciera un cameo en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* como un basurero, sugerencia que Barranco declinó debido a que el ofrecimiento coincidió con un conflicto laboral entre el consistorio y los empleados de limpieza.

El contrato con Ciby 2000 se extenderá durante cuatro películas: *Tacones lejanos* (1991), *Kika* (1993), *La flor de mi secreto* (1995) y *Carne trémula* (1997). El régimen de coproducción permitirá una mejor distribución en Francia, con un progresivo aumento de la valoración de la obra almodovariana entre crítica y público galo pues, hasta entonces, Almodóvar afirmaba gozar de más prestigio en países como EE UU o Italia. Así, en 1993, *Tacones lejanos* recibirá el Premio César a la Mejor Película Extranjera, lo que abrirá las puertas para que, en 1994, se publique el influyente monográfico *Conversations avec Pedro Almodóvar*, de Frédéric Strauss<sup>8</sup>. Su fama alcanza tal nivel que, en 1997, será nombrado Caballero de la Orden de la Legión de Honor francesa en 1997.

Este proceso va a culminar en *Todo sobre mi madre*, que D'Lugo considerará una auténtica “realineación geocultural”<sup>9</sup> y cuyas circunstancias de producción y promoción van a suponer la definitiva incorporación de Pedro Almodóvar a la cinefilia transnacional. Transnacional es, por ejemplo, la producción: a diferencia de *Mujeres...*, que es una película financiada íntegramente por capital español, los aproximadamente 3.600.000 euros<sup>10</sup> que cuesta *Todo sobre mi madre* serán, en un 80%, aportados por El Deseo, la productora de los hermanos Almodóvar y Rocío Ester, y en un 20% por Renn, la productora del director francés Claude Berri<sup>11</sup>. Pero lo transnacional no se queda en números, sino que va a afectar a todos los aspectos del filme en una operación que Pedro Almodóvar ejecutará mediante tres características: cambiará el escenario, introducirá referencias histórico-políticas y empleará referencias transnacionales para definir y acompañar a sus personajes.

En primer lugar, *Todo sobre mi madre* es la primera película de Almodóvar fuera de Madrid. El cambio de ciudad no es ni mucho menos casual. Si *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es algo así como el canto del cisne de La Movida, el resurgir cultural tras años de oscuro franquismo, *Todo sobre mi madre* lo va a ser de la Barcelona olímpica, del “maragallismo”, de la reforma de la ciudad iniciada por el gobierno del Partit dels Socialistes de Catalunya desde las primeras elecciones democráticas de 1979. Tanto Narcís Serra, el primer alcalde, como su sucesor, el carismático Pasqual Maragall, y el sucesor de este, Joan Clos tienen una idea muy clara de cuál es la posición que

8 STRAUSS, Frédéric, *Conversations avec Pedro Almodóvar*, París, Cahiers du Cinéma, 2000.

9 D'LUGO, *op. cit.*

10 BONET MOJICA, *op. cit.*

11 Según datos del ICAA.

Barcelona debe ocupar en el mundo, esto es, convertirse en un polo progresista y cosmopolita. Se trata de recuperar el discurso de finales del siglo XIX, cuando, a través de la organización de la Exposición Universal de 1888, Barcelona se puso como ejemplo de la modernización española ante una capital que se consideraba anacrónica y pueblerina. Ese deseo de mostrarse al mundo, de reivindicarse a través de los grandes eventos, estará en el germen de la organización de los Juegos Olímpicos de 1992, que resitúan a la ciudad como una “ciudad global”, por utilizar el término empleado por Saskia Sassen<sup>12</sup>. La razón de la elección de Barcelona como escenario de la acción, su cosmopolitismo, queda verbalizado por el propio Almodóvar durante la presentación del proyecto: “Soy español, no estamos tan lejos y ahora he redescubierto que Barcelona es, a la vez, Marsella, La Habana y Nápoles<sup>13</sup>”. Suponemos que, además, había una cuestión ideológica: a diferencia de Madrid, ciudad en la que, tras alcanzar el poder en 1989, los partidos conservadores no volvieron a perder unas elecciones hasta 2015, en Barcelona, ese Partido Socialista que tanto ayudó a La Moviada mantenía el liderazgo desde 1979. La Ciudad Condal es, pues, un oasis progresista en una España que vira hacia la derecha.

Barcelona, además, está de moda internacionalmente, algo sumamente importante para alguien como Almodóvar, tan pendiente de todo tipo de tendencias estéticas y culturales. No parece casual que, acabados los fastos olímpicos, en los que la organización ha trabajado codo con codo con la agencia de publicidad Ovideo-Bassat-Sport, diferentes directores estadounidenses rueden en la ciudad, seducidos por lo que han visto en las pantallas durante aquel verano. Solo en 1994 se estrenan tres películas con la Ciudad Condal como escenario: *Unveiled* (William Cole, 1994), *La tabla de Flandes* (Jim McBride) o *Barcelona* (Whit Stillman). La ciudad se convierte en un destino turístico de primer nivel en Europa. Las librerías se inundan de tratados sobre su arquitectura, tradición y modernidad: en francés, *Barcelone ou comment refaire une ville*, de Béatrice Sokoloff; en italiano, *Barcellona: Architettura E Spazi Urbani 1975-1992*, de Luca Molinari; sin olvidar, por supuesto, la obra en inglés del influyente crítico de arte Robert Hughes, *Barcelona*, tan fascinado por la ciudad que acabaría por convertirla en su hogar. A diferencia de Atlanta, la siguiente ciudad en albergar unos JJ.OO., Barcelona será capaz de prolongar el efecto de los mismos y proseguirá su transformación a menudo a través de atrevidas construcciones, de modo y manera que se convierte en una especie de paraíso para los arquitectos de todo el mundo. No es de extrañar, pues, que solo en 1999, el mismo año del estreno de *Todo sobre mi madre*, la ciudad reciba tres importantes reconocimientos, como son la Medalla de Oro del Royal Institute of British Architects, siendo la primera ciudad en obtener tal distinción, considerada el Premio Nobel de la arquitectura; que la consultora Mercer Consulting la elija como una de las cinco ciudades del mundo con mejor calidad de vida y que Sir Richard Rogers, uno de los arquitectos y teóricos más importantes del mundo la cite como modelo a seguir en el prólogo del libro *Towards an Urban Renaissance*.

Almodóvar conoce bien Barcelona, pues visitó con frecuencia la ciudad predemocrática, merced a su contacto con la escena libertaria encarnada por dibujantes tan fascinados como él por la estética pop y *queer* como Nazario o Mariscal. La ciudad a la que regresa, sin embargo, ya no se parece a esa canalla y nocturna de su juventud. Como si de una ilustración de esas guías de viaje para visitantes cultos se tratara, la Barcelona de *Todo sobre mi madre* se despliega en todo su esplendor modernista: Almodóvar se recrea en los edificios levantados, precisamente, cuando la ciudad

12 SASSEN, Saskia, *La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio, Buenos Aires, Euduba*, 1999.

13 BONET MOJICA, Lluís, “La Barcelona de Almodóvar”, *La Vanguardia*, 11 de octubre de 1998, pág. 76.



asumió por primera vez el objetivo de convertirse en un referente mundial, construyendo edificios que hoy ya son iconos universales: la Sagrada Familia, de Antoni Gaudí, por supuesto, pero también el Palau de la Música Catalana, obra de Lluís Domenech i Montaner que, junto a otro de los edificios de su autoría, el Hospital de Sant Pau sería nombrado Patrimonio Universal de la UNESCO en 1997. Probablemente, el plano más recordado del filme sea aquel en el que Manuela abre las puertas del balcón de la casa de su amiga, la prostituta Agrado, y ante sus ojos se levanta el Palau, con su juego de ladrillo y mosaicos de cerámica (el célebre *trencadís* modernista).

Barcelona se va a convertir en el cruce de caminos de una ciudadanía dispar y transnacional. Con su gesto frente al Palau de la Música, Manuela abre, metafóricamente, las puertas a una ciudad que se representa como una mezcla de razas y culturas, en la que sus protagonistas, habitantes de un mundo globalizado cuyo horizonte vital va mucho más allá de una terraza. Los personajes nos cuentan que viajan y los vemos viajar: Manuela, su protagonista, hace un primer viaje de Buenos Aires a París, de allí a Barcelona, y de allí a Madrid, para después regresar a Barcelona. La Hermana Rosa desea viajar como misionera a El Salvador. Tal vez la escena que mejor represente esa Barcelona en la que todo el mundo cabe y todo el mundo es bienvenido sea el paseo de Manuela y la Hermana Rosa por la calle Allada Vermell. Compárese la misma con una parecida de *Mujeres...* en las que el director se recrea en mostrar a los ciudadanos anónimos: si en *Mujeres...* son unos jóvenes patinadores esbeltos y caucásicos los que se cruzan con Pepa mientras esta vigila la casa de Lucía, en *Todo sobre mi madre* serán familias multirraciales que disfrutan del suave clima mediterráneo. Lo muestran las imágenes y lo dice Almodóvar, eufórico, en sus declaraciones al presentar el filme: “He descubierto un decorado natural fastuoso, donde conviven todas las etnias y la gente se sienta tranquilamente en la calle y se pone a dormir<sup>14</sup>”.

El movimiento de los personajes se refleja también en otros movimientos. No nos interesa especialmente el movimiento entre sexualidades. Sí que resulta más interesante señalar que el movimiento transnacional no es solo de cuerpos, sino que también afecta a los referentes. Hay elementos del *collage* (¿o tal vez sería más apropiado calificarlo, en esta ocasión, de *trencadís*?) que se repiten, como la imprescindible referencia al melodrama estadounidense, en esta ocasión con citas visuales y/o textuales a *Eva al desnudo* (Joseph L. Mankiewicz, 1950), con una interesante reflexión sobre la traducción, en un guiño (otro más) transnacional a la traducción al español de su original inglés (*All about Eve*), que acaba por dar título al filme. También es detectable la influencia de *Noche de estreno* (John Cassavetes, 1977), amén del juego de realidad y ficción entre las peripecias de las mujeres del filme y la obra que interpreta Huma, *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams. Las citas fílmicas, sin embargo, se han pulido de manera considerable. Almodóvar muestra un estilo mucho más depurado y sutil, en el que su propuesta ya no es reproducir el virtuosismo de los grandes maestros calcando sus planos, sino sugiriendo su influencia. También se repite lo que se ha calificado de “melodrama atlántico<sup>15</sup>”, esto es, la presencia de elementos de la cultura latinoamericana en el cine de Almodóvar. Si en *Mujeres...* el atlantismo estaba marcado por las canciones de Lola Beltrán (‘Soy infeliz’) y La Lupe (‘Puro teatro’), en *Todo sobre mi madre* girará en torno al reencuentro entre

14 BONET MOJICA, Lluís, *op. cit.*

15 GABILONDO ALBERDI, Joseba, “Melodrama atlántico y migrancia materna. Apuntes sobre *Todo sobre mi madre*”, en *Almodóvar, el cine como pasión*, Francisco A. Zurián y Carmen Vázquez Varela (Coord.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, págs. 287-306.

el director y una las más célebres “chicas Almodóvar”: Cecilia Roth. Carmen Ciller y Manuel Palacio han estudiado profusamente la relación entre Almodóvar y la actriz argentina, quien entrará en contacto con el director tras exiliarse de la dictadura. Según los autores, durante sus cuatro primeras colaboraciones, Almodóvar emplea a Roth para: “crear para el cine nacional un estereotipo interpretativo que conecta con los cambios de la Transición y que permite hacer visibles realidades prácticamente inéditas en el cine del franquismo, como eran nuevos roles en la representación de la mujer<sup>16</sup>”. En su quinta película a las órdenes de Almodóvar, Cecilia Roth también será una nueva mujer: en concreto, ejercerá de vértice de un nuevo concepto de maternidad y de familia.

De algún modo, su personaje, Manuela, parece realizar el mismo viaje atlántico que ha realizado Cecilia Roth: sabemos que huyó a París con Esteban, y de allí volvió a mudarse a Barcelona. Como Cecilia, lo hizo por unas circunstancias políticas que ya no son cosa menor. Para el director ya no se trata de “esas chungas movidas”, como las describiera Joaquín Sabina. Frente al Almodóvar que se toma a guasa el terrorismo islámico en *Mujeres...* el drama de Manuela y Esteban (Toni Cantó) culminará con un final feliz cargado de un fuerte posicionamiento ideológico: “Hoy es un gran día: va a nacer tu hijo y metieron preso a Videla”. Del mismo modo, la Hermana Rosa (Penélope Cruz) pretende trasladarse a El Salvador como misionera, para sustituir a las monjas que allí han sido asesinadas. De nuevo, lo transnacional no se utiliza como parodia, sino como drama.

Son rasgos políticos atípicos en el cine de Almodóvar. De hecho, se suele citar *Carne trémula*, la película inmediatamente anterior a *Todo sobre mi madre*, como la primera vez en la que Almodóvar muestra un posicionamiento claramente político y antifranquista.

También son constatables las variaciones en la faceta más melómana de Almodóvar. Sus referentes musicales visitan territorios inexplorados: el melodrama atlántico se escenificará al son del bandoneón del músico argentino Dino Saluzzi. En el bandoneón y en la presencia de Roth también encontraremos ecos de esa labor de coproducción con Argentina que el equipo de *El Deseo* está realizando en ese momento y que se alarga hasta el día de hoy. En una sorprendente decisión, también se escucharán los acordes del senegalés Ismael Lo y su canción “Tajabone”, un tema inspirado por una fiesta infantil, cuya temática obviamente cuadra con la del filme pero, también, con el multiculturalismo que Almodóvar pretende plasmar. Por último, tenemos la presencia de Marc Chagall, quintaesencia de lo transnacional antes de que se definiera lo transnacional: bielorruso, pero también judío errante y parisino, cuya obra se dedica a falsificar la catalana madre de Rosa interpretada por Rosa María Sardá.

La recepción de *Todo sobre mi madre* aporta una interesante vertiente que viene a demostrar el carácter transnacional del filme. Según los datos del Instituto de Cinematografía y de las Artes Visuales (ICAA), en España, recaudó 9.962.766,60 euros, frente a los 7.020.213,76 euros de *Mujeres...* un incremento debido a la inflación, pues el filme sería visto por 2.590.471 espectadores casi 760.000 menos (3.347.850) que *Mujeres...* Si la comedia de 1988 se queda a unos miles de espectadores de figurar entre las diez películas más vistas de la historia, lugar que marca en el *ranking* *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977) con 3.524.450, el melodrama de 1999 no figura ni siquiera entre las 20 películas más vistas por los españoles. Sin embargo, si tenemos en cuenta el público global y no solo el español, *Todo sobre mi madre* sí que estaría entre las diez películas más taquilleras

16 CILLER, Carmen, Manuel Palacio, “Cecilia Roth en España (1976-1985)”, *UNED. Revista Signa*, nº 20, 2011, pág. 344.

de la historia del cine español, concretamente en el puesto octavo con 59.830.107 millones de euros. Lo mismo puede decirse del reconocimiento de crítica y profesionales. *Todo sobre mi madre* no solo arrasó en los Goya, alzándose con siete de las 14 nominaciones a las que aspiraba, entre ellas las de Mejor Película y, esta vez, sí la de Mejor Director, galardón que se le había negado durante años a Almodóvar y que supuso su reconciliación definitiva con la industria española. En Francia, en marzo de 1999, se le otorgó el César de Honor a su carrera, momento en el cual Gilles Jacob, delegado general del Festival de Cine de Cannes, invitó a Almodóvar a acudir con *Todo sobre mi madre* al certamen. Almodóvar, en esos momentos, se lo piensa: “Acepto con la condición de hacerlo fuera de concurso. No me apetece competir<sup>17</sup>”. Pero lo hizo, y se llevó el galardón a Mejor Director. Luego llegarían el BAFTA, el premio de la Asociación de Críticos de Cine de Los Ángeles, el de Círculo de Críticos de Cine de Nueva York, y, por fin, el Óscar a la Mejor Película de Habla No Inglesa. De modo y manera que, en la categórica opinión de Marvin D’Lugo, *Todo sobre mi madre* es “la película más premiada de la historia del cine<sup>18</sup>”.

Solo en un lugar hubo ciertas reticencias a su apabullante éxito: para la crítica barcelonesa, la transnacionalidad y la estetizante mirada almodovariana sobre la ciudad convertía a Barcelona en un espacio extraño y así lo reflejaban en un reportaje aparecido en la prensa catalana<sup>19</sup>. Del mismo modo que el *skyline* falso del ático de Pepa era irreconocible en *Mujeres...* para Mirito Torreiro: “Hay películas que se ajustan muy poco a la realidad topográfica de la ciudad, como *Todo sobre mi madre*, pero que ofrecen una visión espectacular [...] Incluso su manera de hacerlo, de coger partes de la ciudad y amalgamarlos el uno al lado del otro para crear una ciudad inventada, pero que también es muy real”. Por su parte, Àlex Gorina sostenía que: “Nunca he entendido la alegría con la que se recibió la Barcelona de Pedro Almodóvar en *Todo sobre mi madre*, que es una película que me gusta mucho, y a la ciudad le hace una función determinada, pero que no es Barcelona, a mi parecer”. Observemos ahora la opinión de un crítico foráneo como el francés Serge Toubiana que es igualmente categórico al afirmar que: “*Todo sobre mi madre* provoca las mismas emociones en cualquier país y en cualquier idioma<sup>20</sup>”. Como en el texto de Nancy Berthier con el que abríamos este artículo, la lucha entre el exotismo y la universalidad en la obra almodovariana está más viva que nunca en una película tan aclamada como *Todo sobre mi madre*.

Parece que, en la aplicación de lo transnacional, algo se gana... pero algo se pierde. Entre 1988 y 1999, el cine de Pedro Almodóvar variará en género y tono, adoptando unas formas más próximas al melodrama e introduciendo problemáticas transnacionales en sus filmes. La culminación será *Todo sobre mi madre*, la película que le valdrá el prestigio crítico en todo el mundo. Una operación para la que será precioso cambiar el rumbo y la localización de su cine.

---

17 MARTÍ, Octavi, “Pedro Almodóvar recibe un César de honor por su carrera”, en *El País*, 7 de marzo de 1999. [1 de julio de 2018] < [https://elpais.com/diario/1999/03/07/cultura/920761203\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1999/03/07/cultura/920761203_850215.html) >

18 D’LUGO, *op. cit.*

19 SALVÀ, Bernat, “Moltes Barcelones”, *El Punt Avui*, 1 de agosto de 2011. [1 de julio de 2018] < <http://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/437795-moltes-barcelones.html> > En catalán en original, traducido al español por el autor.

20 Citado por Berthier, *op. cit.*



# La coproducción internacional de películas en España como fenómeno transnacional: el camino hacia los años noventa<sup>1</sup>

**Ana Mejón**

*Universidad Carlos III de Madrid*

---

<sup>1</sup> Este trabajo se realiza en el marco del Proyecto I+D+i “Cine y televisión 1986-1995: modernidad y emergencia de la cultura global” (Ref. CSO2016-78354-P)

**Resumen:** El presente artículo tiene como objeto la reflexión sobre la coproducción fílmica internacional como fenómeno transnacional, tomando como ejemplo el análisis de las obras bajo esta fórmula desde España con otros países. Especialmente, nos interesa proponer una periodización de las coproducciones internacionales con participación española que permita trazar la evolución de la presencia de este mecanismo de producción de películas en la cinematografía española, para descubrir finalmente lo ligada que está dicha evolución a la regulación y a las políticas de fomento del cine.

Concluiremos con la importancia de este mecanismo en la configuración del escenario de producción de los años noventa, que es consecuencia del momento de proyección internacional y emergencia de la cultura global que vive España –patente en fenómenos como su inclusión en la Comunidad Económica Europea en 1986 o en la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992–, y que constituye, a su vez, la antesala de la situación de la coproducción internacional a partir de los 2000.

**Palabras clave:** coproducción internacional, años noventa, cine transnacional

**Résumé :** Le but de cet article est de réfléchir à la coproduction cinématographique internationale en tant que phénomène transnational, en prenant pour exemple l'analyse d'œuvres soumises à cette formule entre l'Espagne et d'autres pays. En particulier, nous proposons une périodisation des coproductions internationales avec une participation espagnole qui permette de retracer l'évolution de la présence de ce mécanisme de production cinématographique dans la cinématographie espagnole, pour enfin découvrir à quel point cette évolution est étroitement liée à la réglementation et aux politiques de promotion du cinéma.

Nous concluons par l'importance de ce mécanisme dans la configuration du contexte de production des années 90, conséquence du moment de projection internationale et de l'émergence de la culture mondiale que connaît l'Espagne – ce qui est évident dans des phénomènes tels que son inclusion dans la Communauté Économique Européenne en 1986 ou la célébration des Jeux Olympiques de 1992 –, et qui constitue à son tour le prélude à la situation de la coproduction internationale des années 2000.

**Mots-clés:** coproduction internationale, années 90, cinéma transnational

---

La coproducción internacional es un mecanismo de producción cinematográfica que implica la participación de empresas productoras procedentes de al menos dos países para el desarrollo de una obra fílmica. Se trata de un fenómeno que sucede desde las primeras décadas del cine, cuando la colaboración con productoras foráneas se hizo patente. No obstante, es a partir de los años cincuenta del siglo XX cuando esta estrategia se define legalmente y se consolida en Europa.

Con el tiempo, las implicaciones de la coproducción internacional han sobrepasado el mero acuerdo comercial. En el caso de España, la importancia de su estudio radica, por una parte, en la alta presencia de esta estrategia en la cinematografía española, que en determinadas ocasiones ha supuesto más del 50% de la producción nacional –es el caso de la década de los setenta– y que desde los años noventa supone la estrategia de desarrollo de un tercio de las películas producidas en España.

Como breve apunte metodológico, debemos destacar la dificultad para obtener datos precisos sobre volúmenes completos por año de producción, especialmente con anterioridad a 1970. Los presentados hasta dicha fecha se recogen en *Historia del cine español*, volumen editado por Román Gubern en el año 2000. Los posteriores a 1970 proceden de la base de datos del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales –en adelante, ICAA– que, si bien se constituye como la fuente oficial para el caso de la producción española, en ocasiones se muestra imprecisa o incompleta. Por otra parte, este trabajo pretende contribuir a mejorar las carencias en la investigación sobre cine español en relación con la coproducción internacional, algunas de ellas destacadas anteriormente por Ciller y Beceiro<sup>2</sup>.

Comenzaremos, pues, estableciendo las bases por las cuales la coproducción internacional se entiende como un fenómeno que ayuda a entender el cine desde una perspectiva transnacional,

---

2 CILLER, Carmen, y BECEIRO, Sagrario, "Co-Productions Archive: Archiving and Cataloging of Film Co-Productions" in *Transnational cinema in Europe*, Palacio, Manuel, y Türschmann, Jörg (Eds.) Lit Verlag, Münster, 2013, págs. 25-36.

para continuar estableciendo una periodización de la evolución de las coproducciones internacionales con participación española.

## Transnacionalidad y coproducción

La coproducción internacional ha sido regulada, inicialmente, mediante acuerdos bilaterales entre las instituciones cinematográficas de los países interesados en colaborar en la producción conjunta de películas. Si bien algunos de estos acuerdos datan de más de medio siglo –como es el caso de los firmados por España con Francia o Italia en 1955– estos acuerdos siguen en la actualidad evolucionando para adaptarse a los escenarios presentes. Sin embargo, una premisa que suele permanecer es que las películas coproducidas por empresas de dos países deben ser asumidas como nacionales en los países de origen de las empresas participantes para poder ser consideradas una coproducción. En un escueto ejemplo práctico, podemos decir que en el ámbito comercial este hecho implica que un filme coproducido entre una productora de España y otra de Francia pueda considerarse tanto española como francesa, por lo que puede circular en ambos mercados como película nacional y acceder a los beneficios de las medidas de fomento que cada institución cinematográfica provea para la incentivación de su cine nacional.

Superando la noción del mero acuerdo comercial, las particularidades de la producción de una película se entremezclan con el resultado final de la misma. Diversos autores han intentado establecer una clasificación de las coproducciones internacionales que atienda tanto a las especificidades de producción del proyecto como a sus implicaciones narrativas y estéticas. En este sentido, Palacio<sup>3</sup> destaca la existencia de coproducciones meramente económicas, aquellas en las que más de dos empresas aportan financiación con el fin de que la película sea distribuida en el mayor número de mercados internacionales posible, pero sin renunciar al carácter local del país de origen. Por otra parte, reconoce una categoría de películas “multiculturales”, que verdaderamente surgen de la hibridación de los valores culturales de los dos países coproductores.

Este intento de catalogación de las coproducciones en función del nivel de asimilación o combinación de los aspectos identitarios de los países que impulsan su producción influye con la noción del reconocimiento de las coproducciones como películas nacionales. Esta casuística nos obliga a observar la coproducción internacional no solo como un acuerdo comercial, sino como una estrategia que ha contribuido a la modificación del concepto de cine nacional, su transnacionalidad y por qué no, la multiculturalidad. Se trata de un contexto en el que las paradojas se suceden: sirvan como ejemplo la celebrada y oscarizada *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), que resulta ser una película francesa, o *La vie d'Adèle* (Abdellatif Kechiche, 2013), que también cuenta con la condición de ser española.

Cabe decir que hasta los años ochenta la concepción de cine nacional se ligaba al territorio, una fórmula que comienza a agotarse en el umbral de los noventa. En 1989 el historiador británico Andrew Highson consideraba en su texto *The concept of national cinema*: “national cinema needs

3 PALACIO, Manuel., “Elogio posmoderno de las coproducciones”, *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*, Cuadernos de la Academia nº 5, mayo 1999, págs. 221-235.

to be explored not only in relation to production, but also in relation to the questions of distribution and exhibition, audiences and consumption, within each nation-state<sup>4</sup>". En esta línea se publicarían otros trabajos que comenzarían a considerar la descentralización del concepto de cine nacional hacia flujos transnacionales<sup>5</sup>.

El origen de la etiqueta "cine transnacional" se encuentra, según Higbee y Lim en la introducción del primer número de la revista *Transnational cinemas* en "la insatisfacción expresada por los académicos en las Humanidades (en particular la sociología, la teoría postcolonial y los estudios culturales) con el paradigma de lo nacional como significado de comprender producción, consumo y representación de la identidad cultural<sup>6</sup>".

Se constatan, por tanto, las limitaciones de lo "nacional<sup>7</sup>" y se suceden las publicaciones centradas en la necesidad de referirse a lo "transnacional" en los estudios fílmicos. El auge de las publicaciones sobre cine transnacional en los últimos años supone la legitimación de una disciplina en los estudios sobre cine y televisión. Habitualmente se destacan publicaciones como Shohat y Stam<sup>8</sup>, Ezra y Rowden<sup>9</sup>, Durovicova y Newman<sup>10</sup> o Dennison<sup>11</sup> a la hora de referirnos al estado de la cuestión sobre el transnacional en cine.

Además de este tipo de publicaciones que abordan la cuestión de una forma general, encontramos las que lo hacen desde perspectivas diversas, encaminadas cada vez más hacia la especialización en contextos concretos. Sirvan de ejemplos algunas que acotan los interrogantes a mercados cinematográficos determinados, como Konstantarakos o Palacio y Türschmann<sup>12</sup> para el caso europeo, o Elena y Díaz López<sup>13</sup>, Shaw<sup>14</sup> y Villazana<sup>15</sup> para el latinoamericano. Y si pensamos en entornos cada vez más locales, encontramos alusiones a la transnacionalidad del cine producido en España en monográficos sobre cine español contemporáneo como los editados por Labanyi y

4 HIGSON, Andrew, "The concept of national cinema", *Screen*, 30(4), 1989, pág. 42.

5 KINDER, Marsha, *Blood cinema: The reconstruction of national identity in Spain*. University of California Press, 1993; Stephen Crofts, "Concepts of National Cinema", in John Hill y Pamela Church Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1998, págs. 385-394; Mette Hjort; Scott Mackenzie (eds.), *Cinema and nation*, Psychology Press, 2000.

6 HIGBEE, Will y Song Hwee Lim, "Concepts of transnational cinema: Towards a critical transnationalism in film studies", *Transnational cinemas*, 1(1), 2010.

7 HIGSON, Andrew, "The limiting imagination of national cinema" in, Mette Hjort y Scott Mackenzie (eds.) *Cinema and nation*, Psychology Press, 2000, págs. 71-82.

8 SHOCHAT, Ella y Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*, Routledge 2014.

9 EZRA, Elizabeth y Terry Rowden (eds.), *Transnational cinema: the film reader*, Taylor & Francis, 2006.

10 DUROVICOVÁ, Nataša y Kathleen E. Newman, *World cinemas, transnational perspectives*, Routledge, 2009.

11 DENNISON, Stephanie y Song Hwee Lim (eds.), *Remapping world cinema: identity, culture and politics in film*, Wallflower Press, 2006.

12 PALACIO, Manuel y Jörg Türschmann (eds.), *Transnational cinema in Europe*, Lit Verlag, Münster, 2013.

13 ELENA, Alberto y Marina Díaz López, *The Cinema of Latin America*, Columbia University Press, 2003.

14 SHAW, Deborah, "Deconstructing and Reconstructing "Transnational Cinema", *Contemporary hispanic cinema: Interrogating transnationalism in Spanish and Latin American film*, 2013, págs. 47-66.

15 VILLAZANA, Libia, *Transnational financial structures in the cinema of Latin America: programa Ibermedia in study*, VDM Publishing, 2009.



Pavlović<sup>16</sup>, Wheeler y Canet<sup>17</sup> u Oliete-Aldea, Oria y Tarancón<sup>18</sup>. La práctica totalidad de estas publicaciones destacan la importancia de la coproducción internacional en la configuración de un contexto de cine transnacional.

Retomando a Higbee y Lim, la coproducción dentro de la concepción de los “transnacional cinemas” se convierte en una disciplina diversificada y transversal, que habitualmente se estudia desde tres perspectivas principales: a) el binomio nacional-transnacional, atendiendo a cuestiones de producción, distribución y exhibición; b) la herencia cultural compartida y los límites de la geopolítica; y c) los trabajos centrados en los cines postcoloniales y del exilio.

Los mismos autores destacan la tendencia al uso de la etiqueta transnacional aplicado a las coproducciones de una manera reduccionista:

The term ‘transnational’ is, on occasion, used simply to indicate international co-production or collaboration between technical and artistic personnel from across the world, without any real consideration of what the aesthetic, political or economic implications of such transnational collaboration might mean<sup>19</sup>.

No obstante, considerando la falta de estudios sobre la trayectoria de la coproducción internacional en España que nos permitan entender la vigencia de este mecanismo de coproducción en nuestros días, trazamos este trabajo desde una perspectiva histórica con el fin de delimitar una periodización de su evolución.

## De los primeros conatos de coproducción a los acuerdos bilaterales en los años cincuenta

La coproducción internacional de películas se convirtió en un mecanismo de producción cinematográfica especialmente habitual desde la segunda mitad del siglo XX, tanto en España como en el resto de Europa.

Encontramos algunas experiencias que preceden a este periodo, como las colaboraciones acontecidas desde los años veinte<sup>20</sup>, e incluso durante la etapa más primitiva del cine<sup>21</sup>. Pese a la complejidad de reconstruir las primeras colaboraciones internacionales para la realización de películas, observamos que la propia base de datos del ICAA reconoce películas realizadas en colaboración

16 LABANYI, Jo y Tatjana Pavlovic (Eds.). *A companion to Spanish cinema*. John Wiley & Sons, 2015.

17 WHEELER, Duncan y Fernando Canet (eds.), *(Re) viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema*, Bristol, Intellect Books, 2015.

18 OLIE-ALDEA, Elena, Beatriz Oria y Juan Tarancón, (eds.), *Global genres, local films: The transnational dimension of Spanish cinema*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2016.

19 HIGBEE, Will y Song Hwee Lim, “Concepts of transnational cinema...», *op cit*.

20 FALICOV, Tamara L., “Programa Ibermedia: Co-production and the cultural politics of constructing an Ibero-American audiovisual space”, *Spectator-The University of Southern California Journal of Film and Television*, 27(2), 2007, pág 22.

21 CHECA, Antonio, *Las coproducciones hispano-italianas: una panorámica (pan, amor y cine)*, Séville, Editorial Padilla Libros, 2005.

entre dos países distintos desde los años diez del siglo pasado –sirva de ejemplo la primera referencia encontrada, la película realizada entre España y Francia: *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (Emile Bourgeois, 1916)– y aunque no podamos referirnos a estas obras como coproducciones en el sentido legal en que son definidas en los acuerdos posteriores, parece acertado apuntar que lo son en tanto que colaboración entre cineastas o equipos de producción procedentes de distintos países.

La estrategia de intercambio de personal artístico y técnico para la realización de películas resulta ser, como ocurre en otros contextos, un caso en el que la norma sucede a la práctica. Se puede reconocer la existencia de algunas prácticas como antecedentes a la coproducción regular que surge en los años cincuenta en España. En esta ocasión nos referimos a estas obras como coproducciones, aunque lo son únicamente en tanto que colaboración entre cineastas o equipos de producción procedentes de distintos países, careciendo del cumplimiento de unas bases como las que estipulan los acuerdos de coproducción posteriores y que exigen unos requisitos para la consideración de la nacionalidad de una película.

Prácticamente desde los inicios del desarrollo del cine en España se planteó el debate sobre la conveniencia de internacionalizar la industria. Durante los años veinte las opiniones se dividían entre las de aquellos que consideraban beneficioso que realizadores españoles filmaran en el extranjero para adquirir experiencia y saber hacer, y la de los que creían que la inclusión de elementos foráneos en la cinematografía nacional perjudicaba la identidad y valores hasta entonces propios del cine español<sup>22</sup>.

Por otra parte, según autores como Díaz Puertas, la coproducción internacional de películas en España antes de los años cincuenta se presenta como una breve consecuencia de las medidas proteccionistas a la producción de películas que en 1939 instauró el régimen del dictador Francisco Franco. Para recuperar los índices de producción de los que gozaba la industria española en la II República –truncados por la guerra civil–, la legislación franquista pretendió que fueran las empresas de producción extranjeras las que financiaran parcialmente el cine español. Por una parte, estableció algunos primeros acuerdos comerciales, bien de paridad de monedas, bien de coproducción de películas, con la Italia y Alemania fascistas. Destaca el autor la posibilidad de que en octubre de 1938 España firmara el primer acuerdo de coproducción cinematográfica con Italia, que dio lugar al rodaje de la primera película “franco-fascista” en 1939<sup>23</sup>. Una estrategia que en 1942 desapareció ante la negativa del régimen italiano a adherirse al sistema impuesto por las medidas de protección franquistas. Por otra parte, para el resto de países se estableció un sistema de adjudicación de licencias de exportación solo para las empresas que se comprometieran con la producción en España, de manera que el 52% del capital proveniente de las medidas de protección que podían manejar los productores españoles procedía de empresas extranjeras que querían importar sus películas en España<sup>24</sup>. En los mismos años figuran algunas colaboraciones de productoras españolas con análogas francesas y portuguesas.

22 GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, Universitat de València, 2014.

23 Díez Puertas, Emeterio, *Historia social del cine en España*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003, pág. 69. Este acuerdo no suele ser tenido en cuenta por otros autores y suele considerarse el firmado con Francia en 1955.

24 *Ibid.* pág 70.

Lo cierto es que hasta los años cuarenta la realización de largometrajes en régimen de coproducción internacional en España fue notablemente irregular. Desde el año 1942 se comenzó a estrenar al menos una coproducción internacional con participación española al año. Hasta dicha fecha, se puede considerar que el cine realizado en España era en su mayoría de producción íntegramente española. Entre los años 1939 y 1949 en España se coproducen unas 25 películas –frente a la apenas media docena documentadas entre 1920 y 1939– y a las breves rutinas iniciadas con Francia y Portugal se le suman las colaboraciones de Italia, Alemania y Suecia.

Los años cuarenta deben ser considerados como los precursores de las dinámicas que se van a normalizar en los cincuenta. Italia se convirtió en esta década en el coproductor prioritario de España. Durante el periodo 1939-1949 vieron la luz al menos 13 coproducciones bilaterales con participación de ambos países, de un total de 402 filmes producidos en España en esa década<sup>25</sup>.

En el contexto europeo fue sin duda tras la II Guerra Mundial cuando las coproducciones se volvieron más frecuentes, en un tiempo en el que se vivió la “época dorada” del cine en Europa y en la que realmente la mayoría de las inversiones en producción se centraron en las películas coproducidas<sup>26</sup>.

Dicho auge de la actividad provocó la necesidad de establecer las condiciones para la coproducción mediante acuerdos bilaterales de colaboración, el primero de ellos debidamente documentado, el firmado por las instituciones cinematográficas italiana y francesa en 1949<sup>27</sup>. Se comenzaron a establecer así los primeros estándares de la coproducción como mecanismo compartido para el desarrollo de películas.

Cabe destacar la importancia que tuvo la creación de estos primeros acuerdos en un contexto en el que las colaboraciones para la realización de se establecía entre países con culturas políticas dispares. Sirva pensar el ejemplo de España, donde la actividad cinematográfica hasta los años setenta se desarrolló bajo un régimen dictatorial y era objeto de censura frente a uno de sus principales socios coproductores, Francia, con un sistema de gobierno democrático, que ya desde los años cincuenta consideraba que la creación cultural no podía ser objeto del libre comercio y que debía ser protegido, sentando las bases de lo que posteriormente sería la extendida doctrina de la “excepción cultural”, ratificada por la UNESCO en 1993.

Centrándonos en el caso español, los primeros acuerdos de coproducción se firmaron con Italia, Francia (ambos en 1955) y la República Federal Alemana (1956). En los años sesenta y setenta, décadas especialmente prolíficas para la coproducción internacional con participación española, se firmaron acuerdos de coproducción cinematográfica con Brasil (1963), Chile (1965), Austria y Argentina (ambos en 1969), Túnez (1971), Venezuela (1973), México (1978) y Bulgaria, la URSS y Marruecos (los tres en 1979). La firma de acuerdos bilaterales no ha hecho más que incrementarse con el paso de los años, y en 2018, España cuenta con acuerdos de coproducción con 21 países: Alemania, Argentina, Austria, Brasil, Canadá, China, Chile, Cuba, Francia, India, Irlanda, Israel, Italia, Marruecos, México, Nueva Zelanda, Portugal, Puerto Rico, Rusia, Túnez y Venezuela.

25 GUBERN, Romà, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2000.

26 DALE, Martin, “Esperando al ave fénix: el reto de una industria cinematográfica europea”, *Situación 1994/3 (La industria cinematográfica)*, Bilbao, Servicio de estudios BBV, 1994, pág. 16.

27 POZO ARENAS, Santiago, *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1984, pág. 106.

## Los primeros años bajo los acuerdos bilaterales (1950-1970)

Podemos constatar que, en una fecha muy cercana a la firma de los primeros acuerdos por parte de las instituciones españolas, la coproducción internacional se encontraba en pleno auge. Entre 1940 y 1950 se llevaron a cabo en España una treintena de coproducciones internacionales, que gozaron de los beneficios que comúnmente los acuerdos bilaterales ofrecen: la consideración de película nacional permitía la libre circulación del filme en el territorio de origen de los coproductores, así como su participación en las posibles medidas de fomento del cine nacional de cada país coproductor. Es a partir de este momento cuando podemos considerar la producción cooperativa de largometrajes como una labor creativa que supera el acuerdo comercial.

Sirva como ejemplo el Acuerdo de coproducción cinematográfica hispano-francés del 1 de mayo de 1955<sup>28</sup>, cuyo preámbulo establece que el motivo para la elaboración de dicho documento era que “Las autoridades españolas y francesas [...] consideran que deben buscar en común los medios de mejorar la coproducción, tanto en el aspecto artístico como en el del interés que ofrece para los productores de los dos países”. Bajo esta intención, mediante la aprobación del texto se pretendía “dar mayor flexibilidad a ciertas disposiciones que parecen haber dificultado en el pasado el logro de los fines perseguidos”, así como el “abandono de las películas gemelas”, el tipo de filmes habituales de la época que se estrenaban con muy poca diferencia temporal y que contaban con un guion muy parecido. Nada se menciona en dicho acuerdo de la razón destacada por una buena parte de los historiadores, según la cual las coproducciones internacionales surgieron y se regularizaron como respuesta a la alta penetración del cine *hollywoodiense* en los mercados europeos, que resultaba ser una carretera de doble sentido<sup>29</sup>.

En las dos décadas de este periodo el volumen de coproducciones aumenta exponencialmente: de 1950 a 1960 se pueden contar más de 159 películas coproducidas, y entre 1960 y 1969, se observan alrededor de 630 producciones de este tipo.

Las altas cifras asociadas a esta época, que bien podría considerarse la “dorada” de la coproducción internacional en España, se debe sin duda a los altos volúmenes de producción de películas hispano-italianas, especialmente entre 1965 y 1969, años en los que se realizaron cerca de 300 coproducciones, asociadas principalmente a las películas que contaban con España como localización. Es también en la década de los sesenta, tras la firma de los primeros acuerdos bilaterales con países latinoamericanos, cuando comienzan a figurar películas realizadas en régimen de coproducción con México y Argentina, aunque con un volumen de producción muy inferior al de las coproducciones junto a Italia, Francia o Alemania.

---

28 Ministerio de Asuntos Exteriores, “Acuerdo de coproducción cinematográfica hispano-francés”, *Boletín Oficial del Estado*, núm. 121, 1 de mayo de 1955, págs. 2739-2741.

29 PARDO, Alejandro, *The Europe-Hollywood Coopetition: Cooperation and Competition in the Global Film Industry*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2007.

## Años de transición (1970-1982)

Entre 1971 y 1980 la producción cinematográfica en España se mantuvo entre el centenar y las 120 películas cada año. Sabemos que durante el tardofranquismo la proporción de películas coproducidas frente a las de producción íntegramente española se encontraba muy equilibrada: en 1970 se produjeron en España 62 largometrajes con nacionalidad únicamente española y 47 en coproducción con otros países. En 1971 y 1972 la coproducción internacional representó respectivamente el 61% y el 67% de la producción nacional.

Esta fue la evolución de la producción cinematográfica española en los primeros años de la década de los setenta: 109 películas en 1970, 106 en 1971, 128 en 1972, 121 en 1973 y 121 en 1973. Desde 1974, la producción se mantuvo por debajo de las 120 películas y la coproducción internacional representó entre un 20% y un 30% de la producción en dichos años hasta el final de década,

Sin embargo, hemos de señalar los años 1980, 1981 y 1982 como especialmente prolíficos. En este trienio la producción fue en auge, hasta alcanzar en 1982 un total de 146 películas, un volumen de producción de largometrajes superior al de 1972. No obstante, en 1983 la producción de largometrajes en España descendió un 32% con respecto al año 1982 (de 146 largometrajes a 99).

Este descenso coincidió con el inicio de la primera etapa de gobierno socialista (1982-1986). Se inició entonces una reforma del sistema de protección y fomento de la industria cinematográfica que buscaba como resultado un cine de mejor calidad de cara al futuro reposicionamiento de España en el panorama internacional europeo.

## La coproducción internacional en el contexto de la emergencia de la cultura global. De mediados de los ochenta a 1998

Las nuevas políticas aprobadas por el gobierno socialista se materializaron, en concreto, en la elaboración y promulgación de sendos decretos que comúnmente se han dado a conocer como la “ley Miró”, por ser la cineasta Pilar Miró la Directora de Cinematografía en el Ministerio de Cultura encabezado por Javier Solana. Los cambios introducidos en la legislación española, así como las políticas de fomento creadas desde 1982 se vieron influidos por el acechante cambio en el escenario europeo. Como Riambau y Torreiro afirman, “el ingreso de España en la Comunidad Económica Europea marcaba un hito en el horizonte que el cine español no podía ignorar”<sup>30</sup>.

Los decretos aprobados entre 1983 y 1986<sup>31</sup> dejaban por resolver una cuestión pendiente: la adaptación de las distintas directivas de la Comunidad Europea que desde los años sesenta habían

30 RIAMBAU, Esteve y Casimiro Torreiro, *Productores en el cine español: una aproximación histórica*, Madrid, Cátedra, 2009, pág. 888.

31 Real Decreto 1067/1983, de 27 de abril, por el que se regulaba el Título I de la Ley 1/1982, sobre salas especiales de exhibición cinematográfica; Real Decreto 3304/1983 de 28 de diciembre, sobre protección

establecido las bases para el marco cinematográfico común y que, pese a la proximidad de la adhesión de España en la Comunidad Económica Europea (CEE) que entraría en vigor el 1 de enero de 1986, el gobierno español no había incorporado. Finalmente, el Real Decreto 1257/1986 de 13 de junio, aprobado para tales fines, no solo modificaba la Ley 3/1980 de 10 de enero, que regulaba las cuotas de pantalla y distribución, sino que también derogaba de manera definitiva la Ley de Ordenación y Defensa de la Industria Nacional al Sector Cinematográfico, referida a la protección de la industria cinematográfica, y que permanecía vigente desde el 27 de abril de 1946.

Son diversos los análisis que se han hecho sobre las políticas surgidas en la época en la que Pilar Miró era la responsable de la Dirección de Cinematografía. A pesar de los debates en torno a cómo afectaron al cine español algunas de las medidas –protagonizadas, en su mayoría por la conveniencia del régimen de protección y ayudas basadas en una menor producción de mayor calidad y mediante subvenciones anticipadas sobre proyecto–, parece adecuado aproximarnos a la idea de que en estos años la regulación cinematográfica se encamina hacia la concordancia con los estándares y requerimientos europeos, en el mayor contexto de internacionalización acontecido en la vida política española: su inclusión en la que a la postre sería la Unión Europea. Según destaca Ibáñez, las medidas de apoyo a la cinematografía nacional de estos años hicieron que el cine español consiguiera una proyección internacional meritoria<sup>32</sup>.

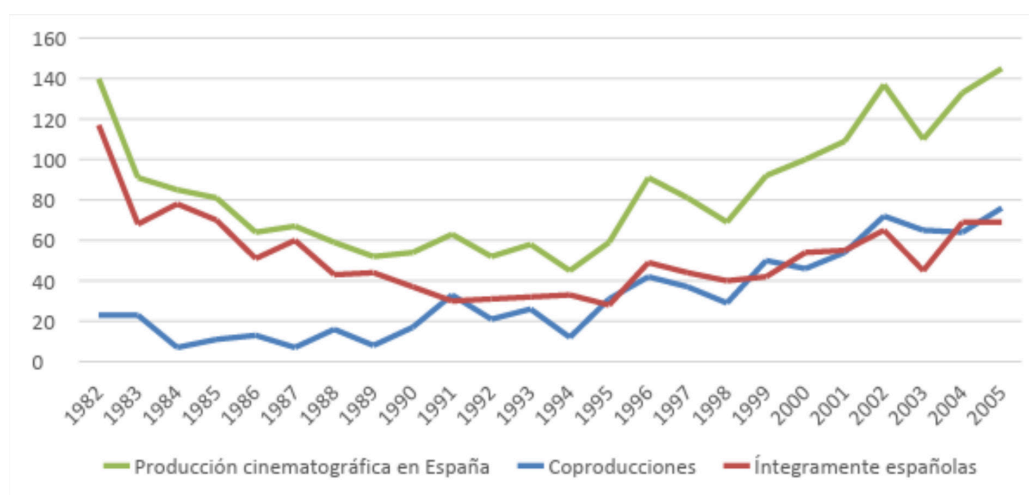


Figura 1 – Evolución de la producción global cinematográfica española (verde), coproducción internacional (azul) y de la producción de largometrajes de íntegramente españoles (rojo) (1982-2005). Elaboración propia.

Como se observa en la Figura 1, en 1983 se produjo una acusada caída de la producción con respecto al año anterior –de 140 películas a 91– y esta tendencia al descenso de la producción se

de la Cinematografía Española; Orden de 26 de septiembre de 1984 por la que se regula la realización de películas cinematográficas en régimen de coproducción; Real Decreto 1257/1986, de 13 de junio, de adaptación de la Ley 27 de abril de 1946 y de la Ley 3/1980, de 10 de enero, a las normas de la Comunidad Económica Europea, en materia cinematográfica.

32 IBÁÑEZ, Juan Carlos, *Cine, televisión y cambio social en España*, Madrid, Síntesis, 2016, pág. 100.

perpetuó hasta 1996 cuando la producción española volvió a rozar el umbral de las 90 películas. A la altura de 1989, la producción había bajado un 67% con respecto a la producción del año 1982.

Esta tendencia afectó tanto a la evolución de la producción íntegramente española como a la coproducción internacional. No obstante, se observa una diferencia reseñable. Si bien la recuperación de la producción global española se da hacia el año 1996, observamos que se trata, precisamente, gracias al auge de la coproducción internacional desde 1990. Este impulso coincide con los primeros resultados de la puesta en marcha en 1998 del programa internacional para el fomento de la coproducción europea Eurimages. Salvo en años que estadísticamente consideraremos excepcionales –1994, 1998, 2000–, entre 1990 y 2002 el número de coproducciones internacionales con participación española ascendió cada año, llegando en el año 2002 y 2005 a sus máximos históricos desde los años sesenta, con 74 y 76 películas realizadas respectivamente en colaboración con otros países.

En estos años, se produce también un cambio en cuanto a la geografía de las coproducciones españolas, convirtiéndose Francia en el socio más importante. Entre 1988 y 1999, se llevaron a cabo 107 coproducciones hispano-francesas, 40 hispano-italianas, 24 hispano-argentinas, 22 hispano-portuguesas, 19 hispano-inglesas y 18 hispano-germanas.

Por otra parte, las coproducciones surgidas a partir de finales de los años ochenta en Europa necesariamente han de ser consideradas bajo el prisma de la regulación internacional, que complementa y en algunos casos cubre el vacío dejado por la nacional.

Sin duda, a los esfuerzos por la legislación nacional de adaptarse a las directivas europeas –que impulsan, entre otras recomendaciones, la libre circulación de películas europeas y su promoción en los países miembros de la CEE/UE– se suman las propias iniciativas de fomento de las instancias europeas.

Por una parte, en estos años se impulsan los dos primeros tratados multilaterales para la coproducción, como son el Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica en 1989 –al que España se adhiere en 1992– y el Convenio Europeo sobre Coproducción Cinematográfica creado en 1992. Ambos son fruto de la voluntad de consolidar espacios para la creación y circulación de películas coproducidas por dos o más países de las regiones contempladas en cada uno y para servir de regulación en los casos en los que se produzca una coproducción entre productoras de dos países que no cuenten con acuerdo bilateral.

Por otra, encontramos la creación de diversos programas de fomento de la producción en contextos supranacionales. El primero de ellos, el ya mencionado Fondo Eurimages, –Fondo para la coproducción y distribución de obras de creación cinematográficas y audiovisuales– comenzó su actividad a finales de 1988 tras su aprobación por la Resolución (88) 15 del Consejo de Europa y en la actualidad cuenta con la participación de 31 países.

Esta iniciativa cambiaba sustancialmente el contexto en el que se habrían de desarrollar las coproducciones que quisieran acceder al fondo, que se alimentaba de las contribuciones de los distintos países adheridos a él. Una de las particularidades más importantes es que solo las coproducciones multilaterales entre tres o más países podían beneficiarse del programa. Esto contribuyó al notable ascenso de coproducciones multipartitas, que en el caso de España se ha traducido en la realización de 110 películas con financiación del fondo entre 1988 y 2000.

En una línea similar se desarrollaron los programas MEDIA, impulsados por la Comisión Europea, órgano legislativo de la Unión Europea. La creación de este programa en 1991 materializaba

las voluntades relacionadas con la cultura del Tratado de la Unión Europea, concretamente con el Artículo 128, que favorecía la cooperación entre los Estados miembros para la difusión de la cultura, la creación artística y el respeto la diversidad nacional y regional –Tratado de Maastricht, 1992–. El programa ha contado con diversas ediciones de un lustro de duración: MEDIA 95 (1991-1995), MEDIA II (1996-2000), MEDIA Plus (2001-2006), MEDIA 2007 (2007-2013). Desde sus orígenes, basados en el fomento de la cooperación entre países para la realización de obras europeas, el programa se ha diversificado hacia otras áreas como la formación, el desarrollo de proyectos para televisión y para la colaboración con países no europeos.

Por último, cabe destacar la creación en 1998 del programa Ibermedia –Programa de Desarrollo Audiovisual en Apoyo de la Construcción del Espacio Visual Iberoamericano–, heredero directo del Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana (1989) y de la VII Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, que tuvo lugar en Venezuela en 1997. El programa constituye un fondo sostenido por los estados miembros, que en la actualidad son Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, España, Guatemala, México, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, Portugal, República Dominicana, Uruguay y Venezuela. La configuración de este grupo de países muestra la intención del programa de crear un fondo regional que impulse la producción cinematográfica en español y portugués, así como el nexo entre las relaciones cinematográficas de América Latina con Europa.

A todas estas iniciativas promovidas por los órganos europeos se habrán de sumar con el tiempo también las de los operadores de radiodifusión y del sector privado<sup>33</sup>, creando un entorno para la coproducción en televisión que escapa del objeto de este trabajo.

## Un nuevo escenario tras los 2000

La importancia del estudio de la evolución de la coproducción internacional desde finales de los años ochenta y hasta la creación del fondo Ibermedia radica, por una parte, en el papel que tuvo en la recuperación de la producción cinematográfica española tras su desplome al inicio de los que hemos dado en conocer los años de la “emergencia de la cultura global”.

Por otra parte, surge la creación de un escenario nuevo e inaudito que se consolidaría a partir de los años 2000. Hasta el año 1998, se encuentran aproximadamente 250 coproducciones internacionales desarrolladas entre productoras españolas en colaboración con otras de procedencia latinoamericana. Una cifra muy alejada de los cerca de 1500 filmes hispano-europeos producidos hasta el mismo año. Sin embargo, a partir de 1999 se dan dos cambios relevantes.

El primero, la coproducción con países latinoamericanos aumenta a un ritmo insólito, llevándose a cabo más de 400 películas en el marco iberoamericano con intervención española entre 1999 y 2016, frente a las 600 realizadas por empresas de producción españolas en el marco europeo. Esta tendencia al equilibrio se ha consolidado especialmente desde 2007 con un 47% de media de coproducciones hispano-latinoamericanas.

---

<sup>33</sup> LANGE, André y Jean Luc Renaud, *L'avenir de l'industrie audiovisuelle européenne*, Manchester, Institut Européen de la Communication, 1988.



El segundo cambio importante es la reconfiguración de la geografía de la coproducción con participación española. Como hemos visto, durante los años sesenta y setenta Italia era el socio coproductor más recurrente para las coproducciones internacionales españolas. Posteriormente, las modificaciones acontecidas desde mediados de los años ochenta supusieron el auge de la coproducción hispano-francesa, consolidando a Francia como el principal país coproductor con España. Ahora bien, se da la circunstancia de que desde el año 2001 encontramos cada año aproximadamente el mismo número de coproducciones hispano-argentinas que hispano-francesas. En concreto, entre los años 2000 y 2014, se llevaron a cabo 159 coproducciones españolas con participación de Francia y 153 con participación de Argentina. Este nuevo escenario ha resituado la coproducción internacional impulsada o intervenida desde España en un eje que merecerá posteriores análisis: dos contextos, el europeo y el latinoamericano, con dos socios principales, Francia y Argentina, con los que se desarrolla un volumen similar de películas año a año. Un nuevo escenario que materializa nuevos cambios sobre el concepto de “cultura global” y “transnacionalidad” del cine.



# **C/ Influences symboliques et hiérarchies sous- jacentes entre les pays**



# Madrid au cinéma 1939/1961, de la modernisation à la modernité la plus radicale

**Marguerite Azcona**

*Sorbonne Université*

**Résumé :** S'il est un art qui inclut les transferts culturels, c'est le 7<sup>e</sup> Art. Or, dans les documentaires de propagande franquiste de 1939 comme dans certaines comédies de divertissement grand public du cinéma espagnol des années 50, des références iconiques empruntées aux modèles transnationaux des alliés de l'Espagne ont structuré documentaires et films. De l'empreinte nazie à celle de l'Amérique d'Eisenhower, une partie du cinéma espagnol a fait preuve d'une étonnante plasticité pour y accueillir le modèle culturel du vainqueur du moment. Les matrices cinématographiques allemandes puis américaines ont forgé, au service de la dictature franquiste, un cinéma toujours moderne : modernité technique et militaire en 1939 de l'Allemagne nazie, modernité de la société civile et du mode de vie de l'Amérique à partir de 1953. A l'aide du cinéma, le régime franquiste démontre qu'être

moderne, c'est savoir et pouvoir se situer du bon côté de l'histoire, c'est-à-dire des vainqueurs qui écrivent l'histoire.

**Mots clés :** cinéma, palimpseste, modèles culturels, propagande

**Resumen:** Tanto los noticiarios de propaganda como ciertos largometrajes de entretenimiento de los años 50 rebosan de símbolos y están plagados de íconos pertenecientes a los aliados del Régimen. De las huellas nazis a las de la América de Eisenhower, una gran parte del cine español demostró tener una gran plasticidad al retomar y ensalzar los modelos culturales de los vencedores históricos del momento. Estos modelos, primero alemanes en 1939 y luego americanos en 1953, le brindaron a la dictadura franquista un cine siempre moderno. El franquismo los

amparó para meter de matute su propia ideología, y con el cine, el Régimen aseveró que ser moderno consiste en situarse siempre en la buena

vertiente de la historia, es decir estar a favor de los vencedores que la van escribiendo.

**Palabras clave:** cine, palimpsesto, modelos culturales, propaganda

---

*Las chicas de la Cruz Roja* de Rafael J. Salvia, 1958, et *Vuelve San Valentín* de Fernando Palacios, 1962, sont deux longs métrages de divertissement grand public, deux comédies sentimentales à grand succès (selon les critères de l'époque<sup>1</sup>), qui construisent l'imaginaire de Modernité de Madrid à l'écran, à la fin des années 50. Dans ces deux comédies à l'eau de rose, Madrid, loin de constituer un simple décor, devient à la fois personnage central du film et théâtre des progrès technologiques et des transferts commerciaux et culturels qui les accompagnent. Eu égard au genre des deux films et contre toute attente, Madrid se présente comme le cœur cinématographique d'un pays ancré dans l'actualité historique de son temps, parfaitement adossé à la forme de modernité qui la caractérise. Ce n'est guère nouveau. Vingt ans plus tôt, Madrid s'est déjà trouvée au cœur de l'actualité cinématographique, en qualité de personnage central et sous les feux de la modernité. Alors que l'Espagne maintient ses frontières fermées de 1937 à 1947, nous verrons de quelle manière, au cinéma, une première fois en 1939 puis une seconde en 1958, les grandes puissances internationales, alliés du moment de l'Espagne, s'invitent tour à tour à l'écran, sous forme de marquage traces et de marquage présences, selon le concept emprunté à Thierry Bulot et Vincent Vestchambre et utilisé ici pour l'analyse<sup>2</sup>. Cependant, et fait qui retiendra notre attention, alors qu'en 1958, *Las Chicas de la Cruz Roja*, fait de Madrid à l'écran une ville américaine où se déploient à travers les publicités, l'architecture et la mode vestimentaire les icônes des Etats-Unis, nouvel allié du Régime franquiste<sup>3</sup>, le même film s'ancre avec obstination dans la seule et unique trajectoire qui fut – en 1939 – celle du *Desfile de la*

---

1 HEREDERO, Carlos, *Las huellas del tiempo – Cine español 1951– 1961*, Madrid, Ediciones Documentos Filmoteca española ICAA Ministerio de la cultura – N°5, 1993, p. 99, 100.

Carlos Heredero avance que dans ces années-là, l'un des critères les plus fiables pour mesurer le succès commercial d'un film serait le nombre de jours durant lesquels le film est resté à l'affiche dans la Capitale. « El único dato del que se dispone son los días de permanencia en cartel, y en atención a estos se puede establecer (de 1950 a 1961) la siguiente lista de películas que rebasan, en uno o más locales de estreno y de Madrid los 50 días de exhibición ». *Las chicas de la Cruz Roja* est demeuré à l'affiche 60 jours, arrivant ainsi après *Historia de la Radio* de José Luis Sáenz de Heredia (91jours) et bien avant *Bienvenido Mister Marshall* de Luis García Berlanga. Le film fut primé en 1958 et reçut « el Premio del sindicato nacional de espectáculo », ce prix correspondait aux canons fixés par la censure franquiste, en l'occurrence : « un premio especial a la película de más profundos valores políticos y espirituales ».

2 BULOT, Thierry et Vincent Vestchambre, *Mots, traces et marques. Dimensions spatiale et linguistique de la mémoire urbaine*, 2006, Paris, L'Harmattan.

3 DE LA FUENTE, Manuel, *Madrid, « Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000*, Paris, Atalante, 2014, p. 162. Dans le cadre de la guerre froide, et sous la dictature du Général Franco, trois accords entre l'Espagne et les Etats-Unis d'Amérique sont signés à Madrid le 23 septembre 1953. En échange du soutien économique, militaire et diplomatique des Etats-Unis, l'Espagne accueille quatre bases militaires américaines sur son territoire.

*Victoria*<sup>4</sup>. Le film de Rafael J. Salvia enchevêtre à qui mieux-mieux les tracés, trajets et parcours d'une capitale redessinée en 1939 lors de la marche militaire de la célébration de la victoire de la Guerre Civile par les vainqueurs nationalistes, avec les registres et les images, empruntés à l'ami américain des années 50. C'est dire si Madrid se déploie comme le théâtre d'une double modernité, la présence et le marquage des puissances fascistes de l'Axe, alliés de 1939, à quoi se surajoutent la présence et le marquage de la 1<sup>ère</sup> puissance de l'Atlantique Nord, nouvel allié à partir de 1953. En 1962, *Vuelve San Valentín*, la comédie de Fernando Palacios, franchit un pas de plus et propulse les spectateurs dans les soubresauts de la plus radicale des modernités : celle ouverte par la bombe atomique, portée à l'écran dans le générique. Aussi de 1939 à 1958, puis en 1962, tout se passe comme si Madrid à l'écran devenait le théâtre urbain de l'Ailleurs lointain des puissants vainqueurs, lesquels viendraient tour à tour marquer la capitale de leur sceau de modernité. De quoi surprendre pour des comédies sentimentales à l'eau de rose, censées simplement divertir les Espagnols.

## Madrid, vaincue et modelée par la modernité

Dans *Las chicas de la Cruz Roja*, quatre jeunes filles pimpantes parcourent Madrid en tous sens pour collecter en ce jour « de las banderitas » les dons des madrilènes pour la Cruz Roja<sup>5</sup>. Au cours de cette collecte, chacune trouvera également le fiancé qui lui convient. Madrid y devient une ville américaine jusqu'au bout des ongles et la plasticité cinématographique permet de déployer icônes et symboles du nouvel allié de l'Atlantique Nord dans la capitale espagnole. Ainsi, avec le film de Rafael J. Salvia, Madrid s'est-elle modernisée dans l'acception précisée par Jacques Le Goff<sup>6</sup> : elle aurait rattrapé son retard par rapport aux grandes puissances. Et cela commence par l'architecture<sup>7</sup>.

Avec une verticalité de près de 150 mètres de hauteur qui font d'elles les tours les plus hautes d'Europe, el Edificio España et la Torre de Madrid<sup>8</sup> sont le parfait reflet de l'archétype urbain de la modernité américaine, surtout à l'heure où de nombreuses villes du monde gisent dans les

---

4 Documentaire de célébration de la prise de Madrid par les nationalistes qui scelle leur victoire de la Guerre Civile espagnole et l'installation au pouvoir du régime franquiste qui durera 40 ans.

5 « El día de las banderitas », organisé chaque année au profit de la quête publique de la Croix Rouge, institué en 1937, par les nationalistes, serait l'héritier « de la fiesta de la Flor » qui lui préexistait. « Otra institución que se vio obligada a realizar cuetaciones fue la Cruz Roja Española (...) Según explicaban los periódicos, la Fiesta de las Banderitas era la continuación de la antigua y popular Fiesta de la Flor y se llamaba así desde que en 1937 en zona nacional se había sustituido la flor por la banderita blanca con una cruz roja en el centro ». Pedro Montoliú, *Madrid en la Posguerra 1939-1946: los años de la represión*, Madrid, Silex ediciones, 2005, p. 35.

6 LEGOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1988

7 1958 : *Las chicas de la Cruz Roja*. Torre de Madrid 147 m de hauteur, une architecture américaine. La Torre Madrid, plaza de España, telle qu'elle apparaît à plusieurs reprises dans *Las chicas de Cruz Roja* de Rafael J. Salvia, comme dans *Vuelve San Valentín* de Fernando Palacios.

8 La Compañía metropolitana de Madrid construisit d'abord El Edificio España en 1953. Elle est l'œuvre de l'ingénieur José María Otamendi et l'architecte Julián Otamendi, elle compte 25 étages et 117 mètres de hauteur. Puis, en 1957/60, ce fut le tour de « La Torre Madrid », œuvre du même ingénieur et architecte, laquelle compte 142 mètres de hauteur et composa l'acmé de l'accueil du Président américain Eisenhower à Madrid, où il rendit sa première visite à l'Espagne franquiste, en décembre 1959. La Torre Madrid fut jusqu'au début des années 1960 l'édifice le plus haut d'Europe. Les deux tours sont situées Plaza de

ruines fumantes de l'après-guerre. Hiroshima, Tokyo, Nagasaki, bien sûr, mais aussi bien plus près, Berlin, capitale de l'ancien Reich. L'Espagne, elle, est sur pied. De toute sa hauteur. Elle se tient à l'écran aux côtés de son nouvel et puissant allié.

Les Etats-Unis comme l'Espagne, qui sur le front, qui sur les bases arrière – sont tous deux présents et côte à côte pour protéger l'Europe et le monde du nouveau péril militaire soviétique. Forte de cette verticalité, Madrid accueillera d'ailleurs, un an après la sortie de *Las chicas de la Cruz Roja*, en décembre 1959, le Président Eisenhower. La présence du Président sera célébrée de nuit, brillement, en inscrivant son petit nom, « Ike », en lettres de feu le long des étages de l'*Edificio España* situé au bout de la Gran Vía<sup>9</sup>. Pour l'heure, en 1958, le film de Rafael J. Salvia célèbre un Madrid modernisé où quatre jeunes filles mènent la danse, conduisent, fument, arborent une mode vestimentaire dernier cri et adaptée à chaque heure du jour ; elles y tiennent le rôle capital – sans mauvais jeu de mots – celui de ramasser des fonds. Dans la ville de l'opulence, l'argent déborde des poches des quidams madrilènes et se répand à gros bouillons dans les grands hôtels, celui de la *Torre Madrid*, à la Bourse lors de fructueuses transactions, à l'hippodrome lors des paris audacieux et payants. Au cours de leurs allers et retours dans la capitale, le long des avenues, des places, des rues, partout on mange, on boit, on lave, on parle et on lit, on fume américain. Toutes les marques outre-Atlantique saturent les murs de la Capitale où la concurrence des produits fait rage. Madrid est devenue une vaste place commerciale : on y boit du Coca cola ou du Pepsi Cola, on y fume des Camels, on fait sa lessive avec OMO, et on regarde la télé avec les téléviseurs Philips. Enfin, l'Amérique impose et synthétise son standard de modernisation avec le flambant coupé sport, ici crème, qui rend la capitale panoramique et aérodynamique. Comble de la modernité pour l'Espagne de la fin des années 50 au cinéma : à bord de ce coupé, Madrid se déplie comme une série de cartes postales, dans une architecture, des voitures, des silhouettes féminines et une mode vestimentaire qui reprennent tout des images mille fois vues dans les films américains de la décennie. Ainsi dans, *Las Chicas de la Cruz Roja*, le coupé sport décapotable, profilé à l'américaine, campe en plan oblique et occupe une grande partie de l'espace de la Plaza de Alcalá, au centre de Madrid.

En 1958, à l'écran, la femme espagnole est la jumelle de la femme américaine représentée au cinéma. Pourtant, dans *Las Chicas de la Cruz Roja*, au cœur de cette modernisation américaine, les trajectoires incessantes des quatre jeunes femmes reprennent exclusivement ces mêmes trajectoires urbaines avec lesquelles les vainqueurs franquistes redessinèrent Madrid lors du *Desfile de la Victoria* du 19 mai 1939. Le documentaire, réalisé le jour même du défilé, fut diffusé pendant 40 ans dans le NO-DO et lors de chacune des commémorations annuelles. Or, en 1958, la Avenida de la Castellana porte, comme en 1939, le nom avec lequel elle fut rebaptisée : Avenida del Generalísimo. Quant à la Gran Vía actuelle, elle s'appelle depuis le 24 avril 1939 la « Avenida de José Antonio », en mémoire du fondateur de la *Falange*. Aussi, ce joli printemps de 1958, chanté à tue-tête par les quatre jeunes femmes dans le long métrage de divertissement, vient-il convoquer à l'écran le printemps d'un autre film, celui de 1939 et, avec lui, rappeler de si lourdes présences au centre du théâtre urbain

España, chacune à un des angles de la Calle Princesa, au bout de la célèbre Gran Vía de la Capitale, pour l'heure baptisée Avenida José Antonio.

9 Décembre 1959, Madrid célèbre la visite du Président Eisenhower, en faisant le plein usage DU symbole urbain des Alliés américains. Julio Martín Alarcón, « Bienvenido, Mister Eisenhower : el protocolo de las banalidades », *El Mundo*, 8 juillet 2016, < <https://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2016/07/08/577f7bb9468aeb94658b456d.html> >



de Madrid. Les amis et soutiens politiques de l'Espagne de 1939, au 1er rang desquels l'Allemagne hitlérienne, en compagnie des troupes italiennes de Mussolini, du Maréchal Pétain en personne et du Nonce du Vatican, étaient venus célébrer aussi leur victoire. Les armes également tenaient le premier rôle, et en particulier celles de la Légion Condor, envoyée en 1936 pour venir en aide au Général Franco, à la demande d'Hitler. La technologie de pointe et ultra-moderne de la Légion Condor avait en effet permis aux franquistes d'appliquer à Guernica, à grande échelle, la nouvelle stratégie militaire arrêtée par les Etats-majors : cibler les populations civiles et urbaines, pour accroître l'efficacité de la guerre, en raccourcir ainsi le temps et la gagner. Deux écritures politiques structurent ainsi le film de Rafael J. Salvia : d'un côté, celle du dernier cri de la modernisation américaine, qui, dans l'imaginaire occidental, rime avec la liberté, et de l'autre, celle de la réactualisation de l'idéologie franquiste qui rime avec la confiscation de la liberté. Or, au-delà du paradoxe de l'opposition politique, ce qui fait l'unité de l'un à l'autre des deux versants à l'écran réside dans le déploiement iconique d'une modernité qui semble toujours provenir d'un Ailleurs culturel et transnational : l'ailleurs du vainqueur. Si en 1958, ce sont les symboles de la modernité américaine qui sillonnent la capitale en gage de la nouvelle alliance, le principe ne fait que reprendre celui institué en 1939 lors du Défilé de la Victoire ou « Desfile de la Victoria » au cours duquel ce sont les troupes, les armées, les insignes et les symboles des Alliés d'alors qui recouvraient Madrid : Italie mussolinienne et Allemagne nazie. De l'un à l'autre, du long métrage au documentaire de propagande, Madrid déplie son écriture palimpseste. En 1958, « el desfile de las cuatro chicas » dans le film de Salvia suit la Avenida del Generalísimo et Cibeles y devient le centre de Madrid. Ce parcours reprend celui du 19 mai 1939, lors du « Desfile de la Victoria » qui suivit le tracé suivant : Avenida del Generalísimo qui englobait Colon – Recoletos – Calvo Sotelo – Cibeles – Paseo del Prado.

Madrid est la capitale qui exhibe encore et toujours la modernité des vainqueurs de l'histoire, d'hier et d'aujourd'hui, les uns dans le pas des autres, se superposant aux traces des précédents, tout en les réactualisant. « Ce sont toujours les héritiers des vainqueurs qui marchent sur les corps de ceux qui gisent à terre ; l'historien y songe avec effroi et s'écarte autant que possible de cette transmission. », ainsi l'écrivait Walter Benjamin<sup>10</sup>. Ce palimpseste cinématographique fait de Madrid un miroir où le passé fasciste et franquiste est réactualisé et revivifié de manière délibérée, il se subsume toujours en un théâtre où seuls règnent les vainqueurs et leur écrasante modernité. Modernité militaire en 1939. Modernité civile en 1958.

## *Vuelve sans Valentín* : la modernité radicale du générique

En 1962, avec Fernando Palacios, le registre se durcit : si la modernité est encore du côté de la guerre, elle est partout et radicale. Partout excepté... à Madrid ! Le film *Vuelve San Valentín*,

---

<sup>10</sup> BENJAMIN, Walter, in « Sur la conception de l'histoire », « Œuvre III », Paris, Editions Gallimard, Folio essais, 2000, p. 427.

comédie légère et à l'eau de rose, dirigé par Fernando Palacios, sort à l'affiche en 1962. Il est une reprise de *El día de los enamorados* du même réalisateur, sorti en 1959, à la suite de *Las chicas de la Cruz Roja* de Rafael J. Salvia, et censé poursuivre la veine de la comédie légère et distrayante pour la jeunesse de la fin des années 50<sup>u</sup>. Le scénario est approximativement le même que celui de la reprise : à la demande de Dieu le Père, Saint Valentin revient sur terre pour injecter dans la vie des couples rencontrés l'amour qui vient à manquer. Le saint visitera ainsi une maison bourgeoise avec le double couple des patrons et de la domesticité, puis l'appartement-atelier d'un photographe de mode internationale qui manque faire capoter son mariage à cause de l'escouade de célébrités féminines qui virevoltent autour de lui, puis l'appartement d'un couple de la bourgeoisie progressiste où mari et femme sont si occupés à leur travail respectif qu'ils se voient à peine ; enfin, le saint se rend chez une étudiante de la Cité Universitaire, prostrée dans l'attente d'un fiancé fantôme que le saint homme devra s'ingénier à incarner. Capitale américaine et moderne, Madrid s'ouvre à Saint Valentin pour recevoir une véritable pluie d'amour. Pour autant, et contre toute attente, dans ce nuage poudré de bons sentiments et pour une comédie centrée sur la paix des ménages, le film s'ouvre sur un générique de guerre. Une guerre planétaire. Et, non content de trancher avec le sujet principal du film qui est l'amour, les images du générique tranchent également avec le genre cinématographique de la fiction en injectant dans le générique des images empruntées aux documentaires d'actualité. Sans coup férir, ces images d'actualité plongent le spectateur dans l'enfer des guerres qui parcourent l'ensemble du monde en 1961. La guerre est dans les airs, sur terre, sur les mers. Elle règne dans toutes les régions du monde, en Corée ou au Vietnam, en Algérie ou Argentine ; elle se rapproche dangereusement de l'Europe de l'Ouest et gagne Berlin qui se mure.

Grâce au choix des images et surtout grâce au montage des plans contre plans, ce générique nous raconte également une histoire, voire des histoires : après s'être déployée dans les quatre milieux environnementaux (air, mer, terre, ville avec les quatre premières images), la guerre arrive au 1<sup>er</sup> plan de l'actualité politique internationale, à la tribune de l'Assemblée générale des Nations Unies (image 5) où elle prend figure humaine, avec un visage qui s'incruste et l'incarne : celui de Nikita Khrouchtchev à la tête du Præsidium du Soviet Suprême<sup>12</sup>. L'image choisie met ici en exergue le représentant de l'Union Soviétique dans un geste menaçant, avec son index pointé vers nous. Il est immédiatement suivi par le portrait de Walter Ulbricht, président du nouveau conseil d'Etat de RDA, qui, sur ordre de Moscou, sera l'artisan de la construction du mur de Berlin, qui fermera pour vingt ans le passage de l'Est à l'Ouest.

11 HEREDERO, Carlos, in « Las huellas del tiempo... », *op. cit.*, p. 227. L'auteur y souligne : « *La idea motriz de la narración (el encuentro de personajes y de historias diferentes en torno al pretexto de una celebración) será utilizada de nuevo al año siguiente por el mismo equipo (de producción y de guión, aunque a este último se le suma también Antonio Vic) en la secuela inmediata : "El día de los enamorados", donde un esquema idéntico traslada la festividad al día de San Valentín* ». L'auteur précise également que si le réalisateur change, en revanche Rafael J. Salvia en est le scénariste et Pedro Masó le producteur, comme pour « Las chicas de la Cruz Roja ».

12 Nikita Krouchtchev avait été invité par l'Assemblée générale en 1960 pour participer à la « Déclaration d'indépendance des pays colonisés », au plus fort de la tension de la guerre froide entre les Etats-Unis et l'Union Soviétique. À ce moment-là, le mur de Berlin n'est pas encore construit.

Ainsi, avec une succession très rapide de plans contre plans de ces 17 images prélevées du générique, les rapports d'une causalité simplifiée s'enchaînent-ils : après l'incarnation de la menace soviétique signifiée par les portraits des deux dirigeants de l'Est, voici la Porte de Brandebourg, dernier passage entre Berlin Est et Ouest à être fermé. À cet égard, le portrait de Walter Ulbricht, président du nouveau Conseil d'État de RDA, revient deux fois de suite dans le générique et dans l'ordre accordé au montage ; il est ici désigné comme le maître d'œuvre du rideau de fer et du malheur des populations de l'Est privées de liberté. Ainsi, son portrait enchâsse-t-il les plans qui montrent la porte de Brandebourg, puis le *no man's land* des barbelés construits le long du mur, le mur lui-même, suivi immédiatement par le plan de l'immigration sauvage des civils qui fuient l'Est, coûte que coûte. Enfin, les images du générique s'achèvent sur l'image de l'explosion atomique et de la fusée spatiale.

Or, ces deux images (16ème et 17ème images) réactivent à l'écran, pour tous les spectateurs, non seulement la menace perpétuelle de la bombe atomique et de la course à l'armement avec le lancement des fusées spatiales et, par conséquent, des guerres à venir, mais elles ferment de manière catégorique tout autre possible que la destruction comme avenir du monde. À elles seules, ces deux images ont une puissance de frappe redoutable en ce qu'elles réactivent la guerre et la communication comme terrain d'une modernité mortifère. Avec un tel précipité d'actualités brûlantes de 1961, ce générique nous propulse non seulement dans la modernité de la technique de pointe encore une fois militaire, mais également dans ce que Günther Anders appelle la « modernité radicale » de notre temps. Cette modernité consiste dès lors à s'interroger pour l'éternité sur le fait de « Savoir si l'humanité va ou non continuer d'exister », comme l'écrit le philosophe allemand en 1956<sup>13</sup>. Selon Günther Anders, l'existence et l'usage de la bombe atomique réduit les époques antérieures à un simple prélude, et le pouvoir de détruire l'espèce humaine et toute la vie sur terre fait également de l'homme ce dont il a toujours rêvé : un être infini. Avec la puissance atomique, « nous sommes l'infini », écrit-il. Or, dans le même temps, le philosophe pointe que cette puissance de feu fait de nous des « êtres collectivement en sursis qui ne sont plus mortels à titre individuel, mais en groupe, et à qui l'existence ne reste plus octroyée que jusqu'à nouvel ordre. ». Pensée radicale pour un avènement radical, à quoi Hannah Arendt fait écho en 1959, dans son ouvrage *Condition de l'homme moderne*, lorsqu'elle écrit : « Le monde moderne dans lequel nous vivons est né avec les premières explosions atomiques. »<sup>14</sup> Le générique s'achève sur cet « infini » de l'explosion atomique suivi du lancement de fusées spatiales, rampes de lancement des missiles nucléaires qui, très vite, deviennent des satellites de communication, et la philosophe de poursuivre, au sujet de cette dialectique : « La technologie qui a réalisé l'unité du monde peut tout aussi bien le détruire et les moyens de la communication globale ont été créés ensemble avec les moyens de la destruction globale. »

Fort heureusement pour le spectateur, qui se voit plongé dans un présent permanent et perpétuellement menaçant, la fusée nucléaire de la dernière image est arrêtée net par les nuées célestes qui font office de bouclier anti-missile. Nous voici arrivés dans l'espace intangible du ciel et de la comédie. « – ¡Creí que llegaban hasta aquí!, s'exclame Saint Valentin en regardant vers la terre.

13 ANDERS, Günther, in « De la bombe et de notre aveuglement face à l'apocalypse », Paris, Éditions Titanic, 1995, p. 13.

14 ARENDT, Hannah, in, « Condition de l'homme moderne », Paris, Editions Calman Levy, Agora-Pocket, 1999, p. 39.

– No, aquí no, le contesta Dios, aquí solo entran los que recibo yo. », dialoguent les deux personnages qui siègent au Ciel.

Mais comment expliquer ce collage de deux registres si divergents pour une seule et même comédie fictionnelle et légère ? Fernando Palacios ose un générique qui rompt le pacte narratif de l'illusion mimétique. Au lieu de poser la situation réaliste qui lève la méfiance naturelle du spectateur et l'ancre doucement dans une fiction, ici, il pose une réalité impensable, à laquelle personne ne veut ni ne peut souscrire. Or, il se peut que la puissance illimitée de cette réalité nucléaire à laquelle se réfère le générique déborde si largement la représentation que nous pouvons nous en faire qu'elle ne soit sans doute plus perçue tout à fait comme une réalité. D'autant que le choix, la succession, le montage des images construisent un récit qui lui aussi devient une fiction, notamment grâce à la colorisation de ces images d'actualité en rouge. La polysémie du rouge vient ajouter une couche de mille feuilles et en durcir la lecture : le rouge politique du communisme de l'Union Soviétique est aussi la métaphore du sang qui se répand et celle de l'enfer qui gagne la terre entière. Ainsi au lieu de nous ancrer dans une fiction en nous donnant à croire qu'elle est réelle, Fernando Palacios transforme-t-il la réalité elle-même en pure fiction, construite à la manière des NO-DO, lesquels, sous couvert d'actualités visuelles et cinématographiques, s'écrivaient aussi comme des légendes au service du Régime, processus si bien analysé par Vicente Sánchez-Biosca et Rafael Tranche dans leur ouvrage de référence sur le sujet *EL NO-DO, el tiempo y la memoria*<sup>15</sup>. Ce qui fonde à parler de construction fictive à partir d'images pourtant tirées de documentaires d'actualité tient au détournement d'information qui est réalisé avec ces images. L'explosion atomique (image en bas à droite de la page<sup>9</sup>) est celle de la Bombe A, seul type de bombe à avoir servi jusqu'alors dans un conflit. Or, les deux seules bombes A qui ont servi, baptisées « Little Boy » et « Fat Man », sont celles lancées en août 1945 sur Hiroshima et Nagasaki par les États-Unis, pays allié de l'Espagne depuis 1953. Ainsi, à l'écran, c'est cette même bombe A des Américains qui vient signifier le péril soviétique ! En effet, la seule bombe nucléaire qui pourrait venir illustrer le péril communiste à l'écran est la bombe H, infiniment plus puissante, mais, hélas, le premier essai de Tsar Bomba a lieu le 30 octobre 1961 au-dessus de l'archipel de la Nouvelle-Zemble, soit peu après le tournage du film de Fernando Palacios. De plus, le principe de l'implosion par radiation et les 57 mégatonnes de cette arme en font l'arme de destruction la plus énergétique jamais créée, à l'époque. Son rayonnement, dû à la fusion de l'hydrogène, autrement plus dévastateur que celui de la bombe A, n'a rien à voir avec le rayonnement que l'on voit à l'image du générique. Le générique de *Vuelve San Valentín* construit donc un récit non plus narratif mais politique d'un monde et d'une humanité suspendus à la seule menace communiste de destruction totale, menace qui déjà encercle une partie de l'Ouest libre. Un récit qui continue de légitimer pleinement – et bien longtemps après la guerre civile – « la croisade » que l'Espagne mène depuis 1936 contre ce rouge communiste. Aussi la comédie grand public de Fernando Palacios continue-t-elle – selon le concept développé par Nancy Berthier<sup>16</sup> – « d'invisibiliser » l'ennemi intérieur républicain :

Dans les conflits classiques entre États, occuper un pays, c'est, depuis l'extérieur, chercher à remplir un espace, tandis que, à l'inverse, de l'intérieur, repousser

15 SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente et Rafael Tranche in « EL NO-DO, el tiempo y la memoria », Madrid, Cátedra/Filmoteca española, 2018

16 Article de Nancy Berthier, « Madrid (1936-1939) \*: Quelques aspects de la rhétorique du plein dans l'image de propagande en temps de guerre civile, de l'image épiphane à l'image mémoricide », p. 20.

l'ennemi revient à vouloir le vider. Le plein est donc synonyme de présence et le vide, d'absence. Dans le cas d'une guerre civile comme celle qu'a connue l'Espagne au siècle dernier, le rapport vide/plein s'avère plus complexe : s'il y a bien deux camps ennemis qui fonctionnent dans une logique d'occupation (remplir/vider), une fois la position gagnée (ou perdue, selon le point de vue), occupants et occupés, vainqueurs et vaincus, vide et plein, coexistent bien malgré eux dans un seul et même espace national. Le plein et le vide sont donc co-présents et ce qui les différencie, c'est leur régime de visibilité : le plein correspond au visible et le vide à l'invisible. Car occuper l'espace, c'est-à-dire le remplir, c'est faire en sorte que l'ennemi intérieur, ou ses traces, soit « invisibilisé », à défaut de pouvoir le bannir vraiment.

Ce faisant, ce film poursuit la mission dévolue au cinéma de propagande sans avoir l'ombre d'une ressemblance avec un film de propagande. A ce propos, le concept de Nancy Berthier permet d'apprécier à quel point la guerre des armes s'est bel et bien poursuivie par la guerre des images :

Combat par les armes, cette dernière a aussi été un combat par les mots et par l'image, amplifié par un contexte médiatique particulièrement favorable qui a accordé une place de premier plan à l'image photomécanique d'une manière jusqu'alors inédite dans l'histoire mondiale des conflits. Dans le processus conjoint de remplissage et d'invisibilisation qui est la forme sui generis pour cette guerre, de la dialectique vide/plein, le cinéma a joué un rôle déterminant en contribuant largement à cette sorte d'illusion d'optique instaurant un effet de plein. Le cinéma de propagande, et ce, dans les deux camps, c'est le cinéma du plein qui s'arme à l'écran.<sup>17</sup>

A la faveur d'une comédie et saisissant l'opportunité de la célébration d'une date populaire et anniversaire de l'amour, le bénéfice induit par le film de Fernando Palacios est de reprendre le combat légendaire de cette Espagne et de l'ancrer dans la plus parfaite modernité, modernité qui est toujours du bon côté de l'histoire, c'est à dire aux côtés des vainqueurs.

## Madrid, un ciel palimpseste

Par contraste avec ledit générique, la comédie qui démarre au ciel, s'ouvre sur une capitale qui par contraste jouit d'une paix luxuriante et joviale sous les couleurs de la plus jolie des modernités américaines ! Grâce à la juxtaposition de ces deux espaces qui relèvent de deux registres différents, Madrid – métonymie de l'Espagne – s'ouvre comme une troisième voie : antichambre du divin, elle est un havre de paix dans un monde en guerre. Une paix à préserver d'urgence mais, cette fois, non grâce à l'arsenal militaire et à l'appui des États-Unis ! Non ! Cette fois, la paix sera préservée

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 20, 21.

grâce à un nouvel envoyé de Dieu. À cet égard, le Ciel de Dieu au milieu des nuées forme un interstice entre le monde réel du générique et le monde fictionnel de la comédie. Ciel divin et palimpseste, il se déploie en trois géographies qui se superposent et fondent la cohérence des récits : il y a le ciel de la bombe et du péril rouge, le ciel de Dieu et de l'ultime instance convoquée à l'écran, le ciel de Madrid enfin, voie de passage de Saint Valentin, qui emprunte pour ce faire les moyens modernes de l'aviation civile espagnole via la marque IBERIA. Ce même ciel d'antan en somme par lequel était arrivé il y a bien longtemps un autre chevalier de Dieu, le Caudillo lui-même, apportant la paix par le glaive et dont le nom s'est trouvé écrit au firmament de Madrid. Le ciel du Caudillo composait, en effet, la clé de voûte du documentaire *El desfile de la Victoria*, jour au cours duquel le nom de Francisco Franco se gravait dans le bleu grâce à la vapeur des moteurs à réaction de la légion Condor hitlérienne.

« – Oh ! vous ! vous lisez José María Pemán ! – s'exclame la jeune dame si affairée, propriétaire d'un magasin d'antiquité, qui reçoit cet élégant monsieur qu'elle ignore être Saint Valentin ! » Intéressante citation que celle de Pemán au cœur du film de Fernando Palacios ! Le saint cultivé est nécessairement un lecteur de José María Pemán. Réduisant les nuées atomiques du générique en une métaphore dont la couleur est celle du communisme et aussi de l'enfer, voici que Fernando Palacios reprend langue avec une autre épopée : celle écrite par José María Pemán, en 1938, au cours de laquelle le poète rend compte de la visite de l'Archange de l'Apocalypse et lui rappelle l'éternel combat du bien contre « la bête », combat dans lequel celui du Caudillo trouve sa pleine légitimité. José María Pemán file alors l'allégorie à travers ce ciel de Madrid et ce ciel devient l'espace multiple où s'enroule et se déroule une étrange filiation dessinée par Pemán et reprise par Palacios : des pages de l'apocalypse d'où surgit l'archange dans la voix du poète et par la voix duquel se trouve convoqué un Caudillo dont la mission est d'inscrire le bien de la Victoire dans le ciel de Madrid, jusqu'au Saint homme, envoyé de Dieu qui redescend du ciel pour injecter l'amour de Dieu et de la Bible. Nous voici dans la comédie de Palacios.

## Une plasticité cinématographique reflet de la plasticité politique

De 1939 à 1962, que ce soit avec les documentaires ou grâce aux procédés de propagande qui tissent la trame même des comédies sentimentales, le cinéma sous le franquisme semble être l'instrument de la modernité permanente d'une capitale devenue théâtre du monde. Double de la plasticité politique du régime dont il n'est que le reflet et l'instrument, la plasticité de ce cinéma s'adapte à merveille pour dessiner et redessiner les nouvelles lignes et les nouveaux contours de division politique et des alliances qui façonnent le monde, et surtout, pour accueillir et se tenir du côté du vainqueur, de chacun des vainqueurs qui tour à tour, garants de la modernité du moment, occupent le premier plan de la scène.

L'identification au vainqueur – précise Walter Benjamin- bénéficie donc toujours aux maîtres du moment [...] tous ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire, participent à ce cortège

trionphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre. Le butin, selon l'usage de toujours, est porté dans le cortège. C'est ce qu'on appelle les biens culturels<sup>18</sup>.

Et au titre des biens culturels, il est un petit détail qu'il conviendrait d'élucider : la si jolie cravate à pois, et si à la mode, que porte Walter Ulbricht<sup>19</sup> sur les images d'actualité du générique de *Vuelve San Valentín*. Surprenante de légèreté et si emblématique de la culture de « l'Oncle Sam », elle est pourtant arborée par l'homme qui fut l'artisan du rideau de fer. Sautant de la robe de Marilyn Monroe dans un film de 1954 et de celle de Grace Kelly dans un film de la même année à celles des quatre jeunes filles de *Las Chicas de la Cruz Roja* en 1958, voici dans une image empruntée au documentaire d'actualité le même motif des pois si à la mode américaine mais cette fois sur la cravate d'un dirigeant du bloc soviétique en 1961. L'édificateur du mur de Berlin sur ordre de Nikita Khrouchtchev, Walter Ulbricht, est ici mis en scène et en exergue dans le générique de *Vuelve San Valentín* avec un accessoire non seulement d'une absolue modernité vestimentaire mais encore d'une modernité qui se manifeste par son caractère transnational, à l'heure où pourtant le rideau de fer tombe. Nouveau versant de la modernité : le générique de Fernando Palacios nous conduit de la sorte des sentiers de la guerre aux sentiers de la mode.

---

18 BENJAMIN, Walter, in « Œuvre III », *op. cit.*, p. 432.

19 Walter Ulbricht, président du Conseil d'Etat de la RDA à partir de 1961, présent deux fois dans le générique du film de Fernando Palacios.





# Sistema de Produção e Circulação Cultural: O figurino televisivo brasileiro em Luanda, Angola

**Michelle Medrado**

*Universidade da Califórnia, Los Angeles – UCLA*

**Resumo:** O fluxo de telenovelas exportadas podem revelar quais são os processos transnacionais do figurino da telenovela brasileira, uma vez que suas imagens são “vitrines privilegiadas do que significa ser «moderno», estar sintonizado na moda e comportamentos contemporâneos”. O figurino televisivo em Angola tem promovido o gênero, mas também estimulado o sistema de vestuário e de moda brasileira. A pesquisa exploratória de campo realizada entre junho e setembro de 2018 em São Paulo e Rio de Janeiro, e em agosto na capital de Angola d’Angola, Luanda, observou como o figurino tece esteticamente *scripts* em cores e em formas têxteis. Quando fora da ficção, torna-se protagonista de uma vida social, cuja composição trafega pela indústria da moda. À luz da etnografia multi-situada,

o presente texto tem como objetivo observar a trajetória do figurino televisivo demonstrando o trânsito dentro do sistema de produção e circulação cultural brasileira.

**Palavras-chave:** Figurino televisivo, Sistema de Produção, Circulação Cultural

**Résumé :** Le flux de “telenovelas” exportées peut révéler les processus transnationaux des costumes des “telenovelas” brésiliennes dans la mesure où leurs images sont « des fenêtres privilégiées sur ce que signifie être “moderne”, à l’affût de la mode et des comportements contemporains<sup>2</sup> ». Les costumes de télévision en Angola ont fait la promotion du genre, mais ont également stimulé le système de fabrication des vêtements et de la mode brésilienne. L’enquête

---

<sup>1</sup> HAMBURGER, Esther, *O Brasil Antenado*, São Paulo, Zahar, 2005, p. 36

---

<sup>2</sup> *Ibid.*

de terrain exploratoire réalisée entre les mois de juin et septembre 2018 à Rio de Janeiro et à São Paulo, et en août dans la capitale angolaise, Luanda, a permis de constater comment les costumes tissent esthétiquement des *scripts* du fait de leurs couleurs et de leurs formes textiles. Une fois hors de la fiction, les costumes deviennent protagonistes d'une vie sociale, dont la fabrication

composition voyage à travers l'industrie de la mode. À la lumière d'une ethnographie multi-située, cet article vise à observer la trajectoire des costumes de télévision, pour démontrer leur circulation à l'intérieur du système de production et de circulation culturelle brésilienne.

**Mots-clés :** Costumes télévisuels, Système de production, Circulation culturelle

---

## Vestindo Palavras: A Telenovela e o Figurino

A novela como gênero televisivo é um dos principais produtos de entretenimento da sociedade brasileira. A programação vespertina e noturna da Rede Globo é transmitida todos os dias da semana, mas somente a novela *das 6*, a novela *das 7* e a novela *das 8*<sup>3</sup> são assistidas aos sábados. Durante a semana, no início da tarde, é retransmitida uma telenovela que foi sucesso de audiência. Perto do horário do café da tarde, por volta das cinco horas, assiste-se a dilemas cotidianos de adolescentes e jovens adultos, no espaço de uma academia de ginástica. Um pouco mais das seis horas da tarde, costumam ser realizadas adaptações históricas ou literárias permeadas por romances e dramas. Na tela principal da sala de estar, assiste-se a humor pastelão, histórias de amor, traição e infidelidade. Faltando trinta minutos para as dez, começará a novela *das 8* com temas polêmicos e controversos, os quais muitas vezes geram discussões que tensionam valores e costumes da sociedade brasileira.

A telenovela, além de mobilizar falas, jargões e temas polêmicos, apresenta personagens que permeiam o cotidiano da sociedade brasileira, e que são repetidos e reconhecidos em situações comerciais e em eventos sociais. Não será novidade se o figurino do personagem conquistar visibilidade comercial ao longo da narrativa (cuja duração média é de quatro à oito meses), bem como os seus referenciais estéticos e de estilos se desdobrarem em roupas e acessórios e serem expostos em vitrines de shoppings centers ou em bancadas de lojas do comércio popular. Nesses lugares, caso uma cliente do gênero feminino tenha dúvidas em efetivar uma compra, não causará estranheza se a vendedora opinar na decisão de compra, argumentando que a peça em xeque está *adequada e/ou boa* porque o estilo, a cor e a forma está na telenovela. Como forma de convencimento, também poderá ressaltar que a peça esta sendo usada na novela por uma determinada personagem. Assim,

---

3 Expressão habitual, encontrada na fala oral do cotidiano da sociedade brasileira para se referir ao gênero teledramatúrgico.

entrelaça-se o nome da peça do vestuário vendida no mercado popular com o estilo de um personagem oriundo do gênero teledramatúrgico.

Desde 1970, publicitários consideram a televisão um importante meio na propagação de produtos, igualmente para demonstrar o processo de desenvolvimento e urbanização da sociedade, pois cria-se por meio dela demanda e “mercado de consumo, favorecendo o abandono dos velhos hábitos e a integração cultural<sup>4</sup>”. Um banco de dados elaborado para a problematização dessa pesquisa, a partir do *Dicionário da Tv Globo Vol 1 - Programas de Dramaturgia e Entretenimento* mostra como o figurino esteve sintonizado com a construção de uma estética, na propagação de estilos e na circulação de modas. De acordo com a publicação, entre 1965 e 1980, pelo menos 13 novelas foram descritas com o uso do termo “lançar moda” e também exaltando os valores das ruas e dos grandes centros urbanos brasileiros. Entre os anos de 1981 e 1990, produtos de 16 novelas ganharam visibilidade comercial, como o perfume *Vereda Tropical* (1984), perucas em *Roque Santeiro* (1985-1986), o batom Boka Loka em *Ti-Ti-Ti* (1985). A atriz Betty Faria, que foi protagonista em *Tieta* (1989), cuja personagem se vestia com “glamour, cores e brilhos, usava calças compridas, bermudas e shorts”, lançou uma linha de roupas, *Tieta* by Betty Farias. Entre os anos de 1990 e 2003, 29 novelas contribuíram para a circulação de logomarcas, para a introdução de materiais têxteis como o cotton-lycra, tons, cores e estilos, como a *camisa flamel* em *Fera Ferida* (1993-1994) e o estilo Babalú em *Quatro Por Quatro* (1994-1995). Notadamente, no período da transmissão da última novela citada, a atriz Leticia Spiller “foi transformada em musa pela imprensa especializada<sup>6</sup>”. Vale notar que o figurino como referência fora das telas é circulado por meio de matérias *online* ou em jornais impressos destinados à leitura da classe popular – revistas publicam moldes de trajes televisivos, realizam ensaios fotográficos inspirados nas cores, estilos, tecidos e cortes do figurino. Plataformas online dão dicas de como criar *looks* inspirados nas personagens no *Twitter*, *Instagram* ou no *Facebook*.

Esse fenômeno de objetos e personagens que nascem na ficção e se movimentam em direção à realidade social também tem sido visto em territórios transnacionais. A telenovela da Rede Globo é um dos principais produtos de exportação da indústria cultural brasileira, e já foi exportada para mais de cem países. Em Angola está presente na programação televisiva local desde 1975<sup>7</sup>. O caso da telenovela *Roque Santeiro*, exibida no início dos anos noventa em Angola, é o que desperta a curiosidade dessa análise; após sua exibição seus personagens passaram a compor o imaginário social e cultural da sociedade luandense. O Mercado Popular da Boavista, localizado no distrito de Sambazinga, foi renomeado, e até o encerramento de suas atividades fora chamado de Mercado Roque Santeiro. Considerado um dos maiores mercados da África, funcionou entre os anos de 1991 e 2016; nele, era possível encontrar “roupas do Brasil com a última moda da novela das 9<sup>8</sup>”.

As roupas que eram vendidas no Mercado Roque, bem como as roupas que são vendidas em boutiques em Luanda atualmente, são compradas por *muambeiras*, ou seja, mulheres angolanas que atravessam o Atlântico, com uma lista de encomendas feitas por clientes que podem ser seus

4 KEHL, Maria Rita, *Eu vi um Brasil na TV*, São Paulo, Ática, 1985, p. 194

5 *Ibid.*, p. 197.

6 *Ibid.*, p. 224.

7 Entre os anos de 1975 a 2003, calcula-se que foram transmitidas dez telenovelas: *A Sucessora*, *Vereda Tropical*, *Ti-Ti-Ti*, *Tieta*, *O Sexo dos Anjos*, *Rainha da Sucata*, *O Beijo do Vampiro*, *Fera Ferida*, *História de Amor* e *Laços de Família*.

8 MATANDOS, Ulisses, *Roque Santeiro Espírito do Capitalismo*, Online, 2015.

vizinhos, amigos e familiares. Entre os anos de 2006 e 2007, com destino a mercados populares das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, as muambeiras iam em busca de roupas, acessórios femininos inspirados em figurinos usados por personagens das telenovelas da Rede Globo, além de encomendas do chamado “cabelo brasileiro”, ou seja, perucas feitas de cabelos artificiais ou naturais.

Deste modo, o presente artigo tem como objetivo verificar o trânsito ficção-realidade presente no cotidiano dos telespectadores angolanos. A curiosidade é observar qual é o sistema de produção e circulação cultural do figurino televisivo brasileiro ao concebê-lo como um objeto que veste palavras, que circula sinais e símbolos culturais de uma determinada sociedade, ao passo que demonstram processos internos de fluxos de mídia e de moda brasileira no contexto angolano.

## Zig-Zag: Produção e Circulação

Desde 1980, estudos de produção e recepção de telenovelas no campo das ciências sociais apontam que a telenovela deve ser considerada como *folhetim eletrônico*, e compreendido pelo seu significado econômico, comercial e de consumo. A telenovela entrou no processo da indústria cultural brasileira a partir dos anos 1960, e arrevesou os “influxos modernizadores da sociedade e coercitivos do Estado autoritário. Complexificação da sociedade e produção de cultura voltada para um amplo mercado de bens simbólicos são marcas deste período”.

Esses espectros refletiram em sua recepção, pois a conexão da estrutura melodramática com o “contemporâneo<sup>10</sup>” estimulou um senso de interação por tornar possível a apropriação de elementos oriundos da narrativa ao propagar carros, eletrodomésticos, roupas, marcas, estilos e cortes de cabelo. Uma vez que esse gênero de ficção televisiva circunscreve bens materiais e de consumo significativos para a concepção da narrativa, assim como os recortam no tempo e no espaço “em vez de figurinos de época que aludem tempos e lugares remotos, a novela afirma, expressa e pauta: o aqui e agora carros, trens, aviões e helicópteros expressam um senso de mobilidade relacionado a fluidez da vida contemporânea<sup>11</sup>”.

Como salientou a pesquisadora Heloisa Buarque de Almeida, “a novela efetua o papel de uma vitrine viva, familiarizando o espectador com diversos estilos e modos de vida por meio das personagens e suas histórias<sup>12</sup>”. Assim, a telenovela, além de ser uma maneira de atualizar-se quanto às tendências de moda e estilo, propaga por meio dos personagens e enredo, referenciais de mobília, decoração, acessórios do vestuário, roupas e estilo. A despeito desse entrelaçamento ficcional e de consumo na perspectiva transnacional, a pesquisa intitulada *Uma Vitrine do Brasil: Telenovelas Brasileiras entre estudantes africanos na Universidade de Brasília* observou o consumo das telenovelas brasileiras em contextos luso-africanos, e denotou que a vitrine estilizada pela telenovela da Rede Globo, segundo os entrevistados oriundos de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau e Moçambique, tem

9 ORTIZ, Renato, Silvia Borelli, José Mário Ortiz Ramos, *A telenovela: história e produção*, São Paulo, Brasiliense, 1991, p. 112.

10 HAMBURGER, Esther., *op. cit.*, 2005, p. 89.

11 *Ibid.*

12 ALMEIDA, Heloisa Buarque, *Telenovela, consumo e gênero. Muitas coisas mais*, São Paulo, Edusc/Anpocs. 2002, p.184

sido marcada por cores, tecidos, texturas e *merchandising*. Para eles, o estilo e a estética do figurino televisivo da telenovela brasileira funcionam como uma vitrine para bens de consumo e “a roupa, [como] um referente que identifica a cultura brasileira<sup>13</sup>”. Uma das entrevistadas também chamou atenção para o fato que “quando alguém usa algo que não é muito da nossa cultura dizemos que a pessoa está muito brasileira[ou] ‘está muito pra frentex’<sup>14</sup>”.

## Produção Cultural & Travessia Comercial

Se por um lado, no contexto da África lusófona, o figurino demarca a expressão de valores e costumes da sociedade e da moda brasileira, por outro lado, na sociedade brasileira cria demarcações das diferenças entre seus produtores e usuários *do* e *no* mercado da moda. Popularmente chamada de *roupa da telenovela*, as peças do figurino ao ganhar vida social tornam-se um objeto material, que por meio de seu estilo e estética gera mudanças de status por onde passa; assim, pode ser considerado uma representação material da cultura popular nas ruas e nos mercados, constituindo-se como uma forma de manifestação de um tipo de moda *popular* brasileira. O figurino enquanto objeto referencial estético e de estilo propagado pelo gênero televisivo costuma ser tratado como menor e subestimado; nesse processo é classificado por meio da perspectiva da indústria cultural de massa definida pelos críticos Theodor W. Adorno, Max Horkheimer e Jean Baudrillard – manipuladora, homogenizadora e alienante. Afinal, tanto na indústria de moda brasileira quanto para os estudos acadêmicos, se estendendo para os consumidores, ao mencionarem a *roupa de telenovela* demarcam a classe social e seu público-alvo, sobretudo quando aludem o figurino, seu estilo, moda e consumo como vestuário nos mercados populares.

Embora “os modelos de difusão não sofram grande alteração com a entrada das “coisas inspiradas no povo” no mundo da moda, em outros processos eles se problematizam<sup>15</sup>”. No contexto angolano o figurino televisivo brasileiro tem organizado um fluxo transatlântico de *muambeiras*, mas também a entrada e investimento do mercado de moda brasileira no país. Pois se, em um primeiro momento, a dinâmica ficcional e comercial entre a sociedade brasileira e angolana era que “os angolanos, sobretudo os de nível social mais baixo, nutrem quase que uma idolatria pelo Brasil<sup>16</sup>”.

Entretanto, a partir de 2014, assistiu-se uma nova onda comercial, cujo movimento não estava ligado ao comércio informal transatlântico, não podia ser justificado pela hierarquia da classe social ou via “camelagem<sup>17</sup>”, ou seja, informalidade tribal. O que se viu foi a confluência e a dinâmica

---

13 MENDES, Chirley Ferreira, *Uma Vitrine do Brasil: Telenovelas Brasileiras entre estudantes africanos na Universidade de Brasília*, Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade de Brasília – UnB. Brasília, 2012, p. 98.

14 MENDES, Chirley Ferreira, *op. cit.*, 2012, p. 97.

15 LEITÃO, Deborah Krischke, “Brasil à moda da casa: imagens da nação na moda brasileira contemporânea”, Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2008, p. 328

16 BORGES, Juliana, «Sacoleiras do outro lado do Atlântico», Sesc São Paulo, 21 de dezembro 2005. [24 fevereiro 2019] < [https://www.sescsp.org.br/online/artigo/3878\\_SACOLEIRAS+DO+OUTRO+LADO+DO+ATLANTICO](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/3878_SACOLEIRAS+DO+OUTRO+LADO+DO+ATLANTICO) >

17 BORGES, Juliana, «Das novelas brasileiras aos mercados populares da África», Reporter Brasil, 6 abril 2007. [24 fevereiro 2019] < <https://reporterbrasil.org.br/2007/04/>

de dois mercados: o da produção cultural relativa à propagação do entretenimento televisivo junto ao mercado de moda brasileira no seio da sociedade luandense.

Como podemos notar, esse fenômeno se elabora como colcha de retalho, por isso a etnografia multi-situada foi escolhida para verificar a trajetória da mídia brasileira e a indústria da moda em Luanda, Angola, com a perspectiva de reconhecer a importância das relações geopolíticas entre os dois países. Mas também com a finalidade de investigar a formação cultural no sistema mundial produzida em locais diferentes, se distanciando de uma análise e perspectiva unilateral: “não há global no contraste local-global [...], a pesquisa multi-situada é projetada para estudar, traçar correntes, caminhos, conjunções ou justaposições locais<sup>18</sup>”. Por isso o exercício etnográfico é seguir a circulação do figurino como coisa, o qual externo à narrativa, ganha vida sócia, alterando o status das coisas e difundindo-se em sua circulação como *commodities* e recursos em diferentes contextos.

## Tramando Política e Tecendo Cultura

Os dados coletados na pesquisa exploratória sugerem que a relação de figurino apresentado na narrativa ficcional em conjunto ao sistema de produção cultural e comercial tem estruturado práticas do mercado de moda no cenário angolano, bem como o seu desenvolvimento. Antes de visitar Luanda pela primeira vez em 2018, tinha como hipótese que as relações de mídia e moda na capital do país se constituíam e se formavam por meio da figura central da Rede Globo, e que o fluxo de mídia brasileira e de mercado de moda se posicionava por conta da liderança midiática brasileira, e pela ausência de uma programação televisiva local. Porém, as informações encontradas sugerem que a parceria televisão e mercado de moda brasileira em Angola ganha força, não necessariamente pela figura da Rede Globo, mas pela presença de outros conglomerados de mídia brasileira e de moda no país, cuja relação perpassa pela política econômica estabelecida nos primeiros anos de 2000. É importante notar que, desde o governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010), a política externa brasileira e suas alianças no âmbito Sul-Sul foram modificadas. As transformações ocorreram não somente nos aspectos políticos, mas também na economia e na cultura. Historicamente, as relações entre Brasil e África começaram no período colonial português, no século XV. Os primeiros africanos foram enviados em 1538 para serem escravizados em engenhos de cana-de-açúcar, em trabalho pesado nos portos, como artesões ou nos serviços domésticos. Mais tarde, durante a expansão das cidades e centros urbanos, trabalharam nos séculos XVIII e XIX na criação de gado, minas, agropecuária, além de terem sido moedas nas transações comerciais locais<sup>19</sup>.

Embora o Brasil tenha sido o primeiro país a reconhecer a independência de Angola em 1975, a relação não se desenvolveu rapidamente. As aproximações políticas do século XX se deram

---

das-novelas-brasileiras-aos-mercados-populares-da-frica >

18 MARCUS, George, “Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography”, *Annual Review of Anthropology*, 1995, vol. 24, p. 25.

19 CARVALHO, Leandro, «Formas do trabalho escravo no Brasil», *Brasil Escola*, 24 fevereiro 2019. < <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/formas-trabalho-escravo-no-brasil.htm> >

somente nos últimos anos, quando o Brasil pediu apoio no processo eleitoral para a conquista de uma cadeira permanente na Organização das Nações Unidas.

Sob o governo de Luiz Inácio Lula da Silva, o Brasil tornou-se relevante na ordem da política mundial, bem como um ativo participante político e promotor econômico nos acordos na África lusófona. Entre os anos de 2005 e 2011, o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) foi a principal agência na promoção de fomento a empresas brasileiras em África; “Angola recebeu mais de cem empresas brasileiras, que são de longe o maior número de todos os países africanos<sup>20</sup>”. Primeiro foram as construtoras, em seguida as consultorias, os comerciantes e companhias de diversos setores da atividade econômica; estima-se que 200 empresas brasileiras abriram filiais no país nesse período.

Dentre esses novos investimentos, estiveram as emissoras televisivas – Band, TV Record e Rede Globo – as quais entraram ou ampliaram a participação na sociedade angolana, como foi o caso da Rede Globo. As obras dos primeiros *shoppings centers* construídos na cidade de Luanda, bem como a revitalização da baía, foram realizadas por construtoras brasileiras. Nesses mesmos *shoppings*, tem lojas de marcas de moda brasileira como Havaianas e Dudalina – Brazil. Nos mercados populares, há imitações de produtos brasileiros, bem como a loja da marca de cosméticos Natura. Curiosamente, essas marcas também tecem materialmente narrativas na teledramaturgia brasileira.

Pode-se notar que, embora a principal exportadora de cultura brasileira venha perdendo espaço, a moda brasileira não está desaparecendo. Um exemplo dessa arquitetura política e cultural demarcando o trajeto da mídia televisiva e moda pode ser vista através do principal evento de moda angolana, cuja organização e direcionamento executivo é de uma empresa com endereço no estado de São Paulo, Brasil, além do apoio e patrocínio da TV Record – África. Os desfiles do Angola Fashion Week, desde 2014, tem recebido famosos estilistas, designers, cabeleireiros, maquiadores, modelos, atrizes e apresentadoras de televisão brasileiros, os quais são bem quistos, conhecidos e reconhecidos pela cultura e mídia popular angolana.

Ademais, alianças foram realizadas entre os países para fomentar programas educacionais por políticas governamentais e/ou privadas – dentre os projetos didáticos e pedagógicos foi realizado um processo de profissionalização de moda por meio de parcerias com pesquisadores e profissionais brasileiros em órgãos governamentais com foco na promoção cultural brasileira em Luanda.

Entretanto, no momento da pesquisa de campo em Angola, entrevistados em diferentes posições da produção e de circulação da mídia comercial e de moda angolana tiveram na ponta da língua impressões e comentários acerca da presença dos profissionais de mercado da moda e de mídia brasileira em Angola. Akili Mendes<sup>21</sup>, que participa da principal semana de moda, comentou que estranhou a massiva entrada de brasileiros no mundo e nos negócios de moda angolana, opinião também encontrado entre modelos, apresentadores de TV e trabalhadores da classe artística.

Os centros comerciais populares dos estados brasileiros: Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais apareceram nas respostas. A cidade de São Paulo é conhecida pela realização do *São Paulo Fashion Week*, pelos bairros da 25 de Março, Brás, Bom Retiro, Paulista e Guarulhos; poucos conheciam as ruas das lojas de luxo da cidade paulistana. Estilistas angolanos e *muambeiras*

20 WHITE, Lyal, *Understanding Brazil's new drive for Africa*, South African Journal of International Affairs 17 (2), 2010, p. 231.

21 Os nomes foram alterados para preservar a identidade dos correspondentes.

estiveram nesses espaços para comprar artigos de roupas e acessórios que aprenderam pela telenovela, ou para obter materiais de costura e produção de moda. Uma das *muambeiras* angolanas entrevistadas (e que faz o caminho de compras há mais de 8 anos) explicou que o seu ofício foi ensinado por uma amiga. Embora compre peças e acessórios do vestuário na Turquia, China e Dubai, prefere ir ao Brasil pela agilidade de atendimento, qualidade dos artigos femininos e do design. Aliás, ressaltou que no próprio hotel onde se hospeda, na região central da cidade de São Paulo, no começo, recebeu aulas de moda para saber comprar e escolher nas lojas do mercado popular do Brás. E o que a motiva são as referências de estilo e moda que viu nas telenovelas brasileiras.

A facilidade deste tráfego pode ser vista no comentário de uma das estilistas mais antigas do país, a qual tem um sonho antigo: criar um sistema de moda angolana. Maria Njinga contou que, durante muitos anos, comprou material para costura nas lojas das ruas da 25 de Março em São Paulo. Embarcava no sábado e retornava na terça-feira; era uma viagem rápida, e como já tinha o nome e os endereços das lojas, “era só chegar e comprar”.

## *Plim — Plim: Comodificar*

À vista disso, ao examinarmos a trajetória do figurino como coisa em si, que ao se deslocar se redimensiona em estética e estilo, em novos produtos no mercado de moda popular, que cruza o oceano Atlântico e dali se constitui como um referencial de uma cultura, que se desdobrará em trânsito de mulheres, profissionais e objetos, verificamos como o fluxo de mídia e de moda tem sido apropriados nas relações situações Sul-Sul e quais valores lhes são atribuídos, constituindo-se como uma cadeia de *commodities* cuja formação simbólica é produzida e reproduzida “por múltiplos agentes na dinâmica da produção, circulação e consumo<sup>22</sup>”. Assim, o consumo do figurino desenha *regimes de valor* que demonstram o circuito de uma cultura, visto que diante de sua circulação e dimensão cultural, depara-se com diversos contextos e espaços, o que permite “vislumbrar uma série de maneiras pelas quais o desejo e a demanda, o sacrifício e o poder interagem para criar valor econômico em situações sociais específicas<sup>23</sup>”.

Em virtude do processo de deslocamento, e ao funcionar como veículo comunicativo que estrutura personagens, sujeitos, significados e mercados, ao passo que hierarquiza contextos culturais enquanto propaga cultura e relações econômicas, a telenovela com o seu figurino compõe uma complexa biografia de uma cultura, a qual no contexto angolano identifica e demarca a cultura brasileira por meio objeto que singulariza as relações constituídas a partir dele.

Deste modo, é importante refletir como os elementos do figurino organizam as transações ficcionais com a realidade social e cultural. A tentativa é atenuar seu *status* de consumo em diferentes contextos, bem como as suas formas de comodificação cultural entrelaçada à indústria de mídia televisiva e de moda brasileira em Angola.

O chamado traje de cena ou figurino pode ser de teatro, cinema e televisivo. A elaboração do figurino televisivo, segundo figurinistas entrevistadas durante a pesquisa de campo, ocorre

---

22 MILLER, Daniel, *Capitalism: An Ethnographic Approach*, Oxford, Berg, 1997, p. 4.

23 APPADURAI, Arjun, *The Social Life of Things*, New York, Cambridge University Press, 2006, p. 4.



dentro dos estúdios da emissora, em um local apelidado por *costurão*. As roupas e os acessórios podem ser comprados prontos em lojas do varejo durante a pesquisa da construção dos personagens, ou cedidas por agências que intermedeiam o relacionamento entre as marcas de roupas e os figurinistas.

Embora o *Dicionário da TV Globo: Programas de entretenimento de Dramaturgia & Entretenimento* (2003) não mencione o nome do figurinista das primeiras novelas, ficou registrado que *Verão Vermelho* (1969) e *Véu de Noiva* (1969) inovaram por mostrar “personagens caracterizados de acordo com o que se via nas ruas na época, isto é, vestindo roupas e acessórios modernos. A escolha do figurino era mais uma maneira de aproximar a trama da realidade do público<sup>24</sup>”. A figurinista Helena Gastal fotografou comércios, pontos de encontros e as ruas do Leblon para criar o figurino de *Mulheres Apaixonadas* (2003), cuja proposta consistia em “tirar da rua os trajes e o estilo que deveriam ser levados para a trama, o que daria um tom realista e contemporâneo à caracterização dos personagens<sup>25</sup>”. Essa articulação foi denominada como “brasilianização<sup>26</sup>” da narrativa, pois aproximou temas relacionados a realidade social, cultural, política e econômica do país.

Deste modo, o figurino de telenovela pode ser considerado uma referência da experiência sociocultural e econômica, cuja construção e produção exploram fenômenos e eventos da realidade social para constituir seus personagens. Sabendo que a narrativa visual deve criar a cena pela forma, cor, ângulo e perspectiva, afim de materializar descrições de um roteiro e torná-lo um documento significativo de interação, técnica e performance, o figurino traz consigo aspectos da vida social representados pelo design e material têxtil; pois “através da roupa é possível ver a contradição entre ideias hierárquicas ou de igualdade que formam a organização do mundo social, por onde são representadas e mediadas pelo design<sup>27</sup>”.

Como sublinhou o figurinista americano Alberto Wolsky em uma aula na Universidade da Califórnia Los Angeles, “é responsabilidade do figurinista criar o visual do cenário e da cena<sup>28</sup>”, pois a aparência do traje deve antecipar a ação e estilizar a imagem na tela. Por esse enquadramento, o figurino é construído por meio de uma estrutura relacional composta por materialidades cujo processo é fundamental para o reconhecimento de elementos inseridos na narrativa, os quais por princípios culturais devem estar de acordo com as expectativas sociais e de valores, para que a performance mobilize competências culturais formadas por meio e *a priori*. Isso atrela sua manifestação com a experiência ordinária, mobilizando deste modo regimes de valores constituídos no imaginário sociocultural, bem como no político e no econômico.

Consequentemente, o figurino opera em uma lógica específica de correspondência entre contrastes materiais e sociais, dando à esta produção a reprodução da cultura em sistema de objetos que gerencia situações e atividades no tempo e no espaço. Um objeto que nasce e se constitui por manifestação artística que navega entre ficção-realidade como um *código-objeto*, pois confere

24 Dicionário da TV Globo, *Programas de entretenimento de Dramaturgia & Entretenimento*, Rio de Janeiro, Zahar, volume 1, 2003, p. 19.

25 *Ibid.*, p. 21.

26 STRAUBHAAR, Joseph, «Brazilian Television: The Decline of American Influence», *Communication Research*, April 1984, Vol. 11, n. 2, p. 20.

27 MCCracken, Grant David, *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*, Bloomington, Indiana University Press, Midland, 1990, p. 60.

28 WOLSKY, Alfred, “Film & Costume & Character: Deconstructing Glamour”, University of California, Los Angeles, 2016.

“significação e avaliação das pessoas e ocasiões, funções e situações<sup>29</sup>”, e contribui no deslocamento cultural e comercial. À vista disso, para eficácia simbólica do figurino, faz-se; necessário a reprodução sistemática de materialidade e códigos tacitamente acordados. Tecidos, texturas, vieses, zíperes, botões, formas de acabamento, cores e tingimentos são formas de distinguir a complexa classificação de personas e seus vestuários, pois “o vestuário expressa todo um movimento social, assim como cada nível social, também exprime o caráter familiar, municipal, provincial, regional, tribal e nacional. Ao mesmo tempo, o vestuário dá [ou retira] inteira liberdade de movimento ao indivíduo<sup>30</sup>”.

Deste modo, para transformar os roteiros em cores, textura e silhuetas, os figuristas confeccionam, por meio de cores, formas e material têxtil, um conjunto de fatos ou eventos fictícios relacionados à dinâmica do mundo histórico e contemporâneo. Cada detalhe da estética artística mostrada na tela é perpassada pela cultura, bem como remendada e arrematada pelo tecido social que se desenvolve ao longo do arco do personagem. O/a figurinista traz das páginas escritas uma “coesão visual satisfatória<sup>31</sup>”. Isso ocorre não apenas porque exhibe de forma estritamente ou descritivamente realista<sup>32</sup> a representação de um determinado período, mas porque o que se trama é o “casamento de conceito e imagem<sup>33</sup>”, a qual entretém e tece o roteiro em cores, formas e tecidos, mas também em “emoções reais, que estão em jogo na vida social. Semelhança que também ocorre em outros textos culturais, como a literatura<sup>34</sup>”.

Neste sentido, o arco do personagem não atua apenas como um mecanismo em prol da narrativa, mas como um sujeito que congrega em seu corpo uma sociedade, pois os “figurinos servem como indicadores de gênero e status, mas também moldam corpos e comportamento<sup>35</sup>”. Uma vez que a tarefa do figurinista não é apenas produzir um novo personagem, mas projetar um sujeito social, que materializará a cultura pelo vestuário, pois a referência da performance é respaldada por meio das dinâmicas do mundo social, político e econômico.

A estrutura de um objeto que nasce na ficção cria e ganha corpo na linguagem televisiva como figurino, reflete no sistema cultural estético e material, constrói narrativas performáticas dos fluxos de mídia e de moda brasileira. Ao passo que, na medida que esse sistema de produção e circulação o tece arregimenta um processo de comodificação cultural biográfica, conforme definição de Igor Kopytoff: “a produção de *commodities* é cultural e cognitiva: *commodities* são produzidas não somente pela materialidade das coisas e objetos, mas são culturalmente marcadas por ser esses tipos de coisas<sup>36</sup>”. Uma vez que, as *muambeiras* justificam suas compras geograficamente da seguinte maneira: China quando precisam barganhar grande quantidade de mercadorias, Dubai para adquirir

29 SAHLINS, Marshall, *Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro, Guanabara, 2003, p. 178.

30 CRAWLEY, Ernest, *Dress, Drinks, and Drums*, Londres, 1931, p. 172. Methuen & co.

31 LANDIS, Deborah Nadoolman, *Dressed A Century of Hollywood Costume Design*, New York, Collins Design, 2017, p. 10.

32 ALMEIDA, Heloisa Buarque, *op. cit.*, 2002, p. 178.

33 LANDIS, Deborah N., *Advanced Costume Design Critical Studies. Film & Costume & Character: Deconstructing Glamour*, Graduate seminar syllabus, University of California, Los Angeles, 2017, p. 1.

34 ALMEIDA, Heloisa Buarque, *Telenovela, consumo e gênero. Muitas coisas mais*, São Paulo, Edusc/Anpocs. 2002, p. 101

35 NAREMORE, James, *Acting in the Cinema*, University of California Press: Berkeley, 1990, p.88.

36 KOPYTOFF, Igor, “The Cultural Biography of Things: commodization as a process”, in *The Social Life of Things*, Arjun Appadurai, New York, Cambridge University Press, 2006, p. 64-91.

jóias e bijuterias, Índia para obter cabelo humano e fazer bons negócios, e o Brasil quando querem investir em acessórios femininos, design de moda e cabelo, além dos voos baratos.

A referência da manifestação cultural brasileira como um valor e marcador social de status e diferenças pode ser também vista pela letra da música “doença do bolso” de Kyaku Kyadaff: “Cabelo brasileiro desfilando na marginal”, a qual, em conjunto com o figurino, funciona como objetos que circunscrevem a cultura brasileira no contexto angolano e estabelece a manifestação de uma “biografia econômica culturalmente informada por objetos, [cuja] entidade é culturalmente construída, dotada de significados culturalmente específicos, classificada e reclassificada em categorias culturalmente constituídas<sup>37</sup>”.

Por esse viés, observamos processos e ações da produção, sua materialização e distribuição e como os mesmos são enquadrados em cenários e cosmologias singulares fora da ficção, bem como em novas experiências e valores. Isso demonstra os caminhos e os processos que um objeto pode ser compreendido em diferentes contextos, mas também como o texto cultural propagado pela telenovela não exporta somente a moda e objetos, mas exporta “todo um complexo de valores e de condutas que se acham implicados nesse produto<sup>38</sup>”. Essa dinâmica funciona por meio de uma estrutura relacional composta por materialidades que elaboram o estilo e a estética do design popular brasileiro, bem como os artigos de roupas femininas, suas cores e características.

## Considerações Finais

O artigo teve como objetivo refletir acerca da confluência do fluxo de mídia e de moda brasileira no contexto das trocas transatlânticas na contemporaneidade. Como vimos, o figurino de telenovela pode desenhar uma vitrine viva, que propaga estilos e modos de vida, ao passo que também fomenta trocas comerciais. Por esse caminho, examinamos o sistema de produção dos figurinos e como o mesmo opera na narrativa ficcional, ao passo que ao sair da tela, ganha referências na realidade social e comercial, configurando uma tríade material: figurino televisivo, vestuário-estilo e moda popular.

Esse fenômeno sugere que o sistema de produção ficcional televisiva brasileira tem organizado em Luanda um processo de *comoditização* ao validar o campo da produção de moda brasileira, unir duas localidades geograficamente separadas e conectar produtores e consumidores estratificados nessa escala. A hierarquia que se revela entre os pontos dessa cadeia pode ser observada pela maneira com que as roupas vendidas nos mercados populares são vistas pelos produtores de moda brasileira, e como os mesmos relataram sua percepção quando estiveram em África “só a arte, e às vezes a moda, conseguem enxergar poesia em um terreno árido<sup>39</sup>”. Afinal, marcas, designers; estilistas; e escolas brasileiras usam como referências produções de moda americana e europeia, e não

---

37 *Ibid.*, p. 68.

38 ORTIZ, Renato, Silvia Borelli, José Mário Ortiz Ramos, *op. cit.*, p. 93.

39 ARAUJO, Jackson, Fashion Forward, São Paulo, Ronaldo Fraga fala ao FFW sobre sua experiência e descobertas em Angola, Julho 2016. [24 fevereiro 2019] < <https://ffw.uol.com.br/blog/moda/ronaldo-fraga-fala-ao-ffw-sobre-sua-experiencia-e-descobertas-em-angola/> >

validam o mercado popular de moda interna ou Sul-Sul, como um espaço de manifestação legítima e/ou prestígio.

Deste modo, a pesquisa etnográfica multi-situada permitiu que perspectivas de sociedade consideradas subalternas na lógica do capitalismo sejam compreendidas e reconhecidas por suas ações, não via a ideia de influência, emulação, reprodução ou substituição *de* ou *por* uma cultura, mas por dinâmicas que reconfiguram e reconhecem “múltiplos locais de produção cultural<sup>40</sup>”, perspectiva que aproxima a economia cultural global e sua variedade de “escapes” e formas de circulação. Assim, a roupa nascida no principal gênero da teledramaturgia brasileira em Angola tem auxiliado o seu processo de desenvolvimento interno, ao passo que tem promovido relações transatlânticas e posicionado a indústria de moda no continente africano.

Para futuras pesquisas, faz se necessário estudar a posição e o significado do “cabelo brasileiro” na sociedade angolana, uma vez que, em agosto de 2018, o uso de cabelo brasileiro foi proibido nas escolas angolanas, e também analisar como a economia política capitalista contemporânea desenvolvida entre o Brasil e Angola desde 2003 pode demonstrar nuances de *soft-power* e perspectivas das políticas culturais entre os dois países.

---

40 MARCUS, George, “Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography”, *Annual Review of Anthropology*, 1995, vol. 24, p. 25.

# Los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos de Cáceres (1958-1970): folklorismo, hispanidad y raza en el folclore musical latinoamericano durante el franquismo

**Juan Gutiérrez Ruiz**

*Universidad Complutense de Madrid*

**Resumen:** Los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos de Cáceres (1958-1970) permiten analizar el uso que le dio el franquismo al folclore musical latinoamericano, tanto en relación de su política cultural hacia América Latina como con respecto al reforzamiento dado a la identidad extremeña durante los mismos. A través de estos encuentros multiculturales se percibe que la difusión de las ideas y prácticas de este folclore musical estuvieron influenciadas por la ideología de la hispanidad impulsada por la dictadura. Por lo tanto, las percepciones raciales y étnicas que se tenían de los latinoamericanos,

vinculadas especialmente a la noción del mestizaje entre los indígenas y españoles, influyó en la valoración que se tenía del mismo. El folclore musical latinoamericano sería concebido como una práctica cultural mestiza, producto de la unión de una música dominante y de una dócil, reproduciendo así la preeminencia que se le concedía a España en su relación con América Latina en la ideología de la hispanidad.

**Palabras claves:** Folclore musical latinoamericano, folklorismo, hispanidad, raza, Cáceres, festivales, franquismo

**Résumé:** Les Festivals folkloriques Hispano-américains de Cáceres (1958-1970) permettent d'analyser la façon dont le franquisme s'est servi du folklore musical latino-américain dans sa politique culturelle vers l'Amérique Latine ainsi que dans le renforcement de l'identité extrémadurienne. L'étude de ces rencontres multiculturelles démontre que la diffusion des idées et pratiques du folklore musical a été influencée par l'idéologie de l'hispanité impulsée par la dictature espagnole. Par conséquent, les perceptions raciales et ethniques des Latino-Américains,

liées en particulier à la notion de métissage entre indigènes et espagnols, ont influencé l'appréciation du folklore musical latino-américain. Le même serait donc perçue comme une pratique culturelle métisse, produit de l'union d'une musique dominante et une musique faible, reproduisant ainsi la prééminence que l'idéologie de l'hispanité attribuait à l'Espagne par rapport à l'Amérique Latine.

**Mots-clefs :** Folklore musical latino-américain, folklore, hispanité, race, Cáceres, festivals, franquisme

---

Los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos (1958-1970), originalmente organizados por el Instituto de Cultura Hispánica (ICH) junto con el Ayuntamiento de Cáceres, pasarían a partir de 1964 a ser organizados en colaboración con el Ministerio de Información y Turismo, como parte de su programa de Festivales de España. Estos festivales formaban parte de la política cultural del franquismo hacia América Latina<sup>1</sup>, y estaban a su vez vinculados con la promoción turística de la Alta Extremadura, con la ruta oficial nombrada por el régimen como la "Ruta de los Conquistadores". Si bien en relación al folklore musical consistieron primordialmente en un certamen en el que los distintos grupos folklóricos participantes eran juzgados por un jurado con la consiguiente entrega de premios, los mismos comprendían mucho más que los espectáculos en sí.

Comenzando con su inauguración, que solía ser un ceremonial en donde se nombraba una reina del festival (en la mayoría de las ediciones la hija de un diplomático latinoamericano), se entonaba una salve en honor a la Virgen de Guadalupe en la concatedral cacereña de Santa María, aparte de izarse las banderas de los países participantes y ejecutarse sus himnos nacionales en la Plaza Mayor. El que se incluyera, asimismo, en el trascurso de los festivales, entre otros eventos, cenas de galas, juegos florales, capeas, desfile de carrozas y viajes al Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, causaba que al momento de su conclusión el público asistente hubiera disfrutado de una variedad de actividades que además de fomentar el intercambio cultural entre cacereños y extranjeros, sirviera para promover el sentido de comunidad de los cacereños e inculcarle unos ideales. Ideales que, aun cuando bien podrían resumirse como la ideología de la hispanidad, habría que matizar que era una hispanidad adaptada al ámbito extremeño, a la tierra en donde habían nacido

---

<sup>1</sup> La participación en varias de las ediciones de agrupaciones brasileñas y haitianas motiva que utilicemos el término América Latina en vez de Hispanoamérica, que era el que se utilizaba en la promoción y en los discursos de los festivales, para referirnos al área geográfica de donde provenían los participantes del continente americano. Por consecuencia utilizaremos también el término latinoamericano/a. Esto se hace reconociendo que ambos términos, Hispanoamérica y América Latina, conllevan una carga ideológica y que ninguno delimita perfectamente el objeto de estudio.

“los dioses” responsables de la conquista de América. La constante, a lo largo de las transformaciones sufridas por los festivales (siendo la de mayor impacto la entrada del Ministerio de Información y Turismo como una de las entidades organizadoras) fue, por supuesto, la presencia del folklore musical latinoamericano en sus escenarios. Folklore musical que sería empleado por el franquismo en beneficio de su política cultural hacia América Latina y como un instrumento para la reafirmación de la identidad cacereña y extremeña<sup>2</sup>.

Unos versos del poema *Salutación de la madre a sus hijos* escrito en 1960 con ocasión de la tercera edición de los festivales por M. Serrano (muy probablemente Miguel Serrano Gutiérrez<sup>3</sup>) sirven para señalar cuál era el provecho que el franquismo pretendía obtener en términos de la presencia del folklore musical latinoamericano:

Todos los años a estas fechas, / os espero para lo mismo. / La casa es grande y quiero poblarla de vuestro ruido. / Así, que os vea, para que vean que estáis conmigo, / sacar de las viajeras maletas/ las banderas de vuestro destino, / ante la Gran Plaza / del Palacio Mayor de nuestro nido<sup>4</sup>.

El objetivo que se tenía, por su parte, con respecto al testimonio de los miembros de las agrupaciones participantes extranjeras, se expresaba en las palabras del chantre de la concatedral de Santa María, Elías Serradilla, pronunciadas durante el acto de ofrenda de flores que los grupos folklóricos latinoamericanos dedicaron a la Virgen de Guadalupe en la concatedral en la edición de los festivales de 1961. En su prédica, Serradilla les pedía a sus “conciudadanos...en comunidad de fe, de lengua, de tradiciones y costumbres”, lo siguiente:

pregonad por todas partes, en honor a la verdad, lo que habéis visto y oído; que no hay paz mejor que la que disfruta el pueblo español; ni hay libertad mayor, bien entendida, que la nuestra; ni hay respeto a la persona humana y a sus derechos inherentes como el consignado en nuestra legislación y practicado en nuestra vida social<sup>5</sup>.

La dimensión política de esta intención aspiraba a que los participantes latinoamericanos y demás extranjeros se llevaran un grato recuerdo del trato y el estilo de vida de los españoles durante la dictadura. Los llamados hechos por los alcaldes a los cacereños durante los festivales para que la población anfitriona se comportara de manera apropiada se explican por el deseo por lograr

---

2 Empleamos el término de folklorismo para referirnos al uso del folklore por parte de la dictadura franquista para promover sus posturas ideológicas o adelantar sus políticas de Estado. Aplicamos el concepto según definido por Josep Martí: “El «folklorismo» presupone...la existencia de una conciencia de tradición, su valoración positiva a priori y una intencionalidad concreta en cuanto al uso que se quiere dar a esta tradición. Esta intencionalidad, básicamente, puede ser de índole estética, comercial o ideológica. Folklorismo, en su versión activa, implica, pues, «manipulación». Martí matiza que la “manipulación” no se debe entender en un sentido negativo, sino en el sentido neutro de “operar» o «manejar». Josep Martí, *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*, Barcelona, Ronsel, 1996, pág. 19.

3 Miguel Serrano Gutiérrez (1924-1996) fue un escritor y poeta cacereño, habitual colaborador de la revista *Alcántara*, la principal revista de la intelectualidad cacereña durante el franquismo.

4 “Salutación de la madre a sus hijos”, *Extremadura*, 17 de junio de 1960, pág. 8.

5 “Ayer, en la catedral. Ofrenda de flores de los grupos folklóricos hispanoamericanos a la Virgen de Guadalupe”, *Extremadura*, 29 de junio de 1961, pág. 8.

este objetivo. En 1959, el alcalde Luis Ordóñez Claros se dirigía a los cacereños, por medio de un “bando”, varios días antes de que comenzaran los festivales:

encarezco y ruego a todos los vecinos, que al igual que el pasado año, hagan público testimonio de nuestro aprecio y fraterno afecto a los visitantes huéspedes ilustres de nuestro viejo solar, en correspondencia a la distinción con que nos honran, mostrándoles en todo momento la atención y cordialidad que corresponde a la sinceridad de nuestros sentimientos y la tradicional hidalguía de nuestro pueblo...<sup>6</sup>

Alfonso Díaz de Bustamante y Quijano, alcalde en 1967, hacía una petición similar:

Nuestro deseo es que todos los distinguidos viajeros, se sientan como en su casa, para lo que estoy seguro que todos pondremos nuestra mayor colaboración y entusiasmo.

Acudid puntualmente a dar calor con vuestra presencia a los actos que se celebren...

Que nadie falte, así lo espera de vuestra hidalguía. Vuestro Alcalde<sup>7</sup>.

Se manifestaba de este modo el gran interés que se tenía porque la experiencia contrastara la propaganda negativa que aún se le hacía al régimen en el extranjero, a pesar de que hacía ya más de una década que había salido de su aislamiento internacional. Era una recepción que procuraba mostrar una imagen positiva de Cáceres tanto en términos de la camaradería experimentada por los visitantes como de la estética de la propia ciudad, la cual procuraba vestirse de gala con motivos referentes a la nación española y a los países latinoamericanos. Esta representación, para la que probablemente no hubiera sido necesario instar a los cacereños para que se comportaran consecuentemente, mostraba la importancia que se concedía al objetivo de granjearse un testimonio favorable al régimen.

Así como el régimen franquista sacaba provecho político de la presencia de las agrupaciones latinoamericanas en los escenarios de los festivales, estos últimos a su vez se beneficiaban de su participación en los mismos. Pues una vez culminaban su compromiso en Cáceres en ocasiones se les abría la oportunidad para recorrer el resto de España y otros países de Europa de gira, lo cual significaba una mayor exposición internacional, aparte de las posibles ganancias económicas que ello generase. Se debe entender, por lo tanto, que se daba una relación de conveniencia. El régimen otorgaba la oportunidad de presentarse en Cáceres a las agrupaciones, lo cual era apreciado por éstas, y de su participación se nutría para consolidarse. Empleaba el marco de los festivales, entre otras cosas, para transmitir sus postulados ideológicos, proyectar una imagen de estabilidad debido a la presencia de visitantes extranjeros e integrar la comunidad local con los intereses del Estado.

---

6 “De los festivales hispano-americanos. La reina será la gentil señorita Sergia Durón y Meza, hija del embajador de Honduras en España”, *Extremadura*, 9 de junio de 1959, pág. 1.

7 “Proclama del alcalde a los cacereños. Con motivo del IX Festival Hispanoamericano”, *Extremadura*, 27 de junio de 1967, pág. 3.



Muestra de agradecimiento por lo antes indicado y por el buen trato recibido en Cáceres es el testimonio de uno de los miembros del Ballet Grancolombiano, dirigido por Hernando Monroy, en la edición de 1965:

Queremos agradecer infinita, profundamente, esta nueva invitación que nos han hecho a esta queridísima ciudad para nosotros. Porque a ella debemos este año de éxitos que nos han brindado el Instituto de Cultura Hispánica, y a la organización de los Festivales de España. Que de verdad lo agradecemos porque nos han brindado como dije antes el éxito de un año de trabajo en Europa...Nuevamente mis agradecimientos en nombre de toda la compañía a todos los que nos han brindado esta maravillosa venida nuevamente a Cáceres. Mil gracias<sup>8</sup>.

Por otro lado, continuamente se le hacía llegar al público, por los distintos medios en los que se promocionaban los festivales, el mensaje de que Cáceres, “Plaza Mayor de la Hispanidad”<sup>9</sup> era el lugar “idóneo” para su realización. Por ejemplo, en el número de la revista *Mundo Hispánico*, una de las publicaciones editadas por el ICH, dedicado exclusivamente a los festivales de 1959 se declaraba en el artículo titulado *II Festival de Folklore Hispanoamericano. Nuevos cantos de vida y esperanza*, que Cáceres, la “alta y augusta Plaza Mayor de la Hispanidad”, se ofrecía como “domicilio para la gran fiesta de los pueblos hispánicos, para la gran cita entrañable y alegre que reunirá las danzas, las canciones, los que con rubeniano título podríamos llamar nuevos cantos de vida y esperanza, por los que se explica el alma de los pueblos que forman comunidad desde los Pirineos a la Tierra del Fuego”<sup>10</sup>.

---

8 VII Festival de folklore hispanoamericano: 26-06-1965 [5SON-1828], cinta 5, grabación sonora, 30:34. <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/i18n/consulta/registro.cmd?id=3530>

9 Título constantemente utilizado al nombrarse la ciudad durante los festivales una vez empleado por Blas Piñar, el entonces Director del ICH, en el discurso de clausura de la primera edición. Para una amplia discusión sobre el empleo de la ideología de la hispanidad por parte del franquismo, leer: David Marcihacy, “La Hispanidad bajo el franquismo: el americanismo al servicio de un proyecto nacionalista”, in *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, Stéphane Michonneau y Xosé M. Núñez Seixas (dirs.), Madrid, Casa de Velázquez, 2014, págs. 73-102.

10 El adjetivo “rubeniano” se refiere al poeta nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) y el título del artículo hace referencia a su obra *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905). Teniendo en consideración el mensaje contenido en varios de los poemas encontrados en esta obra, como, por ejemplo, *Salutación del optimista*, *Cyrano en España* y *A Roosevelt*, en los que se ensalzaba la historia y los valores españoles, a la vez que valoraba la aportación de España en América no es de extrañar que Darío fuera un poeta de continua referencia para los propulsores de la ideología de la hispanidad durante el franquismo. Ya que claramente algunos de sus poemas se prestaban a las ideas que estos buscaban promover. Sin embargo, la obra de Darío contenía planteamientos divergentes con esta ideología, como era el caso respecto a su estimación de la contribución de los indígenas americanos a la cultura latinoamericana, como se puede comprobar en *A Roosevelt*. Es improbable que Darío se hubiera hecho eco de la postura del franquismo, encontradas en la ideología de la hispanidad respecto a los indígenas americanos, pues en varios de sus poemas el poeta nicaragüense buscó reivindicar su aportación. Su estimación hacia España tampoco impidió que en ocasiones realizara críticas hacia su sociedad, incluyendo sus líderes, ante actitudes que consideraba como retrasadas y decadentes. “II Festival de Folklore Hispanoamericano. Nuevos Cantos de vida y esperanza”, *Mundo Hispánico*, nº 135, junio 1959, pág. 6; Roberto Dalla Mora, “De cuerpos enfermos y un pueblo vital: crítica de la nación española finisecular en “España contemporánea” de Rubén Darío” *Voz y Letra*, nº 26, 2015, págs. 137-149.

Y es que como se señalaba en el programa oficial del festival de 1964, que fue el primero de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos en ser organizado en colaboración con el Ministerio de Información y Turismo, como parte de su plan de Festivales de España:

Cáceres...brinda al naciente Festival Hispanoamericano el marco más idóneo, más significativo, más cuajado de sugerencias. Arrebujada en el cerco de su muralla, la ciudad es un relicario vivo de la época y de las gentes que hicieron posible el alumbramiento de un Nuevo Mundo...

Ciertamente, ningún escenario mejor para una empresa tan bella y encomiable como la de hermanar el arte de los pueblos nacidos de un mismo tronco, de una sola raíz. Hombres de América y de España van a aunar aquí sus viejas tradiciones y sus creaciones más valiosas, lo que les aconseja y lo que les distingue, en un espectáculo singularísimo.

El programa añadía que Cáceres era la “cabeza” de la “heredad gloriosa” de la Alta Extremadura. Región en la que se encontraban las “esencias universalistas de la raza” hispánica. Alegando, además, que el “peregrinar” por sus tierras permitía “descubrir la raíz misma de la más sublime empresa española, comprobar el cimiento local de la forja de un imperio, comprender las razones y los fundamentos de unos seres casi míticos, realizadores providenciales de la epopeya más grandiosa que vieron los siglos en aquel tiempo venturoso y aventurero en que “los dioses nacían en Extremadura”<sup>11</sup>.

En una Extremadura caracterizada por el atraso socio-económico, el conservadurismo y una sensación de abandono<sup>12</sup>, no es de extrañar la gran acogida que tuvo la ideología de la hispanidad en su sociedad, especialmente entre los intelectuales y dirigentes políticos. Pues rememoraba la época en que la región había desempeñado un rol trascendental en la historia de España. Indudablemente, su discurso debió inspirar el orgullo de los extremeños por su pasado, a la vez que reforzaba su identidad en el presente al ser considerados como herederos de los antiguos conquistadores. Incluso, el impacto de la ideología se puede atestiguar hoy día al visitar la región, ya que se pueden hallar plazas, calles y avenidas con la denominación de hispanidad. En Guadalupe (donde se encuentra el Hotel Hispanidad), el 12 de octubre aún se celebra como la Fiesta de la Hispanidad.

---

11 Esta última frase era una referencia a la novela del escritor español Rafael García Serrano, *Cuando los dioses nacían en Extremadura*, publicada en 1949. En la misma e inspirándose en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, García Serrano narra las aventuras de “un hombre predestinado” para la conquista de México. Hernán Cortés es representado como un hombre creyente, intrépido, un Don Juan, prototipo ideal de los conquistadores españoles que gracias a la providencia lograron el dominio de América. Dada la exaltación que se hacía del hombre extremeño en la novela no sorprende que la misma fuera aludida en el programa del festival, pues, como se indicó, Cáceres se representaba en la imaginería transmitida en estos encuentros como la “cabeza” de la región que había producido los conquistadores de mayor renombre. Rafael García Serrano, *Cuando los dioses nacían en Extremadura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973. Programa en: Archivo General de la Administración (AGA), Fondo: 49.09, Caja: 38128, Programa oficial de Festivales de España en Cáceres 1964, 26 de junio al 2 de julio.

12 PASTOR BLÁZQUEZ, María Monserrat, *Los años del desarrollismo en Extremadura, 1955-1975: aspectos demográficos y socio-económicos*, 845 páginas, II tomos, Tesis doctoral: Historia Contemporánea: Universidad Complutense de Madrid: 1994.

Sin embargo, a pesar de un discurso en el que se afirmaba la hermandad entre España y los países latinoamericanos, y proclamaba el alma gemela entre la “Madre Patria” y sus antiguas colonias, es evidente la ambivalencia y contradicción en que entraba la ideología de la hispanidad tanto en la relación racial entre españoles y latinoamericanos, como respecto al ámbito de la cultura. La jerarquización étnica y racial se manifestaba en los festivales al momento de discutir el mestizaje ocurrido entre la música española y la indígena americana. Mestizaje del que, siguiendo el razonamiento del mensaje transmitido en estos encuentros, había surgido la música “hispanoamericana”. No sólo se establecía una jerarquización, sino también un predominio de la música española en el surgimiento del “folklore mestizo”. Es decir, se le concedía mayor influencia a la aportación musical española que a la indígena. Lo cual traía como resultado que se diera una apropiación cultural por parte del régimen franquista de la cultura latinoamericana. Después de todo se impulsaba la idea de que España comenzaba cultural y espiritualmente en Los Pirineos y terminaba en Tierra del Fuego, y que la cultura y civilización en América había comenzado con la llegada de los españoles.

Lo antes discutido respecto al “folklore mestizo”, era expresado por Manuel Orgaz Muñoz, Jefe del Departamento Audiovisual del ICH y uno de los miembros del jurado del certamen del I Festival de Folklore Hispanoamericano en su *Crónica del Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres*, publicada en *Cuadernos Hispanoamericanos*, la otra revista editada por ICH. En su crónica la música indígena americana se describía en un tono similar al utilizado por el eurocentrismo decimonónico al referirse a esta música o a la producida por la población afroamericana. En su escrito la misma adquiere connotaciones de exotismo, primitivismo e inferioridad en contraposición de la música aportada por los españoles al descubrir el continente. Según expuesto por Orgaz Muñoz, la aportación musical española había sido necesaria para que la música indígena americana, progresara y se civilizara:

Hasta que llegaron los españoles, América, que no sabía su nombre, chillaba la música de las montañas, de las selvas, de las llanuras, imitando el batir de alas de los cóndores, el quejido de las nubes, el pizzicato de las aves, con cien instrumentos de carrizo, todos como la flauta de Pan. Pero a estas syringas les faltaba el temblor de la cítara.

Los indios americanos se introducían las cañas melódicas en la nariz. Olían la música, no la besaban.

Tuvo que llegar la guitarra española con cuerdas húmedas de su Andalucía atlántica, seis trenzas de pelo prieto y tirante, alabeando el aire.

...Tuvo que llegar la guitarra española para que el indio, huérfano de amor, temeroso de dioses horribles, se refugiara en su seno de madre y aprendiera a beber, como en pezones femeninos, en los caños sonoros nacidos de una silueta de ánfora. Porque América, que ignoraba su nombre, desconocía las cuerdas musicales.

...Al indio pentafónico y triste de las cañas y del baile de saltos, le sorprendió la viril y recia jota de los conquistadores, la “g” de sus guitarras. Y al mismo tiempo que aprendía la lengua común para entenderse con todos los demás de América

y la religión para hablar a Dios, enriqueció el rincón íntimo de su vida, el mundo emotivo del folklore, como bautizando también las melodías<sup>13</sup>.

Por su parte, el escritor canario Vicente Marrero empleaba argumentos semejantes a los de Orgaz Muñoz, cuando se refería a la danza y el baile en América, en su artículo titulado *Danza e Hispanidad*. Publicado en el número especial de *Mundo Hispánico* dedicado a los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos,<sup>14</sup> en el mismo Marrero aparte de plantear que con la sola aportación del indio las danzas suramericanas serían “pobres y monótonas”, minimizando así su aportación, alegaba lo siguiente:

El *melos* indio sólo ahogaría las danzas de Suramérica, las llevaría lejos, hasta perderlas en un mundo sin difuminar, un mundo de plumas y colores exóticos, selvas vírgenes, que desconoce la honda afirmación, porque hay en todo él una fuerza telúrica que va de fuera a dentro: un mundo exterior que queda impreso en la retina, de gran importancia en el mundo de las danzas, pero que de por sí solo no basta.

Estas carencias vendrían a ser superadas gracias al “secreto de las danzas suramericanas”, que, según Marrero, era el “zapateado”. Al referirse al zapateado explicaba que no aludía a “una clase especial de baile como es la conocida con este nombre”, sino “al hecho de sentar imperiosamente al danzar el pie en el suelo, acentuando el ritmo enérgico o matizadamente, pero siempre de un modo personal”. Contrastaba entonces esta última forma de expresión, que consideraba representaba “siempre el modo de ser español”<sup>15</sup>, con “la índole apacible y dócil del indio, tan propenso a la dulzura sensual y a la melosidad excitante, que seducen al que escucha...”. Finalizaba su análisis sobre este tema exponiendo que “al hablar de la Hispanidad en la danza ha de entenderse bien que no sólo hablo de una impregnación hispánica, sino de una influencia recíproca”, pero era manifiesto cual era el componente que estimaba trascendental en la influencia ejercida mutuamente al declarar:

El carácter festivo, inherente a las danzas suramericanas en general, no hubiese logrado mucho si no poseyera esa fuerza, ese ritmo interno, que es afirmación, pero que en la danza es también señorío, poder, distinción, recato, que permite a

---

13 ORGAZ, Manuel, “Crónica del Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 104, agosto 1958, pág. 3.

14 El ensayo se publicó originalmente en la revista que dirigía Marrero *Punta Europa* en 1956. Para un análisis de la relación entre las posturas políticas y estéticas en Marrero leer: Belén Vega Pichaco, “De danza, toreo y el “Enigma de España”: el discurso de Vicente Marrero y la Generación de 1948”, in *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*, Beatriz Martínez del Fresno y Belén Vega Pichaco (eds.), Turnhout, Brepols, 2017, págs. 67- 103.

15 Este “modo de ser español” en el baile, como discutido en el documental *Gurumbé. Canciones de tu memoria negra*, estaba, sin embargo, influenciado, no únicamente por los gitanos, sino también por los grupos étnicos africanos que habían llegado a España como consecuencia de la trata de esclavos. Así pues, las características que Marrero asocia al baile español, especialmente, el ritmo energético y lo imperioso, estaban vinculadas con los grupos étnicos que en España se concebían como la “otredad”. Por lo que, paradójicamente, tomando en consideración sus posturas respecto a los bailes africanos discutidas a continuación, se podría considerar que el baile español había sido “regenerado” por la africanía. Miguel Ángel Rosales, *Gurumbé. Canciones de tu memoria negra*, Intermedia Producciones, S. L. (prod.)/3box-media (distrib.), 2016, DocumentaL. 72'. Color.

los suramericanos bailar con el mismo espíritu de distinción de las grandes bailarinas españolas: «La Argentina», Mariemma...

Su análisis, igualmente, adquiriría connotaciones raciales al referirse a la música y bailes relacionados con la población afroamericana, como lo eran la rumba, el son, la habanera o el lundu. Géneros musicales que consideraba “amulados”, producto de “una amalgama de culturas distintas, cuya harina blanca tiene la levadura de la africanía”. Y así como había buscado establecer la supremacía y capacidad de regeneración que tenía el elemento español, el elemento blanco, para con las danzas suramericanas, también lo haría con estos bailes:

La verdadera causa del nacimiento de la música que en este género más gusta fueron los amoríos del conquistador y de la negra esclava. Hágase la comparación de estos bailes hispanos, que vulgarmente suelen pasar por negroides, con sus ritos fetichistas, tal como todavía se pueden contemplar en los barracones y cabildos cubanos o en las danzas de los negros brasileños.

Cuanto más pura es la danza afroide, más claro se nota en ella la ausencia de redención. La vemos luchar con los poderes mágicos de la naturaleza, con las cadenas de la esclavitud, con la de sus pasiones...

Añadía al respecto:

cuando en un mundo esclavo aparece un aire español como en el *Lundu*, antiguo baile brasileño muy influenciado por el estilo hispánico...se respira mejor, hay algo que eleva, hay un señorío que antes no se veía por ningún lado; hay una soltura, un mundo nuevo que lucha con alegría por la redención, en este caso, del fetichismo negro<sup>16</sup>.

Por consiguiente, Marrero establecía que el mestizaje racial y musical había logrado fortalecer a la música y bailes indígenas asociados con la tierra, superando así su “inherente” melancolía, mientras que en el caso afro el cruce con el elemento español habría motivado que se redimiera de su paganismo y sus pasiones. Era evidentemente un discurso civilizador por medio del cual se declaraba la supuesta superioridad cultural española frente a los otros dos grupos raciales principales que habían participado en el proceso de colonización de América. Desde este punto de vista el folklore musical latinoamericano habría continuado en un estado de “barbarie” de no haberse mezclado la música indígena y afroamericana con la música proveniente de España. El elemento español había sido, por lo tanto, el responsable de “elevar” a un grado de respetabilidad al mismo.

El desprecio por los indígenas, sobre quienes estuvo el enfoque durante los festivales al discutirse el mestizaje ocurrido en América Latina, como resultado de estar la ideología de la hispanidad centrada en el periodo de conquista y colonización, evidentemente no era singular a la mentalidad de un miembro del ICH o la de un escritor español durante el franquismo. La minusvaloración de la cultura indígena y el racismo hacia los miembros de estos grupos étnicos ha sido un problema siempre presente en las propias sociedades latinoamericanas. (Sus razones históricas quedan fuera

---

16 MARRERO, Vicente, “Danza e Hispanidad”, *Mundo Hispánico*, n° 135, junio 1959, págs. 55-61.

de la discusión de este ensayo)<sup>17</sup>. Mentalidad que se había llegado a reflejar incluso en los escritos de los propios folkloristas latinoamericanos que fungieron como jurado en distintas ediciones de los festivales.

Muestra de ello es el *Cancionero cuyano* (1938) de Alberto Rodríguez, músico y folklorista argentino que formó parte del jurado en 1961. En el mismo, Rodríguez asumía una postura similar a la de Orgaz Muñoz y Marrero respecto al baile y canto practicado por los huarpes y pehuenches (pueblos indígenas en Argentina) antes de la llegada de los españoles. Indicaba que se habían caracterizado por lo “insípido, monótono y por la falta de belleza”, así como de una “grotesca simplicidad”. Exponía, además, que en algunos de sus cantos y danzas “se imitaban los gritos y cantos de las aves y otros animales, lo mismo que sus actividades durante la época de celo o apareamiento”. Al español lo concebiría, de igual forma, como el elemento civilizador, señalando que la influencia de la cultura española había sido la responsable de transformar y perfeccionar la música, el canto y las danzas aborígenes. Gracias a su aportación, apuntaba, desaparecerían “las primitivas danzas salvajes de los aborígenes”<sup>18</sup>.

Sin embargo, para cuando se celebró la primera edición de los festivales, los estudios folklóricos en América daban muestras que este tipo de posturas se estaban superando. Por ejemplo, Luis Felipe Ramón y Rivera, músico y folklorista venezolano, publicaba en 1957 en la revista *Folklore Americano* (revista del Comité Interamericano de Folklore en la que colaboraban los más reconocidos folkloristas latinoamericanos), un artículo titulado *La Música a través del criterio antropológico*, en el que esencialmente refutaba los planteamientos antes mencionados. Ramón y Rivera argumentaba en su artículo que tales juicios eran el resultado de “apreciaciones apresuradas e injustas” surgidas luego de producirse “un contacto somero entre el observador extraño y el nuevo mundo descubierto”. Consideraba que había sido “fácil siempre al extraño motejar de salvaje, ruidoso, absurdo, un mundo que no comprende.”

Al tratar específicamente el caso de los indígenas americanos explicaba que el hecho que parecieran “tristes las melodías de movimiento lento y giros sentimentales” no tenía por qué significar que fueran “producto de un estado de tristeza semejante al que nosotros los adjudicamos”. Añadiendo, que comúnmente se confundía “la delicadeza melódica con la tristeza, expresiones anímicas que no tienen forzosamente relación”. Su criterio antropológico quedaba claramente manifiesto al declarar que “ni la supuesta alegría o tristeza de las melodías pertenece a zonas geográficas determinadas, ni responde a factores de otra naturaleza que los puramente culturales de la trasmisión y de la tradición humana. Melodías de carácter triste o alegre las hay en todas partes, pertenecen a todos los pueblos sin excepción.” Por su parte, al momento de rebatir el supuesto vínculo entre música y raza planteaba que “ningún elemento cultural” se podía adjudicar “específicamente a un solo

17 Sobre este tema leer, por ejemplo Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, in *La Colonialidad del Saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Edgardo Lander (dir.), Buenos Aires, CLACSO, 2003, págs. 198-243 y Henri Favre, *El indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

18 En *Las supersticiones, contribución a la metodología de la investigación folklórica* (1939) obra publicada en coautoría por Rafael Jijena Sánchez y Bruno Jacovella, también argentinos, (Jijena Sánchez fue jurado en la edición de 1959), se catalogaba asimismo a la cultura indígena como degenerada e incivilizada. Bruno Jacovella y Rafael Jijena Sánchez, *Las supersticiones, contribución a la metodología de la investigación folklórica*, Buenos Aires, Talls. Gráfs. de Francisco A. Colombo, 1939, págs. 14-15; Alberto Rodríguez, *Cancionero cuyano*, Buenos Aires, Editorial Numen, 1938, pág.19-21.

y determinado grupo”, pues alegaba que “ningún grupo humano se conserva puro”. Concluyendo su discusión al respecto explicando que “la idea de una relación entre las condiciones somáticas de ciertos grupos humanos y la música que ejecutan, debe basarse en la herencia cultural y no, biológica”.<sup>19</sup>

La utilización del folklore para resaltar la primacía de España frente a sus antiguas colonias tenía sus críticos en la propia España, como era el caso del escritor sevillano Eduardo Tijeras. Éste se cuestionaba en 1962 la validez y efectividad del proyecto de la hispanidad según exhibido en los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*. En sus palabras este esfuerzo del ICH resultaba “altamente sugestivo para los que aman el lenguaje popular y para los que sienten determinado desconsuelo por no poder en un momento dado hacerse cargo de la inmensa variedad y riqueza del folklore hispanoamericano”. Pero razonaba que la nostalgia por “ese conglomerado entrañable de aventureros, déspotas y místicos enzarzados en descomunales hazañas, en el dominio y catequización de un mundo fabuloso”, era la nostalgia por un mundo “perdido” sobre el que se pretendía “con cierto sentimentalismo paternal, mantener la ascendencia espiritual y los valores legítimos de una cultura”. Luego de exponer que el “paternalismo, sin duda alguna, comporta una amplia intención política” y que las “cuestiones económicas pueden someterse a discusión”, dando a entender que en la política y economía esta actitud tenía cabida, establecía que el folklore respondía a “incitaciones más profundas, por lo que tienen de espontáneas”. Insinuando así que el paternalismo característico encontrado en la ideología de la hispanidad impulsada por el régimen franquista no correspondía al ámbito del folklore. Era por lo tanto una postura inadecuada a tener, en este caso, con el folklore latinoamericano.

Su crítica sobre la quinta edición de los festivales se dirigía, además, a las actuaciones de los grupos participantes. Juzgaba que los mismos en algunos casos faltaban de “aprofesionalismo”, “inexperiencia” y “autenticidad”. Opinaba que esto se debía a que el criterio de selección para la admisión de los grupos folklóricos actuantes quedaba “condicionado en demasía por el factor económico, es decir, por la imposibilidad de importar los mejores, más auténticos, expertos y representativos grupos de cada país”, infiriendo que el motivo para ello se encontraba en las dificultades económicas experimentadas en los países latinoamericanos, al ser los grupos participantes responsables de su traslado hasta España. Explicaba que tales defectos no pasasen a primer plano al concebirse que “cuando se trata de llevar a cabo una manifestación popular con resonancia fraternizantes y como elemental toma de conciencia con el acervo cantor de los pueblos hispanos” los mismos no importaban gran cosa. Desde su perspectiva esta era la tarea relevante para el ICH y no la calidad de los grupos que subían al escenario<sup>20</sup>.

No es de extrañar entonces que definir lo que se entendía por folklore musical “auténtico” fuera motivo de debate entre los distintos participantes de los festivales. Por ejemplo, que en las Bases de Participación del primer festival, formuladas por el ICH, se indicara que los grupos concursantes (que podían ser profesionales y aficionados) estaban “obligados a interpretar” el folklore musical que en su país de origen fuera considerado como “genuinamente” representativo “o, en su defecto,” el que “a juicio de los directores de cada Grupo” se considerara el “más popular” se prestaba

---

19 RAMÓN Y RIVERA, Luis F., “La Música a través del criterio antropológico”, *Folklore Americano*, nº 5, 1957, págs. 61-73.

20 TIJERAS, Eduardo, “Cáceres durante el Festival Folklórico Hispanoamericano”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 152-153, agosto-septiembre 1962, págs. 320-322.

a distintas interpretaciones<sup>21</sup>. Esto ocasionaba que en su crítica de esta edición en *Folklore Americano*, Nieves de Hoyos Sancho, folklorista cántabra que había fungido como jurado en el mismo, desaprobaba que fueran grupos profesionales y grupos de estudiantes los que se hubieran presentado en sus escenarios. Ya que, según su criterio, el folklore musical latinoamericano hubiera estado verdaderamente representado por “grupos de una localidad, de campesinos, comerciales, obreros, que aunque dirigidos y ensayados bailen o canten lo que es peculiar de su tierra...” o por “grupos indígenas verdaderos representantes de sus pueblos”. En este aspecto su visión se asemejaba, paradójicamente, a la del franquismo en su pretensión por la práctica de un folklore “puro” que proviniera del pueblo, con la diferencia que durante el franquismo el pueblo se asoció con el campesinado y no con los demás grupos nombrados. Concepción que formaba parte de los postulados ideológicos que impulsaba el régimen en su intención de idealizar la vida del campo y sus expresiones artísticas. Promoviendo así el regionalismo por medio del folklore musical que demostraba la diversidad del país, pero de una manera aséptica que no retaba la idea de la unidad nacional<sup>22</sup>.

Esta concepción de folklore se diferenciaba, sin embargo, de varias de las definiciones imperantes en América Latina para entonces, lo cual era un reflejo de la inexistencia de un común acuerdo entre los estudiosos del folklore en general sobre lo que encuadraba el término y quienes eran sus representantes. El Congreso Internacional de Folklore celebrado en São Paulo en 1954 había puesto en evidencia la divergencia de criterios sobre el tema<sup>23</sup>. Esto provocaría, como sería de suponer, que se expresaran insatisfacciones en ocasiones, tanto por los miembros de las agrupaciones que se presentaban en los escenarios de los festivales como por el folklore musical interpretado en los mismos, de no considerarse que fueran “auténticos”.

En última instancia estos debates pasarían a un segundo plano provocando que el desarrollo de los festivales fuera más práctico que ideal en este aspecto. Su organización se adaptaría a las agrupaciones que estuvieran disponibles para presentarse en sus escenarios, por lo cual, la “autenticidad” de su propuesta estaría supeditada a las necesidades inmediatas del régimen. Como comprendido por Eduardo Tijeras lo primordial para el régimen era mantener un acercamiento cultural y político con los países latinoamericanos. La flexibilidad en su organización para adecuarse a los intereses diplomáticos del franquismo se demostraría, además, por la participación en sus escenarios de agrupaciones provenientes de otros continentes, ya fueran filipinas, portuguesas o africanas, las cuales acompañarían a las españolas y latinoamericanas.

Pero si en algo fueron consistentes los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos fue en dirigir predominantemente sus discursos de la hispanidad y del mestizaje hacia el continente americano. Era a los conquistadores extremeños que habían participado de la conquista y colonización de América a quienes se veneraba. Mientras que la noción de mestizaje se formaba por la mezcla racial entre españoles e indígenas americanos. No se entraba a considerar el elemento portugués o filipino,

21 *I Festival de Folklore Hispanoamericano*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1958.

22 ORTIZ, Carmen, “The Uses of Folklore by the Franco Regime”, *Journal of American Folklore* 112, n° 446, Otoño 1999, págs. 479-496.

23 Leer Tania da Costa García, “Reconfigurando la canción, reinventando la nación: la folclorización de la música popular en Brasil y en Chile en los años cuarenta y cincuenta”, *Historia*, n° 45, vol. I, enero-junio 2012, págs. 49-68; Vicente T. Mendoza, “El Congreso Internacional de Folklore de San Pablo, Brasil”, *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, vol. 17, I, 1955, págs. 53-56.



y apenas se trataba el cruce con los esclavos africanos (el ensayo de Vicente Marrero arriba discutido sería una de las excepciones). Las nociones imperantes respecto a estos temas se trasladarían entonces al folklore musical latinoamericano. Considerándose el mismo como el resultado del mestizaje ocurrido entre la música trasladada a América por los españoles y la practicada por los indígenas americanos. Sin embargo, así como se volvía inconcebible equiparar a unos “dioses” extremeños con unos indígenas “incultos” y “bárbaros”, era preciso establecer, asimismo, una jerarquía entre una y otra música. Resultando de ello que el folklore musical latinoamericano se concibiera como el producto de una música “viril” y una “dócil”. Permitiendo, por consiguiente, que se diera una asimilación entre el folklore musical español con el latinoamericano, pues al entenderse que el último había surgido sobre todo del primero era consecuente que se estableciera un parentesco. Pero en este vínculo musical se mantenía la postura inherente a la ideología de la hispanidad en la cual si bien se hablaba de hermandad con los países latinoamericanos el lugar preeminente siempre le correspondía a España.

## Bibliografía

- I Festival de Folklore Hispanoamericano*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1958.
- “II Festival de Folklore Hispanoamericano. Nuevos Cantos de vida y esperanza”, *Mundo Hispánico*, nº 135, junio 1959, pág. 6.
- DA COSTA GARCÍA, Tania, “Reconfigurando la canción, reinventando la nación: la folclorización de la música popular en Brasil y en Chile en los años cuarenta y cincuenta”, *Historia*, nº 45, vol. I, enero-junio 2012, págs. 49-68.
- DALLA MORA, Roberto, “De cuerpos enfermos y un pueblo vital: crítica de la nación española finisecular en “España contemporánea” de Rubén Darío” *Voz y Letra*, nº 26, 2015, págs. 137-149.
- FAVRE, Henri, *El indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- GARCÍA SERRANO, Rafael, *Cuando los dioses nacían en Extremadura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- JACOVELLA, Bruno y JIJENA SÁNCHEZ, Rafael, *Las supersticiones, contribución a la metodología de la investigación folklórica*, Buenos Aires, Talls. Gráfs. de Francisco A. Colombo, 1939.
- MARCILHACY, David, “La Hispanidad bajo el franquismo: el americanismo al servicio de un proyecto nacionalista”, in *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, Stéphane Michonneau y Xosé M. Núñez Seixas (dirs.), Madrid, Casa de Velázquez, 2014, págs. 73-102.
- MARRERO, Vicente, “Danza e Hispanidad”, *Mundo Hispánico*, nº 135, junio 1959, págs. 55-61.

- MARTÍ, Josep, *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*, Barcelona, Ronsel, 1996.
- MENDOZA, Vicente T., “El Congreso Internacional de Folklore de San Pablo, Brasil”, *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, vol. 17, I, 1955, págs. 53-56.
- ORGAZ, Manuel, “Crónica del Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 104, agosto 1958, pág. 2-12.
- ORTIZ, Carmen, “The Uses of Folklore by the Franco Regime”, *Journal of American Folklore* 112, nº 446, Otoño 1999, págs. 479-496.
- PASTOR BLÁZQUEZ, María Monserrat, *Los años del desarrollismo en Extremadura, 1955-1975: aspectos demográficos y socio-económicos*, 845 páginas, II tomos, Tesis doctoral: Historia Contemporánea: Universidad Complutense de Madrid: 1994.
- QUIJANO, Aníbal, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, in *La Colonialidad del Saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Edgardo Lander (dir.), Buenos Aires, CLACSO, 2003, págs. 198-243.
- RAMÓN Y RIVERA, Luis F., “La Música a través del criterio antropológico”, *Folklore Americano*, nº 5, 1957, págs. 61-73.
- RODRÍGUEZ, Alberto, *Cancionero cuyano*, Buenos Aires, Editorial Numen, 1938.
- ROSALES, Miguel Ángel, “Danza e Hispanidad”, *Gurumbé. Canciones de tu memoria negra*, Intermedia Producciones, S. L. (prod.)/3boxmedia (distrib.), 2016, DocumentaL. 72'. Color.
- VEGA PICHACO, Belén, “De danza, toreo y el “Enigma de España”: el discurso de Vicente Marrero y la Generación de 1948”, in *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*, Beatriz Martínez del Fresno y Belén Vega Pichaco (eds.), Turnhout, Brepols, 2017, págs. 67- 103.

# Revelando la cara oculta de la modernidad ibérica<sup>1</sup>: entrevista a Miguel Ángel Rosales

**Natalia Núñez Bargeño**

CRIMIC, Sorbonne Université

---

<sup>1</sup> El título elegido hace referencia al inspirador trabajo de Walter Mignolo, y en particular a los títulos *The Darker Side of the Renaissance* y *The Darker Side of Western Modernity*.

**Resumen.** Esta entrevista se realizó el 10 de enero de 2019. La entrevista toca temas aludidos durante del debate posterior a la proyección de la película *Gurumbé. Canciones de tu memoria negra* en el marco del primer Congreso internacional de jóvenes hispanistas y lusistas en la Sorbonne Université (5 de abril del 2018). Miguel Ángel Rosales nació en Jerez de la Frontera, en 1964, es Licenciado en Antropología, ha estudiado música en el conservatorio de Granada y cine documental en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba (EICTV). Hasta la fecha, ha realizado diversos cortometrajes y medimetrajes: *La Maroma* (2011), *Atrapados al vuelo* (2012) y *Luz en los márgenes* (2013). *Gurumbé. Canciones de tu memoria negra* es su primer largometraje.

**Resumé.** L'entretien a été réalisé le 10 de janvier de 2019. Il fait référence aux divers sujets abordés lors du ciné-débat organisé dans le cadre du 1er Colloque international de jeunes hispanistes et lusistes à Sorbonne Université (5 de abril del 2018). Miguel Ángel Rosales, né à Jerez de la Frontera en 1964, est diplômé en Anthropologie. Il a également étudié la musique au conservatoire de Granada et à l'École Internationale de Cine y Televisión de Cuba (EICTV). Rosales a réalisé divers courts-métrages, entre autres, *La Maroma* (2011), *Atrapados al vuelo* (2012) y *Luz en los Márgenes* (2013). *Gurumbé. Canciones de tu Memoria Negra* est son premier long-métrage.

## Introducción

El documental aborda de forma sugerente y, por momentos erudita, un episodio poco estudiado del pasado ibérico: la existencia (desde el siglo XIV hasta principios del XIX) de un sistema de trata de esclavos no sólo destinado a sostener la explotación de las colonias, sino también a sostener la economía interna de España y Portugal. Según Isidoro Moreno, catedrático de Antropología Social, en algunos lugares de la península, por ejemplo, en Sevilla en el siglo XVII o Cádiz en el XVIII alrededor del 15% de la población era de origen africano. Para citar las palabras de José Antonio Piqueras, catedrático de Historia, “por Sevilla entran del orden de 90.000 africanos esclavos. Un 10% embarca para América. Pero, ¿y los 80.000 restantes?”.

A través de las aportaciones realizadas por investigadores pertenecientes a diferentes disciplinas académicas y artísticas (además de Moreno y Piqueras aparecen Aurelia Martín Casares, Christianne Stallaert, Arturo Morgado, Abuy Nfubea, Raúl Rodríguez, Ars Longa, Fahmi Alqhaid y Yinka Graves), el documental lleva a cabo una paciente labor de recuperación de la multiplicidad de huellas dejadas por dicha población (en los archivos, en la pintura, en las prácticas espirituales, en la música y el baile). De esta forma *Gurumbé* consigue evocar magistralmente tanto la persistencia del legado africano sobre la cultura popular andaluza como, si bien en menor medida, sobre la alta cultura.

En particular, el documental rescata la influencia afroandaluza sobre el flamenco, una influencia que, según apunta Alberto del Campo en el documental, pudo ser silenciada por los relatos de los viajeros románticos (ingleses, franceses) quienes en sus crónicas llevaron a cabo un proceso de exotización y orientalización del sur de la Península y del pueblo gitano<sup>2</sup>. Como resultado, desde finales del siglo XIX la identidad andaluza –y a través de ella, la española– fue quedando asociada a un elemento gitano de naturaleza estereotipada y hasta mítica, y solo de forma muy parcial al elemento musulmán. Al no encajar en los cánones orientalistas de la época (ni en el relato permitido por la colonialidad europea), el aporte de la cultura negra sería conceptualizado como un elemento foráneo, por lo que quedaría descartado del acervo cultural a través del cual se estaba reconstruyendo la identidad andaluza en la alta modernidad.

## Entrevista

**Natalia Nuñez Bargeño.** El título del documental *Gurumbé. Canciones de tu memoria negra* ofrece pistas importantes respecto al punto de vista –y clave de lectura– de tu documental. ¿Qué puedes contarnos respecto a la elección de dicho título?

**Miguel Ángel Rosales.** Había dos ideas que quería que aparecieran en el título de la película. Una estaba relacionada con la palabra “Gurumbé” que había estado presente desde el principio

---

2 CHARNON-DEUTSCH, Lou, “Travels of the Imaginary Spanish Gipsy” en Jo Labanyi *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford University Press, 2002, p. 22-41.

mismo del proyecto, como un punto inicial desde donde abordar la historia de la afrodescendencia española y su herencia cultural en la música y el baile. Otra era la memoria afrodescendiente borrada por la versión hegemónica de la historia colonial de España. Hace algunos años quise viajar a Guinea Ecuatorial (me negaron el visado) y estuve muy interesado por algunos escritores como Ávila Laurel, Maximiliano Nkogo o Donato Ndong. En pleno proceso de montaje de la película me vino en algún momento el título de la novela de Ndong, *Las tinieblas de tu memoria negra*, que narra ese choque entre el mundo tradicional ecuatoguineano y la sociedad española colonial durante el franquismo a través de la visión de un niño, y ese intento de borrado del otro que es el arma más poderosa del colonialismo. Aunque con diferencias en el tema, me parecía muy apropiado apelar con ese “tu”, al espectador que viera la película e invitarle a pensarse como parte de esa memoria y a removerle de sus certidumbres identitarias desde una crítica radical de la historia. Lo hacía pensando sobre todo en un público cercano de la baja Andalucía.

Respecto a “Gurumbé” es una palabra clave en esta historia. No sólo sigue apareciendo hoy en día en numerosas músicas de África Occidental y Latinoamérica como el “Gumbe” (Goombay) de Sierra Leona, Guinea Bissau o las Bahamas o el “Gome” en Ghana (ambos términos denominan una música y un tipo de tambor), sino porque desde el siglo XV se encuentra en la partitura de Mateo Flecha “La Negrina” formando parte de las “ensaladas”<sup>3</sup> que compuso inspirándose en distintas músicas populares de la época. Esto nos da una idea de la importancia de la población negra desde estos tiempos y de su relación con la música y el baile. Encontramos numerosas danzas desde el siglo XIV en adelante, denominadas con variaciones de esta palabra: Cumbé, Paracumbé, el Zumbé y se podría pensar que incluso la Zarabanda e incluso la Rumba, comparten algo de esta combinación de sonidos. Gurumbé pertenece profundamente a la afrodiáspora atlántica, aparece en distintas versiones, dispersa por todo ese mundo generado por el colonialismo y la esclavitud: sabemos que los cimarrones jamaicanos utilizaban un tambor llamado Gumbé para llamar a la rebelión contra los amos, la cumbia colombiana comparte esa raíz también, el plato más popular de New Orleans es el Gombe y en el siglo XIX hay relatos que hablan del “Gumbo box” tocado por los esclavos negros de Luisiana. Me parece fascinante que en la Península Ibérica del siglo XV además de existir una lengua criolla africana, hubiera ya testimonios tan claros e importantes de estos ritmos binarios y ternarios alternados, o de las sincopas y variaciones de acentos que van a ser tan característicos de las danzas ibéricas durante varios siglos y que más tarde va a incorporar el flamenco. Me parece que el hecho de que la enorme artista gitana Pastora Pavón, conocida popularmente como “La Niña de los Peines”, grabara en los años 40 unos tangos flamencos con el estribillo “al guru guru” es algo que habla por sí mismo de la desaparición de lo negro en las bases expresivas del flamenco, pero también de su persistencia ahí, en lo más profundo de esa memoria y de la disolución del cuerpo, la alteridad y algo de la expresividad negra en lo gitano.

---

3 La ensalada es un género de música polifónica de gran popularidad durante el Renacimiento, que implica la mezcla de diferentes elementos (estilos musicales, idiomas, texturas) en una misma composición.



La bailaora Yinka Esi Graves en un fotograma del documental.

**NNB.** Cuéntanos un poco sobre los primeros minutos de *Gurumbé*. El documental se inicia con unas inquietantes imágenes de antropólogos forenses que recomponen el esqueleto de una persona y, de forma paralela, le restituyen su posible identidad e historia: se nos cuenta que con toda probabilidad pertenecieron a un africano que fue esclavo. Las siguientes imágenes nos transportan a un cementerio clandestino –casi fosa común– en los límites de la ciudad antigua en el cual se está llevando a cabo una investigación para recabar información respecto a las evidencias óseas encontradas. ¿Cuál es la relevancia del estudio de estos restos humanos (no sólo desde un punto de vista epistemológico, sino ético, y hasta existencialista ya que es a partir de la muerte que se construye la reflexión sobre el sentido de la vida)? ¿Qué es lo que nos dicen los enclaves utilizados para proceder a su enterramiento –y las prácticas que pudieron estar asociadas a ellos?

**MAR.** Estos enterramientos de africanos esclavizados aparecen en muchos lugares de la Península Ibérica: Sevilla, Lisboa, Cádiz, Lagos. Filmamos los restos humanos que aparecen en la película en Coímbra, ya que se encuentran allí custodiados para su estudio. Pero las excavaciones donde aparecieron estos esqueletos, dirigidas por la arqueóloga Elena Morán, se hicieron en la ciudad portuguesa de Lagos; concretamente junto a la antigua muralla en lo que habría sido un basurero en las afueras de la ciudad<sup>4</sup>. Como se cuenta en *Gurumbé*, los forenses que estudian estos restos huma-

---

4 Recientemente estas investigaciones han salido a la luz en la prensa internacional. Ello apunta a la importancia de dicho descubrimiento, cuya relevancia ha desbordado el ámbito académico del estudio de la esclavitud (trans)atlántica. Para más información: María Teresa Ferreira, Catarina Coelho, Sofia N. Westerlain, “Discarded in the trash: Burials of African enslaved individuals in Valle da Gafaria, Lagos, Portugal (15th–17th centuries)”, en *International Journal of Osteoarchaeology* 2019, p. 1–11, en ligne: < <https://doi.org/10.1002/oa.2747> >; Vicente G. Olaya, “El vertedero de seres humanos”, *El País*, 2/04/2019: < <https://elpais.com/cultura/2019/03/29/>

nos han encontrado numerosas marcas de violencia, de sobreesfuerzos continuados o de desnutrición. Desde esas marcas y cicatrices imborrables entendemos esa alteridad absoluta que es la existencia marginal del esclavo, la deshumanización radical que permite tirar el cuerpo de una persona a un basurero después de haber sido brutalmente explotada.

Pero estos restos nos hablan también de la imposibilidad de silenciar la historia. Los jirones que el tiempo va dejando y desde los cuales se hace posible la memoria, al mismo tiempo que dan testimonio de ese borrado se rebelan contra él. La muerte del otro se convierte aquí en un comienzo, desde el cual vamos a seguir los rastros que ella misma ha ido dejando, para restituir, como dices, una parte de su identidad y su historia y al mismo tiempo comprender algo de nosotros mismos. La desnudez de esos huesos nos tira a la cara la tragedia de que, como dice Georges Didi-Huberman, la relación del verdugo con su víctima es paradójica: se funda sobre su común pertenencia a la “especie humana”, pero también, de forma paralela, en la imposibilidad del primero de reconocer como semejante al segundo. Es ahí donde reside el problema ético del odio racial, de la humillación. El verdugo, el esclavista, también era un hombre: “*Já perguntei quem me tirou o pouco / Que a minha mão guardou/ Foi um homem/ Um homem como eu*” que canta Timoteo Tiny do Santos NBC, al comienzo de la película. Al final de la secuencia, el texto de Zurara sacado de su *Chronica do Descobrimento e Conquista da Guiné* –una detallada y trágica descripción de la primera llegada de africanos esclavizados al puerto de Lagos en el siglo XV– trata de poner esos cuerpos en movimiento, restituirlos a la vida a través de las palabras, en el momento mismo en que ésta les fue robada.



*Aurelia Martín Casares en un fotograma del documental.*

---

[actualidad/1553848854\\_810812.html](http://actualidad/1553848854_810812.html) > ; Kristina Killgrove, “Archaeologists Find Bound Bodies Of Enslaved Africans In Portuguese Trash Dump”, *Forbes*: < <https://www.forbes.com/sites/kristinakilgrove/2019/03/22/archaeologists-find-bound-bodies-of-enslaved-africans-in-portuguese-trash-dump/#7051f3b46509> >

**NNB.** En relación a lo dicho anteriormente, ¿de qué manera podemos trazar un itinerario del silencio para que el subalterno pueda acceder a un lugar de enunciación que haga posible que su voz sea escuchada? o, para alejarnos de una perspectiva textual e incluir una perspectiva audiovisual, ¿cómo pueden estas huellas materiales e inmateriales dar testimonio, aunque sea de forma imparcial, y efectuar la necesaria deconstrucción de los silencios fomentados por el legado colonial?

**MAR.** Me parece muy interesante la pregunta, aunque no sé si tengo las herramientas, ni si tengo una respuesta para ella. Está claro que Occidente ha impuesto una determinada manera de comprender el mundo y la vida en general, y que ha levantado una frontera entre lo que es y no es conocimiento. Estamos inmersos en eso. Otras formas de situarse ante la vida, de entenderla, de producir conocimiento, son relegadas a los márgenes. *Gurumbé* es una película donde el conocimiento académico, a través de historiadores, antropólogos etnomusicólogos, etc. tiene un peso grande, sosteniendo el argumento de la película. Pero también deja ver un discurso en el que los cuerpos se convierten en guardianes de esa historia silenciada de la afrodiáspora hispana. Ahí se oculta una historia imborrable que se expresa a través de la música, la danza o lo performativo de la fiesta, alrededor de la cual se crean nuevas relaciones que se oponen al discurso individualista y consumista de la modernidad, creando una comunidad de deseo, de necesidades y solidaridad. Pero si volvemos a la película, yo, como autor, no dejo de estar ahí, de hablar por los otros, aunque con mi trabajo quiera señalar un camino desde donde rastrear esa memoria subalterna, he tenido que llegar a ello a través de la investigación histórica de esa presencia, validada por métodos académicos. Es verdad que en este caso no teníamos a un sujeto al que preguntar o al que dejar un espacio de habla dentro de nuestro relato. No digo que no exista, quedan afrodescendientes que reconocen su identidad y su historia en Andalucía, pero creía que esta búsqueda debía de ser parte de otro proyecto, ya que con las condiciones de producción de nuestra película no íbamos a tener la oportunidad de hacer una investigación como merecen estas personas y este tema.

**NNB.** Nos gustaría considerar brevemente la concepción del tiempo en *Gurumbé*. El documental parece querer expresar su deseo de desenterrar las huellas de dicho pasado silenciado, no sólo para darles voz e identidad (como hacen los antropólogos del principio del documental), sino más bien para hacer dialogar el ayer con el presente (a ello aluden entre otras las imágenes del final sobre la situación actual en el Estrecho –como frontera sur de Europa–) y escribir un nuevo relato que dé lugar a otras concepciones identitarias. ¿Podrías comentarnos un poco respecto a lo que te llevó a elegir ese final? ¿De qué manera la concepción del pasado a través de la memoria (y de las huellas materiales e inmateriales dejadas por un pasado censurado) subvierten la concepción canónica (occidental) del tiempo historiográfico (como algo lineal)? Dicho de otro modo ¿de qué forma contradice *Gurumbé* el relato oficial de la cultura ibérica, y a través de ello de la cultura europea y de su relato sobre la modernidad?

**MAR.** Mi idea era consolidar una base historiográfica y académica firme, hechos, datos, etc... para, más tarde, proponer un nuevo relato rompiendo la idea del espacio fragmentado por el discurso histórico y político y huir de ese tiempo lineal e historiográfico. Superponiendo los territorios de la fiesta flamenca en Andalucía, el baile Serer senegalés y el fandango jarocho en México, se

---

5 Pensamos en el trabajo de Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the subalter speak?" en Laura Chrisman, Patrick Williams, *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*, Harvester Wheatsheaf, New York; Sydney, 1993, págs. 66-111.



podía cuestionar desde la danza y la música, la aparente estabilidad de las culturas, definida al fin y al cabo por acuerdos políticos y por las fronteras de toda configuración hegemónica. No quería que *Gurumbé* fuera una película sobre Historia sino una película sobre fronteras. Dentro de esta libertad que te da la creación artística frente la investigación académica, me podía permitir estos ensamblajes que no tenían que significar pruebas que confirmaran los argumentos que estaba tratando, sino imágenes que montadas, confrontadas, llamaran a una comprensión del tema desde otros lugares como las emociones, los sentimientos, los afectos. Hay algo de arqueológico también en todo esto, en esa búsqueda de rastros enterrados en los cuerpos y que se rebelan sólo con la presencia de ese “otro” que hasta ahora habíamos creído tan distinto. Así tiene sentido, al final de la película, mostrar a ese “otro” en su contexto actual y confrontarlo al espectador, para mostrarle la recurrencia de las estructuras políticas sobre las que se asienta la exclusión y la violencia de las fronteras, pero también para que lo identifique como sujeto en el presente y no tanto como un enigma o un exotismo del pasado. Creo que durante la película he querido dejar claro ese proceso de esclavización-colonización-capitalismo global/migración forzada, que constituye una maquinaria de construcción de desigualdad y de violencia tan poderosa y bajo cuya ideología ha construido Occidente su imagen del salvaje, del otro deshumanizado, conceptos que hoy siguen escondidos tras las leyes migratorias y los conceptos de ciudadanía o de cultura.

**NNB.** De manera similar a lo arriba aludido en referencia al tiempo, el documental alude a la complejidad del espacio Atlántico (en particular del triángulo existente entre el Golfo de Guinea, el sur de la Península y el Caribe) como un espacio transnacional o incluso espacio “intermedio”<sup>6</sup> o “tercer espacio” para citar el sugerente término de Homi Bhabha, caracterizado por la constante circulación multidireccional de ideas, objetos y personas. ¿De qué manera el énfasis que pone *Gurumbé* en el espacio como lugar de tránsito y transculturación<sup>7</sup> subvierte la concepción moderna hegemónica del mismo como algo fijo y estable, así como la noción de identidad pura, de nación homogénea y de frontera infranqueable asociado a todo ello?

**MAR.** Sí, es a lo que me refería antes, a esa ruptura del espacio cerrado, compartimentado, a esa imposición de homogeneidad que suponen los Estados en general y que supone la coincidencia en un mismo territorio de los marcadores indentitarios de raza, religión, versión de la historia compartida, etc. Esto, como apunta Christianne Stallaert en la película, puede reconocerse muy bien en la historia de España: la construcción de esa utopía, donde lo religioso, lo cultural, lo racial coincidieran a costa de expulsar, o eliminar directamente, a todo aquello que generara esa “angustia de lo incompleto” de la que nos habla el filósofo Indú A. Appadurai en su libro *El rechazo de las minorías* y que no es otra que la justificación de la violencia contra el que se construye como diferente, desviado o hereje: judíos, moros, gitanos, negros... El Atlántico como espacio transfronterizo o como “tercer espacio” es un lugar privilegiado para situarse y tratar de desmontar estas visiones. Son siglos de

---

6 BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994; del mismo autor, “Cultural diversity and cultural differences”, en Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin (eds.), *The post-colonial studies reader*, 2da. ed., Londres y Nueva York, Routledge, p. 155-157.

7 Nos referimos al trascendental término propuesto por Fernando Ortiz en su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940 (1940), edición de Enrico Mario Santi, Madrid, Cátedra, “Letras Hispánicas”, 2002; Walter D. Mignolo y Freya Schiwy “Double Translation. Transculturation and the colonial difference”, en Leland Searles (ed.) *Translation & Ethnography: The Anthropological Challenge of Intercultural Understanding*, Arizona, University of Arizona Press, 2003, p. 3-30.

idas y venidas de seres humanos, prácticas culturales de todo tipo, ideas políticas y, en el caso del Sur de España, la baja Andalucía, un larguísimo tiempo de territorio e historia compartido. Toda la historia colonial creó un nuevo mundo donde se subvirtieron las relaciones políticas y sociales, un mundo donde se arrancó a millones de personas de su tierra y cambió para siempre su relación con la naturaleza y el territorio. No se descubrió un mundo, más bien se puso el mundo bocabajo. Y ese proceso sigue. La imposición de esa versión hegemónica con su reparto de fronteras y sus identidades nacionales cerradas y excluyentes, no es más que otra forma de borrado de esta historia. Pero al mismo tiempo surgieron nuevas relaciones, nuevas formas, nuevas ideas que permitían la construcción de conocimientos e identidades opuestas a la modernidad globalizante. Estas nuevas formas de concebirse y de expresarse tenían como soporte medios alternativos a los utilizados por la cultura hegemónica, la danza, la comida, la gestualidad y el cuerpo, y no tanto la textualidad, ni la escritura. Ahí es donde me interesa situar el Flamenco como memoria viva y como resistencia.

**NNB.** Este detalle también se refleja en la variedad de lugares elegidos para rodar *Gurumbé* (Portugal, México, Senegal y España). Podría decirse, que ya que el documental no puede representar la voz del subalterno en primera persona –dada la existencia del silencio colonial–, *Gurumbé* opta por fomentar una perspectiva que podríamos denominar doblemente “pluritópica”<sup>8</sup> –si se nos permite para ello adaptar de forma libre el término de Walter Mignolo– tanto a nivel geográfico como a nivel disciplinar ¿Qué puedes contarnos respecto a dicha experiencia de rodaje transnacional? ¿De qué manera esta idea se refleja también en el cruce de fronteras entre disciplinas?

**MAR.** Creo que solo desde esa perspectiva puede abordarse este tema. Porque de alguna manera la perspectiva pluritópica es parte del tema. Pocas cosas contradicen más la versión hegemónica de la historia colonial que la creación de este mundo transfronterizo alrededor del Atlántico, cuyo epicentro es la afrodiáspora y todas sus formas culturales, y en la cual, como propone la película, la cultura andaluza tiene una parte de su historia. Hay todo un mundo expresivo compartido que surge desde un deseo común de reconocimiento, desde un deseo de libertad que crea nuevas formas de relacionarse a través de la fiesta y el baile. *Gurumbé. Canciones de tu memoria negra* trata de explorarlo desde el lenguaje visual, superponiendo los bailes Serer de la región de Joal Fadiouth, en la Costa de Senegal, la Zambomba Jerezana y el tablao flamenco en Sevilla. Hay en estas formas de hacer la fiesta, un juego donde lo comunitario deja paso a la genialidad individual, a la pincelada única de cada participante –que reivindica así su lugar como individuo en una sociedad que se lo niega– donde se forma una profunda intimidad entre el intérprete y su público –que se expresa a través del jaleo y las palmas– y una gestualidad donde el cuerpo se expresa en toda su extensión, en un caos sostenido, intentando apropiarse, hacer suyo, en ese instante, el espacio que se le niega en la vida real. Pero, además, la dramatización extrema, catártica, trágica y cómica a la vez, la desfiguración del lenguaje a través del grito, del gesto a través de la mueca... Todo esto es algo que creo que el flamenco comparte con las culturas de la afrodiáspora atlántica, surgida de la experiencia del destierro y la esclavitud, debido a que una de sus grandes influencias es la población negra que habitó las ciudades del Sur de España por casi cuatro siglos. En cuanto a lo pluridisciplinar del documental creo que es parte de su fuerza, el unir todo ese conocimiento que surge desde distintas perspectivas –emocionales,

8 WALSH, Catherine, “Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder, entrevista a Walter Mignolo”, en *Polis* [En línea], 4 | 2003, [Publicado el 19 octubre 2012, consultado el 06 enero 2019] < <http://journals.openedition.org/polis/7138> >

sensitivas, textuales– y diversificar las perspectivas académicas desde la Historia, la Antropología, etc. En este sentido, creo que la participación de Raúl Rodríguez es muy interesante al integrar, como músico, investigador y testigo de parte de la historia musical de Andalucía, gran parte de esta idea.

**NNB.** En particular nos interesa la forma en que Gurumbé subvierte una concepción estable y homogénea de la identidad ya sea esta nacional (al mostrar la Península Ibérica –en particular Andalucía– como punto intermedio entre África, Europa y Latino América) o cultural, por ejemplo, en el ámbito musical (la huella dejada por los compases de tres y dos), espiritual (la cofradía de los negritos) o incluso disciplinar (al contar con expertos en diferentes materias tales como la antropología, la historia, el arte –música, baile y pintura–). ¿De qué manera tu documental contribuye al proyecto de descentrar la concepción occidental de la identidad y del sujeto, todo ello sin caer en la trampa del relativismo o del esencialismo cultural?

**MAR.** La música y la danza son lugares privilegiados desde donde cuestionar las fronteras identitarias y la estabilidad y homogeneidad de las culturas. Siguiendo a Amiri Baraka (Leroi Jones) la reproducción de las tradiciones musicales no significa la desproblematizada transmisión de una esencia dentro de una uniformidad inmutable, sino un juego de rupturas, interrupciones, trasvases, préstamos, etc. que supone una potente respuesta al homogeneizador mundo postcontemporáneo.

Hablando del Flamenco, creo que existen unos equilibrios muy delicados entre cierta idea cerrada y de alguna manera esencialista, sin el cual su carácter puede quedar muy desdibujado y su percepción dentro de la(s) cultura(s) como ámbitos de participación y transferencia, imprescindible para desmontar la idea tan estéril de culturas compartimentadas y aisladas. Ahí llegamos a la idea esencialista de la “pureza”, de la que tanto se habla en los ámbitos del flamenco y que es como un centro de gravedad desde donde cualquier innovación no puede dispersarse tanto como para dejar de pertenecer a la órbita estética que lo define. Pero, por otro lado, no podemos olvidar esos orígenes transfronterizos de los que hemos hablado y lo que supone la historia mestiza del flamenco como inspiración, cambio y búsqueda de nuevos elementos escénicos expresivos o estéticos.

Desde ahí veo muchas complicaciones cuando entramos en el mundo del apropiacionismo y sus apelaciones a lo esencial. Aunque hay un fondo político alrededor que es innegable e importantísimo en este tema. Desde mi punto de vista, que no tiene porqué estar en lo cierto, desde la identidad bastarda del flamenco es muy complicado crear un discurso del apropiacionismo cultural. Lo importante, creo que es no perder de vista los contextos sociales y políticos de donde nace el flamenco. Porque si hay un peligro real de apropiacionismo viene desde las instituciones que tratan, desde una visión relativista, olvidar su origen de clase atravesado por lo racial o por lo andaluz, entendido como sujeto subalterno frente a lo castellano.

Por otro lado, desde esta idea abierta de las transmisiones culturales y del cuestionamiento de fronteras, no quería caer en un discurso fácil que olvidara las condiciones de producción de estas formas expresivas o crear un espejismo de simetría contando esta historia como si nos perteneciera a todos de la misma manera. Por eso era importante moverse visualmente en lo contemporáneo, y llevar finalmente la historia bruscamente al presente, como ocurre con la última secuencia de la película, era como decirle a parte del público: “tú eres parte de esta historia de desigualdad e injusticia, sí. Pero vives en la zona del privilegio”.

**NNB.** Además de haber sido rodado en múltiples países, la película ha recibido una amplia difusión en salas, centros universitarios y festivales de diferentes naciones<sup>9</sup>. Dada la variedad de los lugares, públicos y formatos (incluyendo debates, master class y espectáculo con artistas de la talla de Yinka Esi Graves, Raúl Rodríguez) ¿qué detalles o anécdotas podrías compartir con nosotros respecto a la recepción de *Gurumbé*? ¿Cómo ha sido esta recepción? ¿notas alguna diferencia según el tipo de público o el lugar?

**MAR.** Por supuesto hay diferencias. La película abre varios temas y juega con un formato abierto que es como un juego de abanicos que se va desplegando. Dependiendo del público, los debates se han ido centrando en alguno de estos temas. Cuando hemos presentado la película en Andalucía, la preferencia ha sido a veces el tema histórico de la desaparición de los afrodescendientes en nuestro país o el Flamenco. En el resto de España, hemos sido recibidos en algunos festivales o eventos organizados por asociaciones afrodescendientes, lo cual es un honor para nosotros, en este sentido creo que con *Gurumbé* se abre un nuevo tema en el cine de memoria histórica de este país. Para mí, haber tenido el testimonio de muchos afrodescendientes españoles o latinoamericanos después de ver la película, es quizás lo más emocionante y enriquecedor. Sobre todo porque, como decía, la realización de la película ha movido en mí toda una batería de dudas sobre la legitimidad, la subjetividad o la objetificación del otro. Aunque sé que *Gurumbé* es parte de mi propia historia, me ha servido también para situarme en mi posición dentro de esa cadena de privilegios desde la que miramos a los otros. He aprendido mucho en estos debates. Con respecto al flamenco, la presentación más interesante para mí fue en El Cuervo, un pueblo de la provincia de Cádiz cercano a Lebrija. Allí se confrontaron dos visiones completamente antagónicas del flamenco: la de los gitanos de Lebrija, esencialista e identitaria, y la que propone *Gurumbé*: mestiza y bastarda aunque sin olvidar su origen de clase y su contexto original de opresión. Fue intenso y creo que ambas partes salimos enriquecidas. Yo creo que ningún público me ha dado tanto respeto como estos grandes maestros de la vida y del flamenco que son los gitanos de Lebrija. Personalmente he tenido que aprender sobre la marcha a conversar e interactuar con el público, sinceramente no pensaba que *Gurumbé* fuera a tener tanto recorrido.

---

9 Entre otros festivales podemos citar el Espiello, el Festival Internacional de Documental Etnográfico de Sobrarbe, donde obtuvo los Premios del Jurado y del Público; la Semana Internacional de Cine de Valladolid SEMINCI; el Festival Internacional de Cine Independiente de Mar del Plata MARFICI, en Argentina; el Festival Internacional de Cine de Bruselas, el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, el Festival de Cine Kunta-Kinte en Medellín, Colombia, el Barcelona Planet Film Festival, el African Diaspora Film Festival de Nueva York, el Festival International des Films de la Diaspora Africaine de Paris.



*Rafael Rodríguez Tranche, Miguel Ángel Rosales y Natalia Núñez Bargueño durante el Cine-debate, 5 de abril, Casa de España, Cité Universitaire de Paris*

**NNB.** Para terminar, ¿qué podrías contarnos respecto a algunas de las dificultades – epistemológicas, estéticas, materiales, inmateriales– que tuviste que enfrentar a la hora de realizar la película?

**MAR.** Dificultades todas. Encontrar fondos o trabajar en los estrechos márgenes de los planes de rodaje ha sido un reto grande a la hora de producir el documental. Por otro lado, para toda la parte de investigación y de escritura, el proyecto no ha tenido ninguna ayuda institucional o privada excepto el apoyo de buenos amigos. Además, tengo que reconocer que el tema al principio creaba una incredulidad absoluta en mucha gente que, hasta que no vieron la película, no se convencieron de la realidad de esta historia. La negación de la negritud y el silenciamiento de la memoria afrodescendiente en España, ha sido uno de los casos de borrado histórico e identitario más profundos que conozco. Fue muy difícil convencer a mucha gente de la verdad y la importancia de esta presencia.



# 2/ Présentation de Abilio Estévez

**Renée Clémentine Lucien  
CRIMIC, Sorbonne Université**





# Presentación del escritor Abilio Estévez galardonado con el Premio LISOR 2017 de Sorbonne Université, con motivo de la masterclass “Noche tropical, Cabrera Infante, el bolero y la noche”

**Renée Clémentine Lucien**

*Sorbonne Université, CRIMIC*

Agradecimiento, alegría, amistad, fiesta, orgullo, son las palabras que se nos ocurren a la hora de celebrar la presencia del escritor Abilio Estévez en esta Salle des Actes de la Sorbona.

Van las gracias a la catedrática Nancy Berthier, directora del Instituto de Estudios Ibéricos e Hispanoamericanos por haber obrado con ahínco a la celebración del centenario de nuestro instituto en 2017 y a nuestra colega y amiga, la catedrática Hélène Thieulin-Pardo, fundadora del Premio LISOR (Lire en Sorbonne) con motivo de dicho centenario, quien se empeñó por que tuviera lugar esta masterclass, asociándome a tan exaltante y deleitosa aventura.

Les agradecemos su presencia a toda la concurrencia, estudiantes, colegas y amigos. Entre ellos están amigos entrañables de Abilio Estévez: Audrey Aubou, Milagros Ezquerro, Françoise

Moulin Civil, Michèle Ramond, Laurence Breysse-Chanet con los cuales compartí varios homenajes y eventos científicos dedicados a nuestro excelso invitado.

El 11 de mayo de 2012, en Barcelona donde ya vivía exiliado desde hacía más de una década, en uno de esos textos híbridos que tienen algo que ver con los ensayos de Montaigne, titulado “¿Por qué escribo?”, Abilio Estévez comentaba al final de su texto: “[...] Tal vez escribo porque de lo contrario andaría aún de un lado para otro, en busca de un país con ríos, montañas y nieve. O porque todavía me atormentaría ser un ciego que ve, o porque sé muy poco, o no sé nada y quizá sea cierto que cada vez que un hombre carece de respuestas, escribe una historia”.

Es lo que escribía pues Abilio Estévez, galardonado con el Primer Premio LISOR de la Sorbona por su novela *El bailarín ruso de Montecarlo*, con motivo del centenario de un instituto emblemático del hispanismo, por lo cual nos sentimos sumamente orgullosos. El hombre a quien me es gratísimo presentarles es un amigo, más aun, un hermano, pero en lo que respecta a esta ceremonia, no de *actores desesperados*, título de su trilogía de monólogos teatrales, sino de homenaje a un admirable escritor de lengua española, hace falta insistir en que llena de orgullo al mundo español, latinoamericano y caribeño, en fin que ilumina el área de la literatura universal por ser un novelista a quien Milan Kundera insertaría gustoso entre sus escritores de la *Weltliteratur*, la literatura del mundo.

Pasar repaso a lo que fue escribiendo desde hace más de tres **décadas**, es evidenciar la gran y enjundiosa diversidad de la obra:

Poemas: *Razón suficiente*

*La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* (1987), obra de teatro galardonada con el Premio de la UNEAC

*Juego con Gloria* (1987)

*Manual de tentaciones* (1989)

*Un sueño feliz* (1992)

*Perla marina* (1993)

*La noche* (1994), Premio Tirso de Molina

*Tuyo es el reino* (1997), Premio de la mejor novela extranjera en Francia

*El horizonte y otros regresos* (1998)

*Viajes Sir Cook* (1999)

*Rue Caraïbes*, fotografías de Jean-Pierre Favreau, con textos de Abilio Estévez, (1999)

*Los palacios distantes* (2002)

*Ceremonias para actores desesperados* (2004)

*Inventario secreto de La Habana* (2004)

*El navegante dormido* (2008)

*El bailarín ruso de Montecarlo* (2010)

*El año del calipso* (2012)

*Archipiélagos*, 2015

Un edificio hecho pues de obras de teatro, poemas, cuentos o relatos, novelas casi todas traducidas al francés, también de ensayos y crítica literaria. En l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, se le dedicó una jornada de estudios organizada por Audrey Aubou ; en esta universidad de la Sorbona, participó en el coloquio del SAL (Seminario de América Latina) que organizamos, Julie Amiot-Guillouet y yo, en 2009, sobre "1959-2009, regards sur 50 ans de vie culturelle avec la Révolution cubaine", el coloquio sobre "Lezama Lima y Francia" organizado el año pasado por las directoras del seminario dedicado a la poesía, el PIAL, Laurence Breyse Chanet e Ina Salazar, y Armando Valdés Zamora, de la Universidad de Paris Est Créteil. A todo ello se suman el coloquio de Cerisy de julio de 2008, impulsado por Françoise Moulin Civil, múltiples conferencias y un texto híbrido multigenérico *Inventario secreto de La Habana*, mezcla de autobiografía, relatos de viajeros y textos de escritores sobre La Habana desde el siglo XIX, escrito después de su exilio en Barcelona.

Abilio Estévez se dedicó con fruición al teatro antes de ser novelista. Parte de su obra fue escenificada en Cuba y Miami. Por fortuna se nos dio la oportunidad jubilosa de presenciar la escenificación en l'École Normale Supérieure de *Ceremonias para actores desesperados* (2004), una trilogía que consta de *Santa Cecilia*, *El enano en la botella* y *Freddie* inspirado en el cantautor Freddie Mercury de Queens, todo ello, primero por el empeño de Audrey Aubou egresada de esta Escuela y eminente especialista de literatura cubana, y luego de Iván Jiménez, un amigo y colega, los dos aquí presentes. Las huellas de esta afición al teatro nunca dejaron de impregnar la estética formal novelística de Abilio.

En toda la obra, no por casualidad el edificio proustiano de Abilio –siendo Proust uno de los dioses del panteón de nuestro amigo– va edificándose desde un zócalo firme e insoslayable, La Habana, y en particular el barrio de Marianao, donde nació el escritor en 1954. Como lo comenta Audrey Aubou, su imaginario en torno a una Habana fantaseada aún los rasgos de un foco de regocijo y una fortaleza que conquistar. Y al fin y al cabo, la conquista por la literatura fue más que lograda. Como la de otros escritores, de los cuales forma parte Guillermo Cabrera Infante de quien tratará nuestro invitado en su masterclass, la obra de Abilio está pues estrechamente vinculada a esta ciudad, a su memoria y a su presente.

Sin embargo, el edificio del recuerdo viene enriquecido por un nutrido acopio resultante del apetito de Abilio por toda la cultura universal en la cual ocupa un lugar ostensible la francesa.

La obra esteveziana (me atrevo a acuñar tal neologismo) mantiene un nexo indestructible con Cuba y su historia trastornada y violenta, la dictadura de Gerardo Machado el vesiánico, y otros gobernantes autoritarios. Dicha historia, fuente de desagrado y desesperación, viene metaforizada en su narrativa por ciclones, huracanes incluso el apocalipsis, por lo que los personajes navegan a menudo desde un aquí, Cuba, hacia un allá liberador. Así y todo, cabe recalcar que a pesar de tan aciaga ambientación, lo más deleitoso procede de la luz que se resiste a las sombras, del papel subversivo que concede el escritor a sus personajes marginados por las normas de la oficialidad pero sumamente apegados tanto al arte, la danza, la música clásica y el jazz, la pintura como al amor. Por la literatura y todas las formas que depara la Belleza, consiguen una escapatoria los personajes porque solo ella abre las puertas de la imaginación sin límites y del deseo, del apego y afición a la

vida. Si dejó de vivir en Cuba en el año 2000, fue porque se le antojaba demasiado pesada la carga de tanta historia propagandística teleológicamente pensada y le apetecía ver la isla desde la distancia. Una doble distancia, la de la ficción, que lo transfigura todo, y del espacio que abre caminos hacia la libertad del escritor.

La obsesión por la libertad quizás fuera arraigándose en el imaginario del futuro escritor desde que la madre del niño Abilio le leía páginas de las *Mil y unas noches*. Viajar sea por la imaginación sea por el exilio fue perfilando una columna vertebral de varias de las novelas, *El navegante dormido*, *Los palacios distantes*, *El bailarín ruso de Montecarlo*, tanto es así que los motivos del viaje y el sueño no dejan de confundirse, permitiendo a los personajes evadirse de un entorno agresivo y sórdido, de un mundo asediado tal como lo dibujaba Abilio desde su primera novela, *Tuyo es el reino*.

Tras el colofón que fue el impresionante edificio proustiano *Archipiélagos*, su más reciente novela a la par de sabor tan cubano, universal y archipiélico como lo diría el poeta, novelista y pensador de Martinica, Edouard Glissant, otro caribeño abierto a la Relación, esperamos que sigan navegando las carabelas de la imaginación de Abilio, como la que construyó uno de sus personajes, Teo Martinica, natural de la isla de Martinica y arribado a Marianao.

Quisiéramos que el libro al que tuve el honor de contribuir con Milagros Ezquerro, Michèle Ramond, Armando Valdés Zamora, “*Abilio Estévez. Entre la tradición y el exilio*”, y se publicó por la Editorial Verbum por la labor conjunta de Manuel Camacho de la Universidad de Sevilla, de Milagros Ezquerro de Sorbonne Université, de Daniel Nemrava de la universidad Palacky checa de Olomouc, fruto del homenaje que le dedicamos a Abilio, fuera un eco de la fiesta a la que nos convida nuestro amigo invitado, de seguro una fiesta de la literatura, de la imaginación irradiante, bajo la mirada y con la voz tutelar de uno de sus amigos más entrañable, el escritor cubano marginado, Guillermo Cabrera Infante, autor de *Vista del amanecer en el Trópico* y *Tres tristes tigres*, como lo fue otro amigo, hasta la muerte, Virgilio Piñera.

Después de vivir varios años en Barcelona, Abilio Estévez se ha radicado en la radiante ciudad balear Palma de Mallorca desde donde viajó para obsequiarnos con generosa elegancia esta masterclass que, por su título, “*Noche tropical, Cabrera Infante, el bolero y la noche*”, sabe mucho a archipiélico, en fin a la tierra de donde salió en 2000 para seguir soñando en otras tierras del mundo y del arte y hoy con nosotros en la Salle des Actes de nuestra universidad de la Sorbona. Terminamos reiterándole la bienvenida y dándole miles de gracias a nuestro invitado por esta dichosa oportunidad.



*Foto: Abilio Estévez (Copyright Toni Font)*



# Noche tropical: Guillermo Cabrera Infante y el bolero

**Abilio Estévez, escritor**

Noche tropical, lánguida y sensual noche que se desmaya  
sobre la arena  
Mientras canta la playa su inútil pena.

Agustín Lara,  
“Noche tropical!”

## I. Roberto el Bello

Ha muerto hace muy poco el personaje con cuya evocación, o invocación, quisiera comenzar estas palabras. Mi tío Roberto. En sus últimos años fue, en efecto, un hombre extenuado por los castigos de la vida, por los avatares, más o menos terribles, de la Vida y de la Historia —categorías que en mi país, para bien o para mal (quizá para mal), se han confundido desde siempre. Pues sí, mi tío Roberto. Vivió, hasta el final, en La Habana, en el mismo obstinado barrio de Buenavista donde comenzó su maravillosa aventura de hedonista-nostálgico o de melancólico-voluptuoso (como queráis llamarlo), aquellos años, que parecen tantos, cincuenta, sesenta años atrás, en los que siendo apenas un adolescente de catorce años, comenzó su raro y largo aprendizaje. No obstante, mi tío aparece en mi vida, es decir en mis recuerdos, y, claro, en las consecuencias de esos recuerdos, cuando ya se había convertido en un hombretón de veinte. Y puedo asegurar que aquel tío de veinte años, tan hermoso y

tan seguro de sí, es una de las presencias más intensas de mi niñez. Tan indudablemente hermoso mi tío que por entonces el barrio, aquel barrio horrendo y marginal llamado con malicia, ironía o simple ignorancia Buenavista, lo había rebautizado con el alegre sobrenombre de Roberto el Bello. Roberto el Bello para todos, para cualquiera, para mujeres, para hombres, para amigos, para enemigos que no tenía, que no podía tener. Durante el día se le veía en la Plaza del Mercado de Buenavista, en la mítica calle 29. Allí trabajaba de carnicero, allí se lo encontraba durante el día, un muchacho, casi un adolescente, sin zapatos, vestido con pantalón de pescador y camiseta de algodón de muchos colores, ideal para las canículas de la ciudad, descuartizando reses con movimientos precisos, como en un baile, sonriendo a los clientes como el seductor nato que era, que acaso todavía es. En cuanto caía la noche, sin embargo, mi tío se transformaba en otro hombre, en un hombre. Llegada esa hora fantástica de la noche (no uso el término “fantástico” en su acepción admirativa, sino en la que tiene que ver con la quimera o con el prodigio), otro notable personaje hacía su aparición. La abuela Emilia, mi abuela le preparaba el baño con pétalos de jazmines y esencias de vetiver en el agua hirviendo de una viejísima palangana de peltre. En el cuarto, impecablemente planchados y almidonados, la camisa de hilo y los calzoncillos largos, blanquísimos, también de hilo; a un lado, el traje de dril, dril cien, lino ciento por ciento, el mejor de los linos, de un beige pálido, con un pañuelo blanquísimo, y perfumado con Old Spice, en su bolsillo izquierdo; y, por supuesto (no podían faltar), los lustrados zapatos de dos tonos, marrón y blanco, adornados con pequeños orificios. Mi tío, Roberto el Bello, hijo preferido de mi abuela. Su único varón, su niño, el mimado. Yo lo recuerdo en aquel ceremonial del vestuario, cada noche, frente a un largo espejo ovalado, tan antiguo que había perdido las maderas y parte del azogue. Lo recuerdo peinándose, tan minucioso, el pelo engominado, para después, luego de un par de besos a la abuela y al abuelo, salir a la noche habanera. Cierto que antes de perderse en la noche habanera, en su resplandeciente, orgulloso Chevrolet Bel-Air de un verde intenso, mi tío pasaba por la bodega de la esquina. La famosa bodega de la esquina. Por el día, aquella bodega, lo que vosotros conocéis como ultramarinos, servía para el dispendio de víveres; en cuanto comenzaba a caer el sol, en cambio, la bodega, haciendo honor a su nombre, “La cariñosa de Buenavista”, como un palacio de *Las mil y una noches*, se transformaba en bar satisfecho, en donde una victrola, encendida de luces, lograba entristecer, y a veces alegrar, las primeras horas de las sombras. Mi tío Roberto comenzaba allí su ritual de la noche con el primer ron y el primer bolero. Bebía el ron de un trago rápido y, de modo invariable, hacía que en la victrola se escuchara el gran Vicentico Valdés, su cantante preferido con su canción preferida, “Envidia”.

Lo que sucedía después, la desaparición del tío Roberto y su Chevrolet Bel-Air en la noche habanera, forma parte del misterio, de los maravillosos misterios que rodearon mi vida, y que, a lo largo de los años que siguieron, he tratado de desentrañar con la lógica consecuencia de volverlos aún más lejanos, más intrincados, más secretos.

Nunca supe a dónde iba mi tío, con quién se reunía, con quién conversaba, qué bebía, qué hacía. A veces, en su conversación excepcionalmente discreta, se escuchaban palabras promisorias “Playa de Marianao”, “El Sierra”, “Casino de la Playa”, “Aires Libres de Prado”, “Sonora matancera”, “La red”, “Rolando la Serie”, “Cabaret Las Vegas”. También a veces aparecía con la sombra fugaz de una mujer elegantísima, cuyo perfume de Avon, el famoso Cotillón, permanecía en el aire como la sonrisa del gato de Chesire. Con los años, con la desaparición de su juventud y de su Habana, mi



tío, de suyo reservado, se fue negando más y más a hablar de sus recuerdos. A mis preguntas, sólo contestaba con un suspiro: “¡Qué Habana la de aquella Habana, qué noches!”

Como buen agnóstico, tan dudoso de todo, a veces escéptico, yo solía preguntarme: ¿Habrán existido en realidad las noches gozosas de aquella Habana? ¿O será un mito más? ¿Otra fábula creada para alimentar nuestra melancolía? ¿Otro mundo reconstruido que agregar a todos los mundos que hemos visto destruirse, poco a poco destruirse y desaparecer?

Debo reconocerlo: en Cuba hemos vivido entre la nostalgia de lo perdido y la nostalgia de lo que no hemos podido vivir. Con lo no vivido, con lo que pertenece al reino de la superstición y la leyenda, ya se sabe, hay poco que hacer, nunca se podrá vivir. Otra pérdida que precisa ser reconstruida de otro modo. Otra pérdida que exige la literatura. Así: el mito del placer de las noches habaneras. Aquellas noches habaneras de las que todos hablaban como se podría hablar de las noches de Bizancio o de las del Moulin Rouge de Toulouse-Lautrec.

Es cierto que yo, al menos, poseía dos demostraciones racionales de la existencia divina de aquellas noches de La Habana. Como primera prueba, la imagen de mi tío, oloroso a Old Spice, enfundado en su traje de dril guiando su Chevrolet Bel Air; como segunda prueba, ahí estaban, aún para mi disfrute, los propios boleros y sus representaciones físicas, las victrolas, gramolas o jukebox. Pero, como en el caso de Dios, faltaba sin duda una tercera prueba, acaso la definitiva.

He comenzado hablando de experiencias personales y debéis perdonarme. Sospecho, sin embargo, que sólo esas vivencias me permitirán argumentar siempre con alguna propiedad. No soy un teórico, no creo saber muy bien qué cosa encierre semejante palabra, “teórico”, y para mí la teoría aparece únicamente por el camino de las propias experiencias que significa decir de las propias mitificaciones. Porque, como decía muy bien Alfonso Reyes, “el mito es la única interpretación posible de ciertos fenómenos ordinarios”.

Y es aquí que aparece la literatura. Cuando hay algo en el mundo que se echa en falta, cuando estamos perdidos, desorientados, con susto en medio de un mundo que no se deja entender, en el que de pronto no sabemos guiarnos, aparece la literatura, ese hilo de Ariadna.

## II. La noche habanera

Si yo pude recuperar en gran medida mi ciudad, fue gracias a un libro, espléndido evangelio de nuestras noches. Admito pues que *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante es otra experiencia personal, o lo que es lo mismo, otro de mis mitos. Y, hasta el momento, al menos para mí, en este juego de espejos, la tercera y última prueba de la existencia gozosa de las noches habaneras.

La novela, o mejor dicho, el libro, como gustaba a Cabrera Infante llamar a *Tres tristes tigres*, apareció en 1967. Situado en el centro mismo de eso que se dio en llamar “boom de la literatura latinoamericana” y acreditado por el premio Biblioteca Breve que concedía (y concede) la Editorial Seix Barral. Yo vine a leerla, no obstante, diez años después de publicada, que para La Habana de entonces era un “estar al día”, un verdadero record de actualidad. Como otros tantos, aquel ejemplar gastado, manoseado, de páginas amarillentas, llegó de la mano de otro de los grandes escritores

cubanos del siglo XX, Virgilio Piñera, quien era, por otra parte (¡gozo de gozos!) uno de los personajes del libro.

En aquellos sombríos años, Piñera solía proveerme de libros desaparecidos o prohibidos, rarezas, libros que sólo atesoraban los grandes, los elegidos, como José Lezama Lima o Enrique Labrador Ruiz, con sus enormes y ocultas bibliotecas. Aquel ejemplar de *Tres tristes tigres*, venía, por demás, santificado, puesto que había salido de la exigua, aunque no menos exquisita biblioteca de Olga Andreu, una habanera sencillamente fabulosa, una de esas mujeres de excepción que sólo de cuando en cuando tiene uno la suerte de conocer, quien había sido, además, una de las mejores amigas habaneras de Cabrera Infante, compañera de muchas de sus expediciones nocturnas, y que, en ocasiones, y como es natural, solía pasar el tránsito de persona a personaje. Si no es que se trataba de un personaje a tiempo completo.

Por supuesto, como siempre sucede con los grandes libros, la lectura de *Tres tristes tigres* fue impactante, asombrosa por varias razones: primero, por esa virtud en la que tanto se ha insistido: el tratamiento del lenguaje, el uso del cubano, o mejor, de ese idioma tan especial, caricioso, suave, engañoso que es el “habanero”; las particularidades de un habla, llevada aquí a sus extremos; utilizada, aprovechada, disfrutada, parodiada al máximo, una materia que, después de este libro, casi parece no dar más de sí. El mismo Cabrera Infante, lo declara en la Advertencia con la que abre su libro: “Sin embargo, predomina como un acento el habla de los habaneros y en particular la jerga nocturna que como en todas las grandes ciudades, tiende a ser un idioma secreto”. Sospecho que sólo dos narradores cubanos intentaron esta hazaña con tanto éxito: Lino Novás Calvo y el propio Cabrera Infante.

El segundo impacto que me produjo su lectura, tenía que ver con su estructura gozosamente desarticulada, voluptuosa, lúdica, que a ratos encuentra lejanas y felices resonancias con *Tristram Shandy*, con Joyce.

Y tercero, me conmocionó el hallazgo de la noche, o para ser más preciso, de cierta noche, ese momento en que La Habana dejaba al descubierto su costado maldito (o bendito, según se mire), o quizá la maldita bendición de ser el espacio de todos los hedonismos, el transfigurarse en aquella versión pagana, deliciosamente pagana, claro está, del jardín de las delicias.

Y con el hallazgo de la noche, de cierta noche habanera, el otro importantísimo hallazgo del bolero. Quiero decir, del bolero como materia literaria.

En aquel año de 1977, de infeliz memoria, sumidos en una brutal cerrazón histórica, descubrir o fantasear con la perenne fiesta de estas *soirées*, que tan poca relación guardaban con aquellas de M. Teste, fue para mí de una importancia capital. Nadie se había adentrado con tanta mordacidad, con tanta felicidad en los misterios de la Habana nocturna. En *Tres tristes tigres* y en casi la totalidad de la obra de Cabrera Infante, la noche alcanza una dimensión totalmente nueva. El autor escribió a este propósito: “Ciertas novelas de horror y de intriga llevan la indicación, muchas veces apócrifa, de que no deben leerse de noche. *Tres tristes tigres*, o TTT si lo prefieren, tendría que cruzar una banda sobre la cubierta que diga: *Debe leerse de noche*, porque el libro es una celebración de la noche tropical”.

En semejante celebración reaparecían de pronto el traje de dril de mi tío, los zapatos de dos tonos, el aroma del Old Spice, el Chevrolet Bel-Air, Níco Membiela, Vicentico Valdés, la victrola de la bodega de mi barrio, “La cariñosa de Buenavista”...

Al parecer, a los escritores cubanos no les había interesado en exceso este semblante habanero de bares, victrolas, vestidos de lamé y tragos de ron, ese rostro de apariencia frívola en la ciudad engañosa, de tantos rostros y tantos secretos. Es cierto, a veces se cantaba a las delicias de la “noche tropical”, pero sólo a condición de exaltar esos mitos (muy necesarios, lo reconozco) de la luna y las estrellas, y las palmeras mecidas por el viento al borde de la playa maravillosa, y el amor casto al arrullo del mar.

### III. El bolero

Hasta la aparición del libro de Cabrera Infante, nadie había reparado en el bolero como posibilidad de escritura. Pero llegados a este punto, intentemos pensar en el bolero. ¿Qué es el bolero? ¿Qué decimos cuando decimos bolero? ¿A qué nos referimos cuando nombramos esas canciones de cursilería conmovedora, encantadoramente cursis, cuyo delirio, cuyas exaltaciones, cuyo kitsh no obsta para que nos llenen de nostalgia y nos hagan saltar las lágrimas?

Para agregar enigma a los enigmas, un gran musicólogo cubano, Leonardo Acosta, ha dicho que “el bolero es como un personaje de ficción, alrededor del cual se crea una trama y se inventa una biografía con visos de credibilidad”.

Si buscamos la palabra en el *Diccionario* de la Real Academia, al menos en la edición que poseo, de 1998, encontraremos un sin fin de acepciones en todo el mundo de habla hispana. Acá en España (o allá, en España, como gustéis), puede ser un novillero, un mentiroso, una chaquetilla pequeña de señora, una música que se baila al son de guitarras, panderetas y castañuelas; en Guatemala y Honduras puede ser un sombrero de copa; en Costa Rica un juguete; en México un limpiabotas... Como podéis comprobar, la acepción musical, la que nos interesa aquí, únicamente se refiere a esa danza que según dicen deriva de la seguidilla.

Dejemos, pues, este diccionario aristocrático y consultemos otro más ordinario y periférico. Veamos qué dice el *Diccionario de la Música Cubana*, del investigador Helio Orovio: “Género cantable yailable diferente por completo a su homólogo español, del que sólo conserva la nomenclatura genérica. Surge en el tercio final del siglo pasado [se refiere al siglo XIX, este diccionario es de 1980] en la trova tradicional de Santiago de Cuba. Entre sus más tempranos cultores se considera a Pepe Sánchez, el maestro, pionero en la definición de los caracteres estilísticos del género. [...] El bolero constituye, sin duda alguna, la primera gran síntesis vocal de la música cubana, que al traspasar fronteras, registra permanencia universal.”

Volvamos al origen cubano del bolero. Otros autores no se muestran seguros sobre el nacimiento tan rigurosamente cubano del bolero y lo ubican en toda la región de El Caribe. Estoy de acuerdo. Sospecho que el origen de esta maravillosa criatura, no debe circunscribirse a un país latinoamericano concreto, sino más bien a una zona geográfica, y más aún, a una zona de la sensibilidad. Como el modernismo (con el que tiene una lejana, sutil, deteriorada conexión, como el hijo espurio y arrabalero de un padre espléndido y aristocrático), encontró un momento, un lugar, una manera

de decir, una sensibilidad propicios. ¿Cuba, Yucatán, Puerto Rico? ¿Qué más da? Lo importante no se halla en qué país exacto nació, sino la geografía espiritual de El Caribe donde se desarrolló. Nació acaso en Cuba y encontró impulso en todo el espacio de esas islas de habla española, en ese mar tan sensual, tan intenso, tan especial.

Lo importante, supongo, no es situar su origen exacto, lo importante es el bolero, y ahí está.

E intentemos, ya que es inevitable, proponer algunos esclarecimientos. A diferencia de otras manifestaciones musicales cubanas, el bolero crea una singular asociación entre música y palabra. No es un género exclusivamenteailable. Es también un género “escuchable”. Tan “escuchable”, que su baile es lento, sensual, de una erótica demorada, morosa. Cada cuerpo tiene la conciencia del otro cuerpo y ambos escuchan la música y esta los une en una languidez satisfecha. El bolero no quiere seducir sólo con el ritmo, con la melodía, sino además con las palabras, y se propone acercarse a la poesía. Por eso en él es tan importante la voz, el intérprete, que llega a convertirse en ídolo, y más que canta, habla al oído.

Si yo tuviera que definir desde el punto de vista de su materia a este personaje de ficción llamado “el bolero”, al que, como dice Acosta, se le han inventado múltiples biografías, diría que su cuerpo principal se halla construido con la nostalgia. Nostalgia del amor. Nostalgia de todos los placeres perdidos. Añoranza del amor que se creyó auténtico y no lo fue. Recuerdo del dolor, casi regodeo en el dolor por aquel goce que sólo fue momentáneo. Melancolía. Añoranza de la persona amada que pudo haber sido el gran hallazgo de nuestras vidas y, que de pronto (arteramente) nos dejó otra vez en la soledad, en una soledad aún mayor, y con un triste sabor de miel en los labios (y esta es una frase de bolero). Dolor de lo que se pierde irremediable. Conflicto neurótico entre el amor y el odio, entre el “te amo” y el “te desprecio”. Amar lo que debiera ser fatalmente motivo de odio —conflicto tan antiguo en nuestra cultura, tan antiguo como el poeta romano Catulo, nacido en el año 87 antes de Cristo y que dejó una carmina, cantiga o canción con aquello de “Odio y amo. Tal vez preguntes por qué lo hago. No lo sé: pero siento que soy torturado y transformado”.

Lo dicho hasta ahora podría quizá aplicarse a cualquier manifestación artística, puesto que sospecho que, entre otras cosas, creamos por rabia, para saldar las cuentas con las frustraciones, con los rencores, con las traiciones de la vida. Lo propio del bolero, sin embargo, es su carencia de ambigüedad, la desfachatez con la que habla de su dolor, su falta de recato, la ausencia de sutilezas, el descaro con que nos pone frente a la aflicción, en esa zona raramente intermedia entre lo conmovedor y lo cursi, entre la seriedad y la risa.

A propósito del bolero, el gran ensayista mexicano Carlos Monsiváis ha dicho: “Los sentimientos descarnados o expuestos frontalmente pueden provocar la risa, pero también, al ser tan sinceros, en un momento en que nadie los demanda, pueden provocar el respeto”.

En cualquier bolero, tomado al azar, encontraremos a la perfección la fórmula de los sentimientos expresados de forma brutal, excesiva y sin cautela. No se me negará que esta característica lo hace ideal para las noches de cantina, en las que un hombre y una mujer, que llegan derrotados de alguna contienda amorosa y ahogan sus penas en el vaso de aguardiente y en la música que escapa de la victrola. El bolero canta, murmura, musita con voz dulce lo que ellos quieren oír. Proporciona la justa concepción del mundo que puede aceptarse frente al espejo de un bar, en compañía del trago de ron añejo, ese sustituto del nepente. O al menos lo que ese hombre y esa mujer quisieran sustituto del nepente. El lugar del bolero no es la sala de concierto: su templo es el bar. Su verdadero sitio, el espacio

que lo sacraliza, es la cantina, la oscuridad de la cantina, el choque de los vasos, el humo del tabaco, las soledades compartidas, los largos y susurrados discursos sobre cómo disfrutar del dolor con que nos han lesionado, cómo planear mejor la venganza. Su hora no es el día, ni siquiera la noche. Su hora es la alta noche, la madrugada radiante o terrible en que nos acecha esa extraña mezcla de alegría y desolación. El bolero pertenece al reino de la oscuridad, de la debilidad, de lo insomne, ese territorio de la noche en que, tan vulnerables, creemos tener la revelación de que si no hay compañía, si no hay amor, no podremos sobrevivir, no podremos vivir.

## IV. Las victrolas

Si el bolero encuentra en el bar su santuario natural, su templo, las victrolas constituyen su altar. Las victrolas, esos fonógrafos adornados con luces de neón que precisan de una moneda y de una combinación de teclas para buscar la música. En la década del cincuenta, La Habana estaba llena de solitarios y de bares, de santuarios, y los traganíqueles, victrolas, gramolas o juke box, sus altares, alcanzaron la mayor gloria.

La profusión de las victrolas, coincide, por todo lo que he intentado explicar, con una impresionante explosión del bolero. En aquellos memorables años cincuenta, las victrolas, desperdigadas por toda la geografía de la isla llegaron a contarse en más de veinte mil. El contador de la popularidad eran las victrolas. Muy por encima de lo que dictara la radio, o la recién estrenada televisión, lo más popular era lo que se escuchaba en aquellas gramolas.

Esta categoría de la “victrola” en el ambiente musical cubano, muy reveladora por cierto, impulsó la aparición de creaciones concebidas especialmente para ponerlas en ellas y escucharlas en las cantinas, como aquella de mi infancia, “La cariñosa de Buenavista”. De este modo se llegó a hablar del “bolero arrabalero”, “bolero de victrola”, “boleron” o “bolero barriobajero”.

## V. Literatura y cultura popular

¿Y qué relación podía surgir, insisto, entre la literatura y el bolero? Me gustaría recalcar que nuestra literatura, y casi quiero hablar de la literatura latinoamericana en general, se había mantenido tradicionalmente distante de la vida marginal, y por consiguiente de sus formas culturales, como el bolero. Tampoco el cine latinoamericano de las décadas de los treinta, cuarenta o cincuenta, con su equivocada necesidad de distinción, con su errática tendencia a hacer obras “serias” y “grandes”, supo aprovecharse de un fenómeno que sí era en verdad relevante. No se percataron o no pudieron percatarse de las posibilidades dramáticas del bolero.

La actitud ante lo “popular” o ante lo “al margen”, había tenido a ratos la intención de recobrar el habla de los ignorantes, o tal vez la de testimoniar lo que sucedía entre esos ignorantes, sus penas y sus batallas. Así, pensando exclusivamente en nuestra historia literaria, se tomaban y recreaban las historias populares, o se intentaba, con mayor o menor felicidad, el tono, o lo que esos

escritores llamaban el “sabor” del habla popular. Pero nunca hasta entonces la literatura había querido rescatar, apropiarse de las formas de la cultura popular. Esto ha sido muy bien observado por Monsiváis, y vuelvo a citarlo (con gusto, además), porque lo ha estudiado y expresado con tanta exactitud, que no puedo negarme a la tentación de reproducir un párrafo de su ensayo “*Ídolos populares y literatura en América Latina*”:

“Con discreción y en medio de pronunciamientos contradictorios, Borges usa el malevaje, el tango, la milonga y los entreveros en sus disquisiciones y ficciones. Pero será la década de los sesentas la que continúe un proceso que ya el siglo XIX vivió sin extraer bastantes conclusiones: el de la continuidad forzada entre los gustos y predilecciones de las distintas clases sociales; el que, de hecho, hay más posibilidades en una sola cultura unificadora en América Latina de las que se piensan. En 1958, Fuentes, en *La región más transparente*, hace buen uso de los macro y microcosmos de John Dos Passos, y presenta a la ciudad entera con sus choferes, putas, millonarios y poetas, como un solo y continuado fenómeno de la cultura popular. Pero es el cubano Guillermo Cabrera Infante quien, de hecho y en rigor, origina un género y un método aproximativo a este fenómeno de disipación de fronteras entre el espectáculo y la vida cotidiana, entre la telenovela y las sensaciones de seguridad psicológica dentro y fuera de la familia, entre el ídolo de la pantalla o de los discos, y el santoral laico. Cabrera Infante es el más diestro intérprete de una sensación difusa: en la era de la tecnología, los santos, las vírgenes y las apariciones milagrosas dependerán de pantallas grandes y chicas, de casetes, de discos, de conciertos en escenarios debidamente iluminados y sonorizados... (...) En *Tres tristes tigres*, Cabrera Infante hace ese infaltable capítulo de la educación sentimental de América Latina: la canción romántica”.

La canción romántica. El bolero. Ya sabemos que no podemos entender, o mejor, explicar nuestra vida, “en nuestras dolorosas repúblicas”, sin esas canciones desgarradoras, de despechos y amores contrariados, de traiciones y de borracheras, de odios, rencores y largas, dulcísimas reconciliaciones. Mi madre, por poner un ejemplo cercano (y espero que me lo perdone), conoció primero una novela radial como “El derecho de nacer”, antes que el *Bug Jargal* de Victor Hugo, su novela favorita. Y nunca escuchó completa, y por propia voluntad, una sinfonía de Mozart, mientras que todas las mañanas, en la viejísima radio, de mi casa, un mueble enorme de color marrón con botones encendidos, podían escucharse los programas del doctor Ortiz Tirado, de Pedro Vargas o Toña la Negra, aquellos boleristas mexicanos que la apasionaban. Pasión, dicho sea de paso, que no sólo era compartida sino también superada por un señor apasionado, que las cantaba él mismo con una voz pequeña y trémula, en las tardes milagrosas e irrepetibles de los patios de mi infancia. Hablo, por supuesto, de un disciplinado soldado con nombre de personaje de Valle-Inclán, el señor Abilio Estévez, mi padre.

Aventuro entonces una afirmación que se quiere rotunda: Guillermo Cabrera Infante es, entre nosotros, el escritor que logró escribir lo que ya se anotaba sutilmente en los márgenes y en el ambiente de toda una época. *Tres tristes tigres*, entre otras muchas cosas (como corresponde a todo libro excepcional), es la expresión de una sensibilidad mucho tiempo escondida, reprimida, ocultada por un falso prurito de la alta cultura, por el errático concepto de la cultura y de la erudición.

Puede que la Noche Habanera sea su gran protagonista. Pero, como en toda noche, mucho más en las noches de La Habana, existen múltiples destellos. Nos asaltan allí numerosos protagonistas. Porque estamos hablando de una ciudad, o de la noche de una ciudad, que ha sido siempre

un largo y complicado laberinto, sin minotauro, es cierto, aunque con muchos héroes y heroínas dispuestos a todo por encontrar al monstruo que no existe. Y de entre los múltiples protagonistas de esa tentativa imposible, emerge, con especial brillantez, La Estrella.

## VI. Ella cantaba boleros

Es ya casi un tópico señalar que *Tres tristes tigres* no es una novela convencional. Sucede que la historia que verdaderamente cuenta se desarrolla en otro plano de aquella historia que parece que cuenta. Sus auténticos protagonistas, como ya he insinuado, no son sus personajes, sino el lenguaje de sus personajes y esa hora que han elegido para vivir, la noche. No quiero decir con esto que sus personajes se diluyan en lenguaje y tiempo, que el libro carezca de grandes personajes. Al contrario. Como en toda gran novela, ahí están esas magníficas criaturas, llenas de vida: Cuba Venegas, Códac, Bustrófedon o La Estrella.

Es esta última, La Estrella, quien nos interesa aquí. Ella llena, con su enorme presencia, los ocho subcapítulos que con el título de “Ella cantaba boleros”, se desarrollan a lo largo de todo el libro.

La Estrella. Fredesvinda García, más conocida por su sobrenombre artístico Freddy.

En un viaje inolvidable, un viaje en coche desde Madrid a Cartagena, la compositora, Marta Valdés que conoció a Freddy (no sólo la conoció y la trató, sino que Freddy fue una de sus mejores intérpretes) pasó una noche entera hablándome de ella. Fredesvinda García, Freddy, si el nombre era impresionante, más lo era la mulata enorme, con casi doscientos kilos de peso y aquella historia de melodrama cinematográfico. Había sido cocinera en casa de unos ricos de El Vedado. Los dueños de la casa la escucharon cantar y no pudieron dar crédito a aquella voz que, más que de contralto, parecía de barítono. Cantaba a capella, no le hacía falta el acompañamiento musical. De hecho, cuando una vez, para un disco, tuvo una orquesta a su disposición, ya no fue lo mismo, según los que la escuchaban cada noche y la admiraban. Los mismos dueños de la casa de El Vedado, la llevaron al cabaret Las Vegas, donde arrebató a los solitarios de aquellas madrugadas habaneras. Luego, mejoró en la pista del cabaret Capri. Cuando el doctor Cristóbal Díaz de Ayala, en su libro *Música cubana*, reseña el año 1959, año del triunfo revolucionario, expresa lo siguiente: “Pero el descubrimiento del año es una señora que responde al improbable nombre de Fredesvinda García y pesa 305 libras de peso, con una voz de contralto y un estilo para cantar único. Al poco tiempo, de cocinera en una casa de El Vedado, Freddy es la estrella del cabaret Capri”.

Y así nació la efímera Freddy, para luego hacer nacer La Estrella eterna.

Freddy, personaje real, mortal, murió muy joven, en Puerto Rico. La Estrella, personaje eterno, literario, nació en las páginas de un libro. Un portentoso personaje literario. Se sabe que ese personaje perdurable y literario, La Estrella, está compuesto también con los precisos elementos de la cantante real, muy real y fugaz, Freddy. En “Ella cantaba boleros”, encontramos a la perdurable Estrella, que sale de la carne corruptible de la temporal Fredesvinda García, más conocida como Freddy.

Tanto Freddy como Guillermo Cabrera Infante dejaron La Habana y sus noches. Ambos se alejaron “para siempre” (la frase es estremecedora). Marcharon al exilio. En esa tierra de nadie intentaron continuar el camino y conocieron la rabia, la nostalgia y el dolor por la isla perdida. Como era de rigor, murieron en la batalla. Ella desapareció en Puerto Rico, en 1961, con sólo veintinueve años. Él murió en Londres cuarenta y cuatro años después. Por suerte, además del mundo, de este mundo de las cosas que llamamos reales, existe ese otro mundo, más real sin lugar a dudas, de la literatura. Espero que no sea una simple frase decir que ambos viven y pasean en esa noche de ronda, gracias al hechizo de un libro extraordinario.



III/ *Varia*



# Sur les traces de Salomé : l'irradiation du mythe selon José Rodrigues Miguéis

**Cátia Sever**

*Faculté de Lettres de Lisbonne  
CEC (Centro de Estudos Comparatistas)*

**Résumé :** Ébauché vers 1932, achevé en 1966 et publié en 1975, le roman *O Milagre Segundo Salomé* constitua pour José Rodrigues Miguéis un long processus d'écriture, d'épure intertextuel et d'évocation historique, aboutissant à ce qu'il estimait être l'un de ses livres majeurs. La narration se construit autour de l'histoire d'un personnage féminin (appelé Dores puis Salomé) assumant plusieurs caractéristiques de Salomé, la danseuse biblique rendue célèbre par la tradition littéraire et artistique. Par conséquent, il importe de nous interroger sur l'intention de la mise en jeu de cette intertextualité pour comprendre l'interprétation donnée par Miguéis à la figure de Salomé. Cette notion d'intertextualité, dont dépend l'irradiation du mythe littéraire, nous engage à lire l'ouvrage en question dans une perspective comparatiste, portant sur

l'ensemble des textes qui dépassent ce roman en particulier, de façon à saisir les liens tissés entre eux.

**Mots clés :** José Rodrigues Miguéis, intertextualité, mythe littéraire, Salomé

**Resumo:** O romance *O Milagre Segundo Salomé* – iniciado por volta de 1932, concluído em 1966 e publicado em 1975 – constituirá, para José Rodrigues Miguéis, um longo processo de escrita, de trabalho intertextual e de evocação histórica, resultando no que este considerou ser uma das suas principais obras. A narrativa é construída em torno da história de uma personagem feminina (cujo nome passará de Dores a Salomé) assumindo múltiplas características de uma outra Salomé, a famosa dançarina bíblica, tornada célebre pela tradição literária e artística.

Assim, procurar-se-á questionar a intenção desta intertextualidade, analisando a interpretação que Miguéis terá dado à figura de Salomé. A noção de intertextualidade subjacente a este romance, da qual depende a irradiação do mito literário, levar-nos-á a ler *O Milagre Segundo*

*Salomé* de uma perspectiva comparatista, procurando chegar aos textos que se encontram para além desta obra em particular, de modo a estabelecer relações de sentido entre eles.

**Palavras chave:** José Rodrigues Miguéis, intertextualidade, mito literário, Salomé

---

## 1. Des Évangiles à Miguéis : quelques repères

E o mundo saberá, filha, que os teus encantos  
Fazem rolar no chão cabeças de profetas!  
Essa morte dará um par de asas radiantes  
Ao teu nome; andarás em pompas de vitória!

Eugénio de Castro

Si nous considérons qu'aucun texte littéraire, quelle que soit sa nature, ne peut éviter d'entretenir des relations avec d'autres textes antérieurs ou même publiés *a posteriori*, il devient impératif de questionner le rapport que les œuvres maintiennent entre elles. Il s'agit, donc, de comprendre dans quelle mesure chaque texte peut être transformé et transformer à son tour la nature des textes à venir. L'intertextualité (ou la *transtextualité*, telle que la conçoit Gérard Genette<sup>1</sup>), nous engage à repenser le mode de lecture des textes littéraires comme un réseau ou un espace dont la logique se détacherait de la linéarité chronologique, ou même des simples notions de source et d'influence. À ce propos, Roland Barthes explique que l'intertextualité « ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influence », étant donné que « l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets<sup>2</sup> ». Par ailleurs, étant toujours susceptible d'être reprise, une œuvre ne se limite pas au texte de l'auteur, mais continue d'être recrée, modifiée et diffusée par ceux qui la réécrivent – consciemment ou non – pour lui donner un nouveau sens. Aujourd'hui, on ne peut pas lire *La Bible*

---

1 Genette fait appel à la notion de *transtextualité* du texte, définissant le terme comme : « Tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». La notion d'*intertextualité*, selon l'auteur, se réfère aux relations de coprésence ou d'inclusion entre deux textes (A est à l'intérieur de B), alors que les relations de dérivation (B dérive de A par imitation ou transformation) relèvent de l'*hypertextualité*. Voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7- 14.

2 BARTHES, Roland, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, vol. XV, 1973, p. 374.

sans la concevoir comme une somme des variantes passées et à venir et sans tenir compte du pouvoir d'irradiation de ses personnages dans l'imaginaire de la civilisation occidentale<sup>3</sup>.

Bien que son nom ne soit jamais cité dans les textes bibliques, Salomé constitue l'un des personnages évangéliques dont l'histoire sera le plus souvent réécrite et transfigurée, tellement présente dans l'inconscient individuel et collectif qu'elle est devenue un mythe littéraire<sup>4</sup>. Dans les premières sources, Salomé n'a pas de nom<sup>5</sup>. Dans l'Évangile selon Marc et l'Évangile selon Matthieu, elle n'est qu'une présence anonyme, nommée à travers la périphrase « la fille de Hérodiade », ou « la jeune fille » qui danse devant Hérode Antipas, Tétrarque de Galilée et ses convives lors d'un banquet.

Dans les deux Évangiles, Salomé est l'intermédiaire de sa mère dominée par la volonté d'éliminer la voix importune du prophète Jean le Baptiste et, hormis la danse et le plat, elle n'a aucune autre initiative dans l'histoire. Les textes fondateurs, assez succincts, ne donnent aucune indication précise sur les motivations ou le déroulement de cette danse et la musique qui l'accompagnait, ni même sur la raison pour laquelle il fut demandé que la tête du prophète soit posée sur un plat<sup>6</sup>.

Nous pouvons cependant supposer qu'il s'agissait d'une danse assez séduisante destinée à ensorceler le roi, au point de lui faire promettre une récompense amplement démesurée (« la moitié de mon royaume<sup>7</sup> ») et lourde de conséquences : l'infraction au sacré par la mort d'un saint. Si la demande criminelle est commandée par Hérodiade, c'est Salomé qui a exécuté la danse qui fait perdre raison à son spectateur, lequel lui promet une récompense matérielle démesurée, équivalente à la puissance de son désir pour le corps de la danseuse<sup>8</sup>. De fait, ces deux récits évangéliques attribuent une place anecdotique à la « fille de Hérodiade » au sein du Nouveau Testament, qui présente surtout des épisodes chargés d'explicitement les circonstances de l'emprisonnement et de la mise à mort du prophète Jean le Baptiste.

Désormais, l'intérêt pour l'histoire de Salomé au cours des âges sera réglé en fonction de l'époque et du besoin de trouver des figures féminines sur lesquelles faire reposer les bases d'une mentalité chrétienne fondée sur l'opposition entre la chair et l'esprit, qui voit la femme comme une menace éloignant l'homme de sa spiritualité. Afin de stimuler cette vision de la femme et de la danse comme un danger pour l'éthique chrétienne, les gloses des Pères de l'Église vont combler les lacunes laissées par les brefs textes bibliques en ajoutant à cette histoire de multiples détails libidineux. Ainsi,

---

3 En s'appuyant sur un corpus littéraire anglophone, Northrop Frye approfondit l'étude de l'influence des modèles thématiques et formels de la Bible sur la littérature. Cf. Northrop Frye, *La Parole souveraine. La Bible et la littérature II*, Paris, Seuil, 1994.

4 BRUNEL, Pierre, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Paris, PUF, coll. Écriture, 1992, p. 34.

5 C'est l'historien romain Flavius Josèphe, dans l'œuvre *Antiquités judaïques*, à la fin du I<sup>er</sup> siècle qui baptisa Salomé, mettant fin à son anonymat. Selon l'étymologie hébraïque du nom, Salomé signifie « la paisible » ou « la pacificatrice ». Cf. Mireille Dottin-Orsini, « Salomé (appelée aussi Hérodiade ou Hérodiades) », in Pierre Brunel (éd), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 1232.

6 À propos du plateau porté par Salomé, Mireille Dottin-Orsini observe : « Le plat sur lequel repose la tête coupée, attribut essentiel de la danseuse, est un autre objet de scandale : il suggère l'idée d'un cannibalisme féminin et fait de celle qui l'apporte une sorte de nourricière à rebours, une mère invertie ». Cf. Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993, p. 134.

7 Évangile selon Marc 6:17-29.

8 Voir Paula Morão, *Salomé e Outros Mitos: o feminino perverso em poetas portuguesas entre o fim-de-século e Orpheu*, Lisboa, Edições Cosmos, 2000, p. 16.

la fille de Hérodiade, plutôt anodine dans les textes bibliques, fait place à une Salomé qui « tord ses hanches, lance ses pieds en l'air, secoue ses cheveux comme une bacchante<sup>9</sup> ».

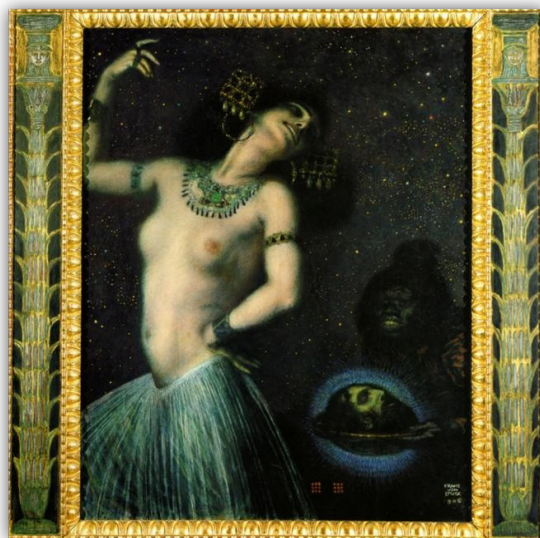


Image n°1<sup>10</sup>

L'irradiation mythique de Salomé, surtout dans ses réincarnations *fin de siècle*, s'est essentiellement effectuée à travers une tendance à la rêverie et à l'ambiguïté plutôt qu'à travers un désir de narration ou de réflexion sur son histoire. À ce propos, Mireille Dottin-Orsini constate la prédominance de la poésie par rapport au roman dans le traitement du mythe littéraire de Salomé, observant qu'« il s'agit de rêver plus que de raconter<sup>11</sup> ». De fait, la richesse imaginaire latente contenue dans les textes bibliques, de même que l'aspect lacunaire et assez secret du drame décrit, se prêtent parfaitement à ces multiples réécritures instaurées dans les vides, dans les marges et au-delà de l'histoire originale, sans pour autant la perdre complètement de vue.

## 2. Salomé selon Miguéis

C'est ainsi qu'en 1932, après avoir traversé des siècles de transformation des textes sources, mais aussi après avoir été réécrit et réinterprété à maintes reprises par la littérature, l'iconographie, la musique, le cinéma et même la culture populaire<sup>12</sup> (avec les métamorphoses exigées par les règles de

9 DOTTIN-ORSINI, Mireille, « Salomé (appelée aussi Hérodiade ou Hérodiad) », *op. cit.*, p. 1234.

10 Image n° 1 – Franz von Stuck, 1906, Peinture à l'huile sur toile (115 x 5 x 65,5 cm). Portail de la *Städtische Galerie*. [10 janvier 2018] < <http://www.lenbachhaus.de> >

11 DOTTIN-ORSINI, Mireille, « Salomé (appelée aussi Hérodiade ou Hérodiad) », *op. cit.*, p. 1236.

12 Dans la culture populaire, voir l'exemple du feuilleton « Salomé » (inspiré du roman de Menotti del Picchia), diffusé au Brésil par la chaîne Globo en 1991.

chaque époque et par l'attente du récepteur), le personnage de Salomé est réapparu, en partie repensé, dans le roman de José Rodrigues Miguéis, *O Milagre Segundo Salomé*<sup>13</sup>. Ce récit, fondé sur l'ambiance lisboète du début de siècle et sur la dégradation des ambitions républicaines – qui culminent dans le coup d'état de mai 1926 – met en scène trois personnages indispensables au déploiement de l'histoire : Severino, le pauvre provincial devenu riche homme d'affaires, Gabriel, jeune journaliste républicain, et une jeune femme, récemment arrivée à Lisbonne, appelée Dores mais qui, après un parcours accidenté, se fait appeler Salomé. Or, la présence de cette figure mythique dans ce récit est d'une importance majeure, à commencer par le titre, élément fondamental comme l'atteste l'affirmation de Pierre Brunel :

La présence d'un élément mythique dans un texte sera considérée comme essentiellement signifiant. [...] Une telle irradiation est difficile à nier quand le mythe est mis en valeur par l'auteur lui-même. Le titre est mieux qu'un signal ; il est un signe sous lequel le livre ou le texte est placé<sup>14</sup>.

Tenant compte de ce rapport d'irradiation et de transformation de l'objet mythique, le roman *O Milagre Segundo Salomé* peut donc être pensé dans sa relation avec certains objets extérieurs au texte (notamment la société de l'époque et le contexte historique) mais aussi comme l'élément d'un vaste système textuel, où chaque texte transforme et modifie le texte suivant. En reprenant le mythe littéraire de Salomé et en le mettant en évidence dès le titre de son ouvrage, Miguéis adopte pleinement un abordage intertextuel, transformant à sa façon d'autres textes littéraires ayant rapporté ce mythe.

Dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Gérard Genette se sert du mythe de Salomé pour démontrer les notions d'« amplification » et de « réduction<sup>15</sup> » textuelle, en expliquant que toutes deux ne sont pas aussi éloignées l'une de l'autre qu'il pourrait paraître. En effet, cet essai attire l'attention sur le fait que la transformation d'un écrit peut aller au-delà de l'acte de suppression ou d'addition d'un texte au niveau de sa version originelle. Tenant compte des cinq types de relations que les textes peuvent établir entre eux (à savoir : l'intertextualité, le paratexte, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité, selon la terminologie du même auteur<sup>16</sup>), il convient de voir de plus près dans quelle mesure le roman *O Milagre Segundo Salomé* communique avec d'autres récits, quels sont les mécanismes d'amplification, de réduction mais aussi de transformation par rapport au texte source, c'est-à-dire les textes évangéliques autour du mythe de Salomé.

Ces derniers, nous l'avons dit, étaient suffisamment concis et voilés pour pouvoir absorber tous les éléments qui ont amplifié le mythe au long des siècles. Mais les métamorphoses littéraires de Salomé ne sont pas seulement le résultat d'un accroissement suivi d'un déploiement des significations du texte biblique ; elles découlent aussi d'une suppression de certains éléments ayant fait perdre de vue le texte original. En effet, du scénario biblique (comprenant le banquet, la danse, la promesse imprudente d'Hérode, la présence d'Hérodiade, la décapitation, le plat et la remise de la tête de Jean

13 MIGUÉIS, José Rodrigues, *O Milagre Segundo Salomé I*, Lisboa, Editorial Estampa, col. Obras Completas de José Rodrigues Miguéis, 1975.

14 BRUNEL, Pierre, *Mythocritique : théorie et parcours*, op. cit., p. 82.

15 GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 384 sq.

16 *Ibid.*, p. 7-14.

le Baptiste), ne restent souvent, notamment à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, que très peu d'éléments permettant d'identifier la danseuse biblique.

Dans les réécritures fin-de-siècle, la jeune fille des Évangiles n'apparaît que de façon très lointaine – l'image de Salomé retombant le plus souvent (mentalité de l'époque oblige) au niveau de la représentation du pouvoir de séduction diabolique de la femme, de la personnification de la perversité ou encore de l'angoisse morbide du décadentisme.

Dans le roman de Miguéis, bien que l'intention de reprendre le personnage biblique ne soit pas explicite<sup>17</sup>, il apparaît néanmoins que ce texte est l'héritier d'une cristallisation mythique faite par la tradition littéraire autour de Salomé. D'emblée, l'usage même de ce prénom associé au personnage de l'héroïne au moment où celle-ci sombre dans la prostitution, est particulièrement significative : dans la maison close de Rosa, Salomé est celle qui séduit sans avoir l'intention de le faire, celle qui vend son corps mais qui se refuse à offrir ses sentiments, celle qui arrache aux hommes l'argent et cause leur frustration de par son côté inaccessible, inattingible :

Alguns valentões obstinados tentaram despertá-la, pervertê-la, convertê-la ao prazer: acabaram por desistir, esgotados. A fama correu: diziam-na sempre virgem, que nenhum homem a pudera desflorar<sup>18</sup>.

Chez Miguéis, la figure de Salomé semble donc, à l'instar de la tradition littéraire, marquée par les notions de fascination et d'échange, à savoir : l'échange du corps érotisé contre la récompense désirée. Cependant, si dans la plupart des réécritures littéraires du mythe, la danse et la demande de Salomé (la tête du prophète) ont été interprétées comme une fantaisie enfantine, une dépravation amoureuse, ou un intermédiaire de la volonté de vengeance de Hérodiade, chez Miguéis, ce personnage a des propos bien différents. En effet, chez l'écrivain, cet échange (le corps érotisé contre la survivance du corps) est basé sur le signe de la contrainte et de la nécessité : Salomé est obligée par les circonstances de rentrer dans la maison close de Rosa et de se prostituer pour pouvoir survivre. Le regard de Miguéis est loin de celui des auteurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, pour qui Salomé représentait le fantôme par excellence qui nourrissait la mentalité misogyne de l'époque.

Bien qu'influencé par ses prédécesseurs, la manière dont l'auteur aborde cette figure mythique reste assez proche des valeurs défendues par le néo-réalisme, au sens où l'écrivain s'engage à montrer les conditions de vie de ses personnages<sup>19</sup>. Miguéis accorde à Salomé et aux prostituées en général un capital de sympathie qui va au-delà du jugement moral : « iam ali vender gozo como os caixeiros vendem sedas ao balcão, para ajudar um marido indulgente ou bacoco, que jogava ou tinha dívidas<sup>20</sup> ». Les problèmes sociaux auxquels font face ces femmes font ressortir la dignité de leur

17 Dans le sens où l'auteur ne fait pas de citations ou de références explicites dans le paratexte.

18 MIGUÉIS, José Rodrigues, *O Milagre Segundo Salomé I*, op. cit., p. 99.

19 Dans son article « La représentation du monde rural dans la fiction néo-réaliste portugaise », Maria Graciete Besse décrit les valeurs du néo-réalisme en disant : « Le mouvement néo-réaliste portugais introduit une nouveauté fondamentale dans le domaine littéraire : les romanciers n'ont plus un regard de propriétaire, mais se confondent volontiers avec la masse populaire. Le néo-réalisme est un mouvement où la culture instituée n'est pas dominante et où il apparaît une relation profonde entre les écrivains et les travailleurs. Les romanciers proches de ce mouvement valorisent la représentation et accordent une place privilégiée à la dénonciation des conditions de vie des paysans. », Maria Graciete Besse, « La représentation du monde rural dans la fiction néo-réaliste portugaise », *Intercâmbio*, n° 7, 1996, p. 117.

20 MIGUÉIS, José Rodrigues, *O Milagre Segundo Salomé I*, op. cit., p. 107.



caractère et leur force ainsi que leur capacité de partage et de compassion envers les autres marginaux de la société :

Debaixo do rouge exagerado e das maneiras profissionalmente cínicas, tinham coração: como elas sufocavam às vezes a ouvir um fado triste ! Com que alvoroço ajudavam a viver o degenerado cabeça-d'água que vinha vender a lotaria à porta [...] Ou a piedade risonha com que tratavam o pobre invertido, o « Pintassilgo » [...] ou amortalhavam, lavadas em lágrimas, a vizinha que morria «na vida», a golfar sangue pela boca fora e lá ia para « noivado da morte »!<sup>21</sup>

La vision portée par le néo-réalisme sur la prostituée est bien différente de l'image traditionnellement véhiculée par la société. Au XIX<sup>e</sup> siècle, au moment du triomphe de la bourgeoisie, la femme publique est un problème moral et elle est vue comme le véhicule du mal, de la maladie, de la paresse et du désordre social. Aussi doit-elle être recluse. Mais la prostituée, dont l'image colle continuellement à celle de Salomé, fascine et retient à tel point le regard de l'homme qu'elle devient une présence assidue dans les représentations artistiques et littéraires.

Précisons toutefois que l'épilogue-note de l'auteur<sup>22</sup> semble nous fournir une clé d'une importance majeure pour la lecture du roman, permettant de mieux comprendre le rôle et la dimension de Salomé dans l'histoire. Dans cet épilogue, Miguéis décrit les circonstances dans lesquelles il a commencé son roman : un certain matin, en 1932 ou 1933 (l'auteur affirme ne pas être certain de la date), assis seul à une table du café lisboète *A Brasileira* (un lieu d'inspiration littéraire pour nombre d'écrivains), il prend des notes sur un bout de papier à propos d'une scène qui ferait partie de son prochain récit. Or, cette scène « Onde a lava transborda<sup>23</sup> » sera, selon l'auteur, le « germe et [le] noyau » du roman construit, selon ses propres mots, « du centre vers la périphérie ». À en croire la déclaration de l'auteur, cette affirmation fait du chapitre intitulé « Onde a lava transborda » le passage embryonnaire et capital du roman.

Le chapitre en question concerne le moment où Salomé et Severino se préparent pour sortir dîner : lui, habillé, somnole sur le canapé devant son journal, tandis que sa compagne, en sous-vêtements, se fait faire une manucure. En apparence, il s'agit d'une scène domestique sans importance majeure. Cependant, ce passage correspond au moment où Salomé, comparée à un volcan en éruption<sup>24</sup>, se répand dans une crise de nerfs contre la vie faite exclusivement d'apparences qu'elle mène, révélant ainsi un aspect jusque-là inconnu de sa personnalité.

En scrutant ces passages du texte, nous pouvons établir d'intéressantes constatations. Dès les premières pages du chapitre, il semble évident que c'est la Salomé-femme-perverses que le lecteur a en face de lui. Le choix des termes figurés qui évoquent Salomé (qui « siffle » comme un reptile,

21 *Ibid.*, p. 106.

22 Notons que l'auteur rédige un épilogue de six pages intitulé « nota do autor », où il affirme que ce qui importe pour lui, ce n'est pas tant la thématique du récit mais la façon dont il se construit. Pourtant, au long de cette note – qui cherche clairement à guider et établir un pacte de lecture avec son public – l'auteur ne fait aucun appel précis à l'héritage du mythe.

23 MIGUÉIS, José Rodrigues, *O Milagre Segundo Salomé I*, *op. cit.*, p. 319-344.

24 Dans le texte : « Já não era uma caldeira: era um vulcão prestes a explodir, a derramar lava, a causar estragos. », *ibid.*, p. 323.

présentée comme « une panthère dans sa cage » et dont les flancs rappellent ceux « d'une jument<sup>25</sup> ») est révélateur d'une conception animale de la femme, très prisée dans l'art et la littérature<sup>26</sup>.

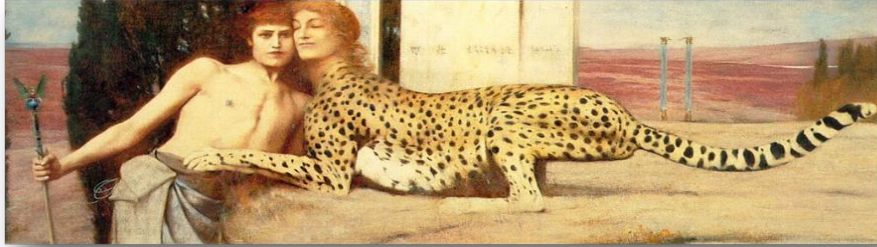


Image n° 2<sup>27</sup>

Bien que chez Wilde, Salomé soit « la colombe des colombes<sup>28</sup> » et que chez Flaubert, elle soit « plus légère qu'un papillon<sup>29</sup> », c'est l'aspect bestial et terrestre de l'animal qui prend ici de l'ampleur. Dans cette scène, Salomé devient la personnification de la férocité, de la sensualité effrayante et de la créature qui passe de dominée à potentiellement dominante : « Elástica, a vibrar, com os seios que pareciam deitar chispas, já não era a pequena submissa, a queixosa de há pouco, mas a encarnação do vigor, do anseio de luta, a promessa da volúpia satisfeita<sup>30</sup> ».

### 3. Miguéis et Sá-Carneiro

Si le rapport intertextuel entre le roman de Miguéis et les textes qui lui sont antérieurs ou contemporains se fait parfois dans une certaine dissémination d'images et de références (dont il ne reste parfois qu'une suggestion du motif), il arrive aussi que ce rapport intertextuel se fasse à travers une filiation repérable<sup>31</sup>, comme dans le passage suivant :

25 Dans le texte, respectivement : « Salomé silvou entre dentes », *ibid.*, p. 320 ; « Salomé desatou a passear como uma onça na jaula », *ibid.*, p. 323 ; « de mãos fincadas nas ilhargas [...] que estremeciam como as de uma égua », *ibid.*, p. 324.

26 Autre que les images de Franz von Stuck et Fernand Khnopff, voyons aussi, à titre d'exemple, le poème de M. de Sá-Carneiro « Bárbaro », notamment les vers 1, 8 et 9 : « Enroscam-se-lhe ao trono as serpentes douradas » ; « Alastram-se-me em febre e em garras de leão » ; « Sibilam os répteis... Rojas-te de joelhos... ». Mário de Sá-Carneiro, « Salomé », *Indícios de Oiro*, Lisboa, Edições Presença, 1937, p. 26.

27 Fernand-Edmond-Jean-Marie Khnopff, 1896, Peinture à l'huile sur toile (50,5 x150cm), Portail des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. [10 janvier 2018] < <http://www.fine-arts-museum.be> >

28 WILDE, Oscar, *Salomé*, Paris, GF Flammarion, 2006, p. 87.

29 FLAUBERT, Gustave, *Trois contes*, Paris, Garnier, 1988, p. 252.

30 MIGUÉIS, José Rodrigues, *O Milagre Segundo Salomé I*, *op. cit.*, p. 326.

31 Nous empruntons ici les termes « filiation repérable » et « dissémination » à Roland Barthes, « Texte (théorie du) », *op. cit.*, p. 374.

Seminua, com as curvas do corpo fremente de raiva a descoberto, reflexos de luz a resvalar-lhe nos ombros, nos braços, e num seio que pulara fora da combinação, como um alabastro rosado, estava de uma beleza feroz. Severino ficou medusado<sup>32</sup>.

La transcendance textuelle de cet extrait se fait à travers un réseau lexical agissant également au niveau scénique, dans lequel nous pouvons repérer des liens avec un autre texte : le poème « Salomé » (1913) de Mário de Sá-Carneiro :

Insónia roxa. A luz a virgular-se em medo,  
Luz morta de luar, mais Alma do que a lua...  
Ela dança, ela range. A carne, álcool de nua,  
Alastra-se pra mim num espasmo de segredo.

Tudo é capricho ao seu redor, em sombras fátuas...  
O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou...  
Tenho frio... Alabastro!... A minh'Alma parou...  
E o seu corpo resvala a projectar estátuas...

Ela chama-me em Íris. Nimba-se a perder-me,  
Golfa-me os seios nus, ecoa-me em quebranto...  
Timbres, elmos, punhais... A doida quer morrer-me...

Mordoura-se, a chorar---há sexos no seu pranto...  
Ergo-me em som, oscilo e parto, e vou arder-me  
Na boca imperial que humanizou um Santo...<sup>33</sup>

Le rapprochement entre les deux textes se fait au travers de plusieurs nœuds, à savoir : la nudité du corps et des seins en particulier (« Golfa-me os seios nus »), l'accent mis sur la lumière (« A luz a virgular-se [...] Luz morta ») et, de façon plus flagrante, le terme « Alabastro » et le verbe « resvalar ». Un autre lien entre ces textes est constitué par les conséquences de cette vision de Salomé sur celui qui la regarde : pour le *je* du poème, son âme s'est arrêtée (« A minha Alma parou ») à l'instar de celle de Severino qui, pour sa part, est resté « médusé » et donc pétrifié par le regard de Salomé, ici associée à une autre figure mythique tout aussi perverse, celle de Méduse.

La proximité entre ce passage central du roman et le poème de 1913 de Sá-Carneiro n'est pas simplement de l'ordre de la transformation (au sens où il y a une modification du texte de départ). Étant donné que certains termes du premier texte sont présents dans le deuxième, elle est aussi de l'ordre de la *coprésence*. De ce fait, il y a, d'un côté, une opération de répétition du contenu du poème « Salomé » et, simultanément, une reproduction de la même ambiance décadentiste et symboliste qui marque la poétique de Sá-Carneiro. D'ailleurs, même si les deux auteurs semblent avoir des intentions distinctes dans leurs œuvres, la proximité entre José Rodrigues Miguéis et Mário de Sá-Carneiro se fait sentir de façon très marquée, par exemple, dans la longue nouvelle publiée en

32 MIGUÉIS, José Rodrigues, *O Milagre Segundo Salomé I*, op. cit., p. 326.

33 SÁ-CARNEIRO, Mário de, « Salomé », op. cit., p. 8. Nous soulignons.

1932, intitulée *Páscoa Feliz*<sup>34</sup>. En effet, dans son essai *O Código e a Chave*, Maria Lucia Lepecki évoque même la « diversité dans l'unité<sup>35</sup> » comme une attitude mentale dans la création artistique qui rapproche Miguéis d'auteurs comme Fernando Pessoa et, naturellement, de Mário de Sá-Carneiro.

## 4. « La moitié de mon royaume »

Dans le chapitre « Onde a lava transborda », Severino Zambujeira, personnage masculin représentant le pouvoir, la rationalité et l'autorité (à l'instar du roi Hérode) regarde, absolument impuissant, le comportement insensé de Salomé qui, prise par une sorte d'attaque nerveuse, marche, rugit, se tord les mains et essaye d'arracher les restes de tissu de son déshabillé qui, comme un voile, lui colle à la peau<sup>36</sup>. Jusque-là, les liens avec l'image de Salomé transmise par la littérature fin-de-siècle semblent assez évidents : les personnages de la scène, le mouvement impulsif du corps, les voiles (présents notamment chez Wilde, Flaubert et Eugénio de Castro) qui lui cachent la peau mais laissent deviner une nudité imminente. Pourtant, dans ce même chapitre du roman, le lien d'intertextualité entre *O Milagre Segundo Salomé* et les textes ayant repris le mythe de Salomé vont bien au-delà, au point que l'on s'approche même du récit source : les textes évangéliques. C'est le cas de l'extrait suivant :

Naquele instante não havia nada que ele tivesse recusado – dinheiro, posição, influência, renome – para poder apertá-la nos braços, senti-la resistir, debater-se, escorregadia, e poder dominá-la, arrancar-lhe o grito supremo de paixão amansada, que nunca lhe ouvira. [...] Tê-la-ia banhado em champanhe e coberto de jóias; ter-lhe-ia forrado de arminhos uma alcova onde ela, nua, com anilhas a tilintar nos pulsos e nos artelhos, pudesse rolar-se e silvar como uma cobra numa dança de raivas desvairadas, entre alvuras de neve refrescante<sup>37</sup>.

Dans ce passage, la narration est focalisée sur le personnage masculin et c'est donc la perspective de Severino Zambujeira, spectateur impuissant de la scène<sup>38</sup>, qui est donnée au lecteur. Les indices qui relient cet extrait aux sources bibliques (notamment, au « Tout ce que tu me demanderas, je te le donnerai, serait-ce la moitié de mon royaume » de l'Évangile selon Marc) et à

---

34 Conscient de cette comparaison, l'auteur dit à ce propos : « Luís de Montalvor achava em mim um eco do seu querido Sá-Carneiro, da *Confissão de Lúcio*: mas a Páscoa tinha uma intenção humana, naturalista e social, embora subjacente, que nos divergia. », José Rodrigues Miguéis, « Nota do Autor », *Páscoa Feliz*, 1958, Estúdios Cor, p. 184-185.

35 Cf. Maria Lúcia Lepecki, « Rodrigues Miguéis : O Código e a Chave (a propósito de *Nikalai! Nikalai!*) », *Meridianos do Texto*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1979, p. 79.

36 Dans le texte « Salomé desatou a passear como a onça na jaula, bramindo pela liberdade: torcia as mãos de desespero, arrancava restos do penteador que teimavam em aderir à carne magnetizada », MIGUÉIS, José Rodrigues, *O Milagre Segundo Salomé I*, op. cit., p. 323.

37 *Ibid.*, p. 326.

38 Nous retrouvons cette même perspective de spectateur hypnotisé par l'image de Salomé dans le poème « Bárbaro » de Mário de Sá-Carneiro. Dans ce texte, le *je* du poème assiste au mouvement de Salomé et finit par la poignarder et tuer simultanément la danseuse et lui-même.

ses transformations littéraires sont frappants. Severino avoue que, en échange de l'amour et de la soumission de Salomé, il ne lui aurait rien refusé, ni l'argent, ni la réputation, ni la position sociale, à l'instar de l'Hérode d'Oscar Wilde qui dit : « Sur ma vie, sur ma couronne, sur mes dieux. Tout ce que vous voudrez je vous le donnerai, fût-ce la moitié de mon royaume, si vous dansez pour moi<sup>39</sup> ». Severino, pour sa part, est même prêt à donner des récompenses bien plus extravagantes : il l'aurait « baignée dans du champagne », « couverte de bijoux » et lui aurait fait « une alcôve » où, couverte de « bracelets qui tintent aux chevilles et aux poignets », Salomé aurait fait une « danse frénétique » dans des mouvements de serpent.

Ici, l'objet désiré de Severino est bien une Salomé hyper sexualisée, redevable de l'image de la danseuse orientale qui, par contraste avec la mentalité occidentale, vient incarner l'image de la femme lascive, sensuelle et soumise. Dans cet extrait, le comportement de Salomé la rend simultanément sensuelle et inaccessible, et c'est justement la notion d'interdiction qui amplifie le désir charnel de Severino, à l'instar de celui d'Hérode. La force et la rationalité masculines, si marquées tout au long du roman chez Severino, homme d'affaires et banquier tout puissant, est ainsi incontestablement mise en cause. Si c'est l'homme qui détient le pouvoir économique, politique et social, cet épisode montre que ces pouvoirs sont bien fragiles et qu'ils peuvent être détenus par la femme, à travers l'homme<sup>40</sup>. Dans l'extrait suivant, celui-ci va jusqu'à dire que, pour un moment « d'animalité et d'abandon » de la jeune femme, il irait jusqu'à se trainer à ses pieds, à se laisser battre et piétiner par Salomé :

Admirou-a e desejou-a de repente como nunca, com o sentimento glorioso de estar vivo e ser moço. Sentia-se quase capaz de a violentar... Ah, se ela, sempre tão dócil, lhe desse ao menos um momento de animalidade e abandono, ele seria capaz de se lhe rojar aos pés, de se deixar bater e pisar como um cachorro!<sup>41</sup>

## 5. « si vous dansez pour moi »

Chez Miguéis, même si la scène de la danse proprement dite ne se passe que dans l'imagination désirante de Severino, l'épisode mentionné récupère plusieurs éléments fortement développés par le mythe littéraire. En effet, selon les œuvres, les artistes font porter l'attention sur un ou plusieurs sens excités par la présence de Salomé, dans une manifestation de synesthésie : Oscar Wilde et Eugénio de Castro la font danser accompagnée de parfums, Flaubert ajoute à la description de la danse, le rythme de la flute, d'une paire de crotales et des bijoux qui, agités par les mouvements de la

39 WILDE, Oscar, *Salomé*, op. cit., p. 133.

40 Dans ce sens, le mythe de Salomé peut être lu comme une manifestation du contre-pouvoir à la phallocratie et à la domination masculine, qu'elle soit politique, économique ou sociale, dans le sens où, en dansant, Salomé parvient à détourner le pouvoir d'Hérode à son profit et à lui faire commettre un crime terrible : exécuter Jean le Baptiste.

41 MIGUÉIS, José Rodrigues, *O Milagre Segundo Salomé I*, op. cit., p. 326

danse, deviennent sonores, mais, généralement, c'est la vue (du corps, des parures, des mouvements) qui s'avère essentielle pour faire monter le désir de son spectateur :

Severino já a não escutava: aquele pé de neve e rosas, com as unhas envernizadas, tinha algo de mitologicamente vagabundo, ou torpemente divino, que lhe fazia afluir o sangue ao coração em espasmos<sup>42</sup>.

Dans ce passage d'*O Milagre Segundo Salomé*, Severino n'entend plus ce que lui dit Salomé : comme en transe, il perd tous ses repères et n'a plus aucune prise sur ce qui se passe autour de lui. Vulnérable et désarmé, il porte toute son attention sur les pieds de la jeune femme qui, dans l'agitation du moment, perd l'un de ses chaussons en satin, révélant ainsi son pied blanc aux ongles vernis. Cette partie du corps est présentée dans le texte par les expressions « mitologicamente vagabundo » et « torpemente divino<sup>43</sup> » – des appellations très démonstratives, car elles condensent le passé légendaire et vagabond de Salomé ainsi que l'avenir infâme et « divin » qui l'attend. La fascination de Severino est telle qu'il souhaite même se laisser dompter par ce pied, ce qui rapproche le personnage masculin d'un certain comportement de masochisme fétichiste, cherchant le plaisir à travers la domination par une femme : « Absorto, de olhos húmidos poisados naquele pé, que desejava sentir pisar-lhe a cara<sup>44</sup> ».

Une fois de plus, Miguéis s'inscrit dans la réinterprétation et le développement du mythe qui, dans plusieurs représentations artistiques et littéraires, portent une attention toute spéciale aux pieds de Salomé<sup>45</sup>. En effet, dans les œuvres comme celle de Pierre Bonnard, les pieds de la danseuse biblique sont montrés nus, les pointes touchant à peine le sol<sup>46</sup>. Chez Oscar Wilde, Hérode se réjouit que Salomé ôte ses sandales, et lui dit : « Ah ! Vous allez danser pieds nus ! C'est bien ! C'est bien ! Vos petits pieds seront comme des colombes blanches<sup>47</sup> » mettant en évidence la nudité des pieds comme un symbole de la nudité du reste du corps.

---

42 *Ibid.*, p. 327

43 *Ibid.*

44 *Ibid.*, p. 328.

45 Le mythe de Salomé se fait aussi à travers un lien très étroit avec la parure de Salomé, ses vêtements et ses accessoires. Symptomatiquement, de nombreux modèles de robes et de chaussures portent son nom.

46 Remarquons que la position des pieds de Salomé sur la peinture de Pierre Bonnard est identique de celle du fameux tableau d'Henri Regnault de 1870 : les genoux écartés, les chevilles croisées, la pointe du pied gauche appuyée au sol et le talon en l'air.

47 WILDE, Oscar, *Salomé, op. cit.*, p. 139.

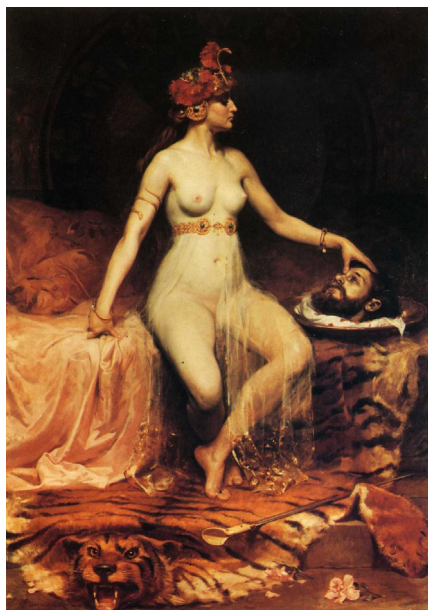


Image n° 3<sup>48</sup>

Précisons que le début même de ce passage attire déjà l'attention du lecteur vers ce qui surviendra par la suite : Severino, dans son demi-sommeil, plonge dans un paysage édénique (représenté par les motifs de la tapisserie qui couvre la cheminée) et voit danser, pieds nus, des petites bergères qui, significativement, ont toutes le visage de sa maîtresse :

Quando o timbre do relógio cantou o agudo minuete das seis e meia, ele viu dançar numa paisagem de ouro velho as pastorinhas da tapeçaria que pendia do pano da chaminé: todas elas tinham a cara da amante e pareciam pairar entre névoas, gozando a frescura dum relvado de sonho nos pés descalços<sup>49</sup>.

Que ce soit par la référence à la danse effectuée pieds nus, ou par l'ambiance fortement symboliste (le rêve, la demi-conscience, les synesthésies), cette entrée dans le chapitre « germe et noyau » du roman joue un rôle d'annonciation des événements tragiques qui suivront ainsi que de l'ambiance de toute la scène.

L'analyse de ce chapitre du récit nous permet d'ailleurs de constater que la stratégie de Miguéis pour réinterpréter ce mythe littéraire passe par l'utilisation d'une certaine distance narrative, au sens où c'est le personnage de Severino (et donc ses propres pensées et son imagination) qui énonce tous les clichés et les stéréotypes qui caractérisent Salomé. Dans les parties 1 et 2 de ce chapitre, la narration est partagée entre la description du comportement de Salomé et les effets que

48 Image n° 4 : Pierre Bonnard, vers 1900, Huile sur toile (198 x 141 cm), *The Art Renewal Center*. [10 janvier 2016] < <http://www.artrenewal.org> >

49 MIGUÉIS, José Rodrigues, *O Milagre Segundo Salomé I*, op. cit., p. 322.

ce comportement exerce sur Severino. C'est donc à travers le regard du personnage masculin que les traces du mythe de Salomé deviennent plus évidentes.

Il y a incontestablement dans le texte de Miguéis (sous une forme plus ou moins explicite et plus ou moins littérale), la présence de plusieurs autres textes d'où émerge le schéma du mythe de Salomé. La suggestion de la danse, le corps animalisé, la femme comme objet de fascination et de crainte, la promesse démesurée car proportionnelle au désir du spectateur, l'idée de récompense, l'ambiance décadentiste de la scène, prouvent une appropriation claire du mythe.

Par conséquent, la réécriture de la figure de Salomé par Miguéis fait appel à une notion singulière d'intertextualité, car elle présuppose l'idée d'un schéma abstrait qui servirait de fond commun à tous les textes. En d'autres termes, le récit *O Milagre Segundo Salomé* semble être redevable de la somme de tous les textes qui ont développé ce mythe, lequel ne s'observe à l'état pur dans aucun texte. Or, c'est justement à cause de cette notion que nous pouvons parler de mythe littéraire en tant que récit qui transcende le texte individuel pour se retrouver disséminé dans plusieurs textes littéraires. Néanmoins, selon Philippe Sellier, « il ne suffit pas qu'il y ait reprise d'une œuvre par plusieurs autres pour qu'il y ait "mythe littéraire" ; il faut que cette reprise soit due à l'existence d'un scénario concentré, d'une organisation exceptionnellement ferme<sup>50</sup> ». C'est pourquoi la Salomé de Miguéis s'affirme légitimement comme faisant partie de la catégorie des mythes littéraires.

Notons encore que, malgré quelques divergences significatives entre ce chapitre du roman de Miguéis et le schéma narratif développé par la tradition littéraire, nous retrouvons un autre lien fondamental entre eux : l'idée de récompense. Comme nous l'avons vu, le mythe a été déployé autour de la terrible demande de Salomé : la tête de Jean le Baptiste. Suite à cette scène d'exaltation, la récompense de Salomé, à l'exemple de ce qui a été perpétué par le mythe littéraire, ne se fait pas attendre. Cependant, la demande de la jeune fille sera ici, en apparence, bien plus modeste que celle qui a été répandue par le biais des textes bibliques.

À un certain moment, impuissant devant la crise de nerfs de la jeune femme, Severino est tenté de lui proposer une récompense matérielle pour calmer ses dérangements nerveux : des perles, des diamants, des séjours en Espagne ou à Paris. Toutefois, il est conscient que ces compensations n'auront aucun effet sur l'état de Salomé dont le malheur est trop profond pour être soulagé par ce que l'argent peut acheter. Lors de ce moment de détresse, ce qui croise l'esprit de Salomé est quelque chose de bien différent : elle souhaite visiter le triste lieu d'où elle est originaire, son village natal, situé dans les vallées accidentées de la Beira Baixa. Elle demande alors : « Quero ir à minha terra, queridinho. Tinha catorze anos quando de lá saí, para andar aos tombos por esse mundo. Vou nos vinte e quatro, há nove anos que a não vejo<sup>51</sup> ». Or, si cette demande semble en apparence très sobre et chaste comparée à la requête faite par le personnage de Salomé dans les Évangiles, elle se présentera, plus tard dans le roman, comme décisive pour les événements futurs. En effet, c'est à la suite de cette visite et de ce qu'elle entraînera (rappelons que Salomé sera aperçue par des enfants sur un sommet et cet événement sera transformé en apparition dite miraculeuse), que se mettront en place le destin individuel des personnages et le destin même du pays<sup>52</sup>. En ce sens, cette demande se rapproche de

50 SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55, 1984, p. 117.

51 MIGUÉIS, José Rodrigues, *O Milagre Segundo Salomé I*, op. cit., p. 332.

52 Pour ce passage décisif du roman (la visite de Salomé à Meca, les supposées apparitions miraculeuses et ses conséquences) voir Cátia Sever, « Si c'est un miracle » : *Histoire et mythe dans O Milagre Segundo Salomé de José Rodrigues Miguéis*, Mémoire de Master, Université Paris-Sorbonne, 2013.



l'idée de conflit religieux qui est latent dans cette histoire mythique : la demande de Salomé dans l'Évangile de tuer un saint permet de créer un mythe tandis que, chez Miguéis, cette demande crée une sainte et engage un miracle.



# Les stratégies de construction de la nation catalane : du fait différentiel au droit à décider

**Alicia Fernández García**

*Université Paris 8*

**Résumé :** Cet article retrace les stratégies de construction de la nation catalane, depuis l'arrivée au gouvernement de Jordi Pujol et sa volonté de promouvoir le « fait différentiel » de la Catalogne, jusqu'à l'internationalisation du processus indépendantiste menée par Carles Puigdemont.

**Mots-clés :** Catalogne, construction de la nation, indépendantisme, para-diplomatie.

**Resumen:** Este artículo narra las estrategias de construcción de la nación catalana desde la llegada al gobierno de Jordi Pujol y su voluntad de promover el “hecho diferencial” de la Cataluña hasta la internacionalización del proceso independentista encabezado por Carles Puigdemont.

**Palabras clave:** Cataluña, construcción de la nación, independentismo, para-diplomacia.

---

Les stratégies de construction de la nation catalane ne se sont jamais limitées à la simple politique intérieure. Au cours de ces trente dernières années, la Generalitat a mis en place une paradiplomatie dans différents domaines dont la finalité est de promouvoir l'économie, l'identité et la culture de la Catalogne. Sous le leadership de Jordi Pujol (1980-2003), cette ouverture sur le monde s'est concrétisée par la promotion du « fait différentiel » de la Catalogne. Toutefois, depuis la

controverse suscitée par le Statut d'autonomie de 2006 et notamment depuis l'arrivée au gouvernement de la droite conservatrice de Mariano Rajoy (PP) en 2011, les rapports entre l'État central et la Generalitat se sont tendus. Conséquence de cela, l'action internationale catalane apparaît comme un prolongement du conflit national.

Cet article étudie d'abord l'action internationale de la Catalogne comme un outil de construction de la nation catalane, puis retrace ensuite le renouveau actuel de cette paradiplomatie devenue moins culturelle et plus politisée. En se fondant sur une analyse des actions entreprises en faveur de l'autodétermination des Catalans, il appréhende le virage indépendantiste d'une partie de la société catalane qui, à l'origine, ne demandait pas nécessairement l'indépendance mais plutôt le « droit à décider ». Il étudie enfin la controverse et l'impact du référendum du 1<sup>er</sup> octobre 2017 dans les relations entre la Catalogne et l'État central, et l'impasse actuelle marquée par la réaffirmation du patriotisme espagnol et une absence de dialogue.

## 1. La paradiplomatie, un outil de construction de la nation catalane et de sa légitimation

Comme l'affirme Stéphane Paquin, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, certaines entités « infra-étatiques », comme les communautés autonomes espagnoles, ont mis en place une diplomatie parallèle à celle des États centraux, donnant naissance à ce que l'on appelle la paradiplomatie<sup>1</sup>. Comme au Québec ou en Flandre, l'axe fédérateur de ces entités infra-étatiques est le nationalisme<sup>2</sup>. Cependant, l'action extérieure de la Catalogne s'est développée jusqu'au début des années 2000 dans une relative harmonie avec l'État central<sup>3</sup>. Toutefois, la révision du statut d'Autonomie catalan de 2006 par les institutions espagnoles et sa judicialisation (99 députés du PP ont déposé un recours à l'encontre de 187 articles de ce statut ; le Médiateur du peuple, le socialiste Enrique Múgica a fait de même et cinq communautés autonomes ont contesté certaines dispositions susceptibles de porter atteinte à leurs intérêts respectifs), ont ravivé le conflit politique latent entre cette région et l'État central tout en entraînant une radicalisation de l'opinion publique catalane<sup>4</sup>. De plus, l'opposition du gouvernement conservateur de Mariano Rajoy (PP) face aux demandes catalanes de plus d'autonomie et d'une révision des modalités de son ancrage en Espagne, a changé la teneur des rapports entre Madrid et Barcelone, générant une redéfinition de l'action internationale de la Catalogne.

---

1 PAQUIN, Stéphane, *Paradiplomatie et relations internationales. Théorie des stratégies internationales des régions*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2004.

2 PAQUIN, Stéphane, *Économie politique internationale*, Paris, Montchrestien, 2005.

3 PAQUIN, Stéphane, « Les actions extérieures des entités subétatiques : quelle signification pour la politique comparée et les relations internationales ? », *Revue internationale de politique comparée*, vol.12, 2005/2, p. 129-142.

4 PETITHOMME, Mathieu, « La Catalogne, du nationalisme à l'indépendantisme ? Les enjeux d'une radicalisation », *Critique internationale*, n° 75, 2017, p. 133-155.

## 1.1. L'action internationale de la Catalogne sous tension

L'entrée de l'Espagne dans l'UE, l'impact des Jeux olympiques et les différents pactes de gouvernement entre les partis étatiques et le parti nationaliste catalan CiU (Convergence et Union), ont participé à la progressive normalisation des relations entre Madrid et Barcelone et à l'acceptation de la paradiplomatie catalane par l'État central<sup>5</sup>. Ainsi, entre 1980 et le début des années 2000, la paradiplomatie de la Generalitat s'est progressivement institutionnalisée et mise au service de l'État espagnol<sup>6</sup>. Mais la société catalane et surtout ses élites politiques se sont montrées déçues du modèle autonome espagnol et de la redistribution territoriale du pouvoir politique qui a eu lieu depuis la transition démocratique<sup>7</sup>. L'idée d'une réforme du statut d'autonomie de 1979 s'est profilée durant la dernière législature de CiU (1999-2003), dans un contexte caractérisé d'une part, par les migrations et les effets de la mondialisation qui ont réactualisé le débat sur l'identité catalane, et d'autre part, par l'élan indépendantiste porté par le parti ERC (Gauche républicaine de Catalogne)<sup>8</sup>.

La controverse autour du Statut d'Autonomie de 2006 et l'invalidation par le Tribunal constitutionnel de 14 articles (sur 223) de ce nouveau Statut plébiscité par le Parlement catalan (88,8% des voix), le Congrès (54,8%) et par 73,4% des Catalans, est à l'origine d'un certain nombre de désaccords entre l'État central et cette région, et du virage indépendantiste d'une bonne partie de l'opinion publique catalane<sup>9</sup>. Le 10 juillet 2010, jour de l'invalidation de ces articles, une foule monstre parcourut les rues de Barcelone avec un même slogan : « Nous sommes une nation, nous décidons », défiant ainsi la censure du Tribunal constitutionnel et notamment la non reconnaissance de la « nation » catalane<sup>10</sup>.

En 2011, le retour au pouvoir de la droite du PP, qui s'était fortement opposée à l'*Estatut* a ravivé les tensions. L'hostilité du gouvernement de Mariano Rajoy envers les demandes d'*autogovern* s'est soldée par une radicalisation du nationalisme catalan et par une montée de l'indépendantisme nourris également par les propos de certains de ses ministres comme ceux tenus par José Ignacio Wert appelant à « espagnoliser » les jeunes catalans<sup>11</sup>. Depuis l'année 2010, l'absence de dialogue entre Madrid et Barcelone est totale, chacune des parties pousse à la surenchère et tout compromis est synonyme de reculade. La paradiplomatie catalane menée au cours de ces dernières années témoigne donc de cette rupture entre Madrid et Barcelone mais aussi de la démarche unilatérale des leaders

5 GARCIA I SEGURA, Caterina, « L'acció exterior catalana envers l'Europa comunitària », in Francesc Morata (dir.), *20 anys de Catalunya a la Unió Europea: 1986-2006*, Barcelone, Patronat Català Pro Europa, 2006, p. 19.

6 PAQUIN, Stéphane, *La Paradiplomatie identitaire en Catalogne*, Québec, Presses universitaires Laval, 2003, p. 51-52.

7 GUIBERNAU, Montserrat, *Nacionalisme català. Franquisme, transició i democràcia*, Barcelone, Pòrtic, 2002, p. 16.

8 FERNANDEZ GARCIA, Alicia et Mathieu Petithomme, « Les nationalismes catalans depuis la transition démocratique (1975-2010) », in *Les nationalismes dans l'Espagne contemporaine (1975-2011)*, Fernández García, Alicia et Petithomme, Mathieu (dir.), Paris, Armand Colin, 2012, p. 138.

9 FERNANDEZ GARCIA, Alicia et Mathieu Petithomme, « Structuration et trajectoires idéologiques des partis catalanistes et nationalistes catalans depuis la Transition », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], 13 | 2014. [29 septembre 2017] < <https://journals.openedition.org/ccce/5336> >

10 « Un millón de personas inundan Barcelona en una histórica manifestación de rechazo a la sentencia contra el Estatuto », *La Vanguardia*, 10/7/10.

11 « Wert quiere españolizar Cataluña », *El País*, 10/10/12.

catalans qui contournent le niveau étatique et cherchent des soutiens à l'international. À ce propos, rappelons le soutien, quoique timide, de Nicola Strugeon, la dirigeante du parti indépendantiste écossais du SNP aux Catalans, ou les rassemblements qui se sont succédés au Québec et qui ont compté avec la présence de Martine Quellet, chef du Bloc québécois et avec celle de plusieurs représentants de mouvements souverainistes québécois.

## 1.2. Une paradiplomatie en recomposition : de la promotion du caractère différentiel à l'internationalisation du droit à décider

La paradiplomatie catalane s'est fortement développée durant la période de transition démocratique. Ainsi, en 1980, sous l'élan du gouvernement de CiU, se créa le Département de la Culture de la Generalitat, dont la finalité était la « normalisation linguistique et culturelle »<sup>12</sup>. Un an plus tard, un autre organisme pionnier dans la consolidation d'un réseau diplomatique catalan fut le Secrétariat des affaires interdépartementales qui fut à l'origine de la célébration, au siège de l'UNESCO de Paris, de l'exposition *La Catalogne aujourd'hui* (1981)<sup>13</sup>. Durant ces premières années de développement de la paradiplomatie catalane (1980-1987), la politique envers l'Europe fut centrale : elle répondait aussi bien à des buts économiques compte tenu des négociations en vue de l'intégration européenne, qu'à des objectifs identitaires motivés par la volonté de mettre en avant les particularités de la Catalogne<sup>14</sup>.

Sur le versant identitaire, des échanges avec des institutions étrangères furent initiés, parmi lesquels on citera les accords de 1983 avec la région Occitanie. De même, la diffusion de la langue catalane se dressa comme un domaine privilégié dont la promotion internationale fut assurée par la création de la marque audiovisuelle *Catalan Films* en 1986 et un an plus tard, de l'*Institució de les Lletres Catalanes* et de la Commission pour la promotion de l'enseignement du catalan dans les universités étrangères<sup>15</sup>. Toutefois, cette promotion du caractère différentiel de la culture et la langue catalanes n'ignorait pas pour autant le catalanisme politique, comme le montre l'émergence, en 1981, des communautés catalanes à l'extérieur, plutôt connues comme les *Casals*. Une démarche qui s'inscrivait dans un rapprochement du gouvernement catalan avec l'activisme de la diaspora en exil. Deux événements majeurs firent évoluer les lignes d'action de cette paradiplomatie culturelle et identitaire de la Generalitat, et marquèrent toute la période 1987-2000 : l'entrée de l'Espagne dans l'UE en 1986

---

12 BARBIERI, Nicolas, *¿Por qué cambian las políticas públicas? Una aproximación narrativa a la continuidad, el cambio y la despolitización de las políticas culturales*, thèse de doctorat, Sciences politiques, univ. autonome de Barcelone, 2012, p. 34.

13 MARTÍN ZAMORANO, Mariano, *La disputa por la representación exterior en la política cultural contemporánea: el caso de la paradiplomacia cultural de Cataluña*, thèse de doctorat, Sociologie, Univ. autonome de Barcelone, 2015, p. 153.

14 GARCIA I SEGURA, Caterina, « L'acció exterior catalana... », *op.cit.*, 2006, p.19.

15 MARTIN ZAMORANO, Mariano, *La disputa por...*, *op.cit.*, 2015, p. 156-158.

et les préparatifs pour les Jeux olympiques de Barcelone (1992). Le gouvernement catalan fit de la paradiplomatie un moyen permettant d'ouvrir des marchés étrangers : des entités telles que le *Consorti de Promoció Comercial de Catalunya* ou le *Consorti de Turisme*, dynamisèrent le versant économique de l'action extérieure de la Catalogne<sup>16</sup>.

Une autre stratégie centrale dans la projection extérieure de la Catalogne fut la célébration de cycles artistiques et l'incorporation de productions catalanes dans des événements internationaux. Des actions qui témoignent, d'un côté, de l'ampleur des ressources que la Generalitat est capable de mobiliser pour poursuivre ses objectifs internationaux, et de l'autre, de la portée de sa stratégie de communication afin de rendre visible à l'international le caractère différentiel de l'identité catalane. Ainsi, l'exposition « From Gaudí to Tàpies: Catalan masters of the 20th century » promue par la Generalitat en 1996 lors de la célébration des Jeux olympiques à Atlanta, fut représentative de l'« énorme capacité créative de la Catalogne »<sup>17</sup>. Des actions qui s'inscrivirent dans une stratégie communicative et promotionnelle de la paradiplomatie catalane, dans la mesure où elle a notamment fait appel à des artistes très connus internationalement, susceptibles d'incarner le caractère différentiel de la Catalogne face à une faible visibilité et un moindre investissement de l'État espagnol dans ce domaine.

La période 2000-2014 marqua un tournant pour la paradiplomatie catalane, notamment en raison des changements politiques. Le dernier gouvernement de CiU (1999-2003) soutint le Parti populaire (PP) de José María Aznar, ce qui créa un climat propice à la régénération de l'action extérieure de la Catalogne, comme le montre la création de deux entités de promotion culturelle d'une grande portée, à savoir l'*Institut Català de les Industries Culturals* (2000) et l'*Institut Ramon Llull* (2002)<sup>18</sup>. Toutefois, cette étape coïncida avec la projection de la *Marca España* par le gouvernement espagnol, suscitant de vives critiques de la part d'acteurs autonomiques qui la considèrent comme non représentative de la réalité plurinationale de l'Espagne<sup>19</sup>. Après 23 ans de gouvernement de CiU, les municipales de 2003 donnèrent naissance à la création du Pacte du Tinell, et à l'arrivée au gouvernement catalan d'une coalition de partis de gauche (« el Tripartit ») dirigée par le socialiste Pasqual Maragall<sup>20</sup>. La reconnaissance internationale revint sur le devant de la politique extérieure du *govern tripartit* et elle fut accompagnée par une plus grande autonomie de l'appareil diplomatique<sup>21</sup>. Ainsi, la Generalitat multiplia les négociations avec l'UE et l'UNESCO afin de faire de la Catalogne un acteur international. Le gouvernement socialiste de José Luis Rodríguez Zapatero participa à cette reconnaissance internationale des acteurs infra-étatiques, présentant en 2004 au Conseil de l'UE, un mémorandum en faveur de la reconnaissance des langues co-officielles de l'Espagne<sup>22</sup>.

16 VILLALONGA, Ana, « Las relaciones institucionales entre la Comunidad Autónoma de Cataluña y América Latina », *Revista CIDOB d'afers internacionals*, n°23, 1992, p. 295.

17 PUJOL, Jordi, *From Gaudí to Tàpies: Catalan masters of the 20th century*, Barcelone, Generalitat de Catalunya, 1996, p. 5.

18 Depuis 2011, cet organisme s'appelle Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC).

19 MARTIN ZAMORANO, Mariano, *La disputa por...*, *op.cit.*, 2015, p.193.

20 L'alliance était composée du Parti socialiste catalan, Citoyens pour le changement, ERC et Initiative pour la Catalogne-Verts.

21 MESADO I JARDI, Angel, *Els ens subestatal i la UNESCO. Els casos de Catalunya i el Quebec*, Barcelone, Generalitat de Catalunya, 2008, p. 57.

22 MORATA, Francesc, « La europeización del proceso autonómico », in *España en Europa, Europa en España (1986-2006)*, Francesc Morata et Gemma Mateo (dir.), Barcelone, Fundació CIDOB-IUEE, 2006, p. 20-21.

Depuis l'invalidation d'une partie du Statut d'autonomie de 2006, la carte politique de la Catalogne a subi quelques transformations qui ont eu un impact important sur la paradiplomatie catalane. Le gouvernement Triparti remporta à nouveau les élections de 2006 et il introduisit plus de verticalité dans la politique extérieure de la Catalogne désormais pilotée par la *Secretaria d'Afers Exteriors* (SAE). La Generalitat multiplia ainsi les contacts avec les gouvernements d'autres entités infra-étatiques telles que l'Écosse ou le Québec et intensifia les échanges avec des acteurs et des organisations sociales à l'étranger tout en resserrant ses liens avec les *Comunitats catalanes de l'exterior* (CCE). Entre 2003 et 2010, le président du Parlement catalan, Ernest Benach, revêtit le costume d'ambassadeur et octroya à ce tissu associatif le rôle de médiateurs de l'identité nationale catalane<sup>23</sup>. L'action extérieure fut désormais focalisée sur la diffusion de la culture catalane et notamment les avancées en faveur de l'autogouvernement. L'une des premières manifestations de ce virage sécessionniste fut le soutien des eurocandidats Oriol Junqueras (ERC) et Raül Romeva (ICV) à la marche en faveur de l'autodétermination convoquée le 7 mars 2009 à Bruxelles par la plateforme *Deu mil a Brusel-les* en faveur de l'autodétermination de la nation catalane.

Depuis l'année 2008, la paradiplomatie catalane se développe également dans un climat de crise socioéconomique. C'est dans ce contexte délicat que CiU remporte les élections de 2010. Artur Mas, le nouveau président, se fit le porte-parole d'une politique en faveur d'une « nation sans État<sup>24</sup> ». Toutefois, sous le programme d'austérité imposé par la Troïka, les coupes budgétaires du *Govern* de Mas affectèrent la paradiplomatie catalane qui vit certaines de ses ambassades fermées<sup>25</sup>. Si l'aspiration à un État catalan n'est pas un simple produit de la crise de 2008, l'indépendantisme catalan a trouvé dans la crise un puissant accélérateur. En effet, les effets de l'austérité et l'ampleur de la contestation citoyenne en Catalogne ont débouché sur un développement des mouvements indépendantistes et sur la radicalisation de certaines forces politiques. Dans ce contexte, on a assisté à un changement dans les positionnements de CiU qui a abandonné son traditionnel souverainisme en faveur d'un positionnement plus sécessionniste autour du « droit à décider ». Un bouleversement idéologique opéré par Artur Mas, qui en 2012 considérait pourtant tout projet indépendantiste pour la Catalogne « oxydé et vieillot »<sup>26</sup>. Un nouvel accord (*Acuerdo para la Transición nacional*) fut signé entre CiU et ERC, établissant les bases d'une consultation populaire qui eut lieu le 9 novembre 2014. Lors des élections catalanes du 27 septembre 2017, la coalition indépendantiste *Junts pel Sí* et les anti-capitalistes de la Candidature d'unité populaire (CUP) arrivèrent à un accord de gouvernement pour mettre en œuvre un programme de déconnexion avec l'Espagne. C'est dans ce nouveau contexte pro-indépendance que la paradiplomatie catalane est devenue un outil central en faveur de la reconnaissance internationale du « droit à décider ».

23 « Benach pide que los 'casals' catalanes actúen de embajadores », *El País*, 10/3/06.

24 LORENS, Carles et Artur Mas, *Una política internacional per a Catalunya (2010- 2020)*, Barcelona, Bubok Publishing, 2010, p. 9.

25 « Cataluña cierra su embajada en Buenos Aires como medida de ahorro », *El Mundo*, 21/12/11.

26 « Mas defiende el papel de la Corona como garante de la convivencia », *ABC*, 16/4/02. Lire aussi l'ouvrage de Rafael de Ribot, *¿Qué piensa Artur Mas ?*, Barcelone, Déria Editors, 2002. Lire à ce sujet



## 2. L'internationalisation du « droit à décider » : stratégies et actions en faveur de l'autodétermination

### 2.1. La politisation du « fait différentiel »

La montée en puissance de la revendication du « droit à décider » s'est fortement appuyée sur le facteur identitaire, mais il a aussi été relayé par la question de l'ancrage de la Catalogne en Espagne. Au niveau national mais aussi international, l'idée d'une culture catalane différente de l'espagnole s'est progressivement formalisée. Ainsi, des fêtes telles que Sant Jordi (le 23 avril) ou la Diada (le 11 septembre), des danses telles que la Sardane, des manifestations culturelles comme les Castells, ou gastronomiques tels que le « *pa amb tomàquet* »<sup>27</sup> ou encore, la langue catalane, sont autant d'icônes identitaires qui témoignent d'une culture propre. Mais dans le contexte actuel, on assiste à une surenchère symbolique du fait différentiel : ainsi, en 2010, la Catalogne décide d'interdire les corridas sur son territoire. Si à l'origine de cette initiative se trouvent différents collectifs pour la défense des animaux, le facteur identitaire a sans doute été déterminant dans le vote parlementaire<sup>28</sup>. Cette interdiction, récupérée politiquement par les nationalistes, symbolisa au monde entier la singularité de la Catalogne et créa l'effet de communication escompté : certains médias français tels que *Le Monde*, le *Courrier international* ou *Libération*, insistèrent sur le poids identitaire de l'affaire, alors qu'il s'agissait aussi et surtout pour les nationalistes de faire de la politique<sup>29</sup>.

La volonté politique de retirer de la promenade des Ramblas les poupées dites « Flamencas » et les taureaux afin de promouvoir l'artisanat catalan et de récupérer l'authenticité de cet axe emblématique de la capitale, est de même devenue une bataille pour Josep Huguet (ERC), ancien responsable du tourisme<sup>30</sup>. La recherche de la singularité de la Catalogne par rapport au reste de l'Espagne s'est aussi renforcée avec la rédaction d'un catalogue déclinant les 116 icônes catalanes<sup>31</sup>. Un livre de photomontages réalisé par le journaliste Víctor Colomer a plus récemment recréé avec beaucoup d'ironie, les symboles d'une future « République catalane »<sup>32</sup>. Enfin, la célébration du référendum symbolique d'indépendance du 9 novembre 2014, à l'initiative d'Artur Mas et des partis soutenant son gouvernement minoritaire, ou la guerre des drapeaux entre les *senyeres*, le drapeau officiel et les *esteladas* indépendantistes, sont autant d'expressions d'une différence qui s'institutionnalise dans les discours et dans les actions de la société catalane<sup>33</sup>.

27 « Los hoteles catalanes superiores a cuatro estrellas deberán ofrecer pa amb tomàquet en el desayuno », *El Periódico*, 23/11/10.

28 « Jugada animalista, gol nacionalista », *El Periódico*, 23/9/11.

29 « Interdiction de la corrida : entre protection animale, régionalisme et rejet du franquisme », *Libération*, 29/7/10 ; « Catalogne : l'interdiction de la corrida plus qu'une histoire de taureaux », *Courrier international*, 29/9/10 ; « La Catalogne vote l'interdiction des corridas », *Le Monde*, 28/7/10.

30 « Y ahora a la caza de las flamencas en las tiendas de Barcelona », *ABC*, 29/7/10 ; « El torito y la flamenca, condenados », *El Mundo*, 14/7/06

31 « La Generalitat edita el catálogo de los 116 iconos catalanes », *El País*, 23/12/10.

32 « La Cataluña independiente ya tiene iconos », *El Mundo*, 31/8/15.

33 « Barcelona vive su "segunda guerra de banderas" », *El Mundo*, 4/11/16.

Dans cette surenchère du fait différentiel, le ressort politique a pris le dessus. Aujourd'hui, on assiste à une politisation du fait différentiel alimentée par l'immobilisme et le mépris de l'État espagnol. En effet, au cours des dernières années, le gouvernement central a fait l'économie d'un projet pour la Catalogne déclenchant ainsi un statu quo qui a sans doute nourri l'indépendantisme<sup>34</sup>. Dans ce contexte, il est important de s'intéresser au rôle joué par l'activisme de l'*Assemblea Nacional Catalana* (ANC), qui à travers la célébration d'événements, d'actes symboliques et revendicatifs ainsi que de campagnes de communication, a remis sur le devant de l'agenda public la question de l'autodétermination. Parmi ses campagnes les plus médiatisées en faveur de l'indépendance, on se souviendra de la *Marxa cap a la Independència* (Marche vers l'indépendance) en juin 2012 avec une grande marche à Barcelone sous le slogan *Catalunya, nou Estat d'Europa*. Une autre campagne symbolique et activiste fut l'organisation en 2013, de la *Via catalana cap a la independència*, une chaîne humaine longue de 400 km, depuis La Junquera, à la frontière française, jusqu'à la région de Valence. L'internationalisation de cette marche fut assurée par sa médiatisation par les réseaux sociaux (la participation se faisait via une inscription en ligne), mais aussi par sa couverture dans la presse internationale<sup>35</sup>. Des journaux tels que *The Guardian* ou *The New York Times* présentèrent cet événement comme la preuve de la force populaire indépendantiste, et la Catalogne comme la région la plus puissante de l'Espagne<sup>36</sup>.

L'opération *Omplim Brusel-les*, à savoir « remplissons Bruxelles » est la dernière grande manifestation citoyenne menée à l'initiative des deux grandes organisations séparatistes (ANC et *Omnium cultural*) qui a réuni plus de 45 000 personnes dans les rues de Bruxelles, et illustra encore une fois la politisation du fait différentiel de la Catalogne<sup>37</sup>. Après la mise sous tutelle de cette région par l'État central et l'exil de l'ex-Président Carles Puigdemont, des maires indépendantistes catalans ont ainsi investi la scène internationale pour soutenir le Président déchu et réclamer l'intervention de l'UE. De même, un autre événement représentatif de la politisation du fait différentiel ainsi que de l'escalade de l'indépendantisme est la fête de la Diada, dont la participation est devenue massive. Au cours des dix dernières années, la teneur de cette festivité régionale a évolué jusqu'à constituer en soi une revendication du « droit à décider », l'un des slogans étant, *Som una nació, nosaltres decidim*. Enfin, le sentiment d'une identité commune et la certitude de devoir se battre pour le « droit à décider » sont les postulats de la nouvelle *Confederació d'Entitats Sobiranistes dels Països Catalans*. Souvent accusée de tentative pancatalaniste, elle est à l'origine d'une feuille de route qui envisage l'indépendance unilatérale des Pays catalans<sup>38</sup>. L'ensemble de ces actions transmettent la détermination d'une partie importante de la société catalane à prendre son destin en main et prennent appui sur la politisation du « fait différentiel ».

34 HOARAU, Christian, *La Catalogne dans tous ses états*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 23.

35 « La Via Catalana salta a los medios internacionales », *El País*, 12/9/13; « Importante repercusión de la Vía catalana en la prensa internacional », *La Vanguardia*, 12/9/13.

36 « Linking Hands, Catalans Press Case for Secession », *The New York Times*, et « Catalans join hands in huge human chain for independence from Spain », *The Guardian*, 11/9/13.

37 « La Catalogne rurale rêve toujours de la sécession », *Le Monde*, 6/12/17.

38 Créée en avril 2016 par trois entités souverainistes de la Catalogne (l'ANC), de Valence (la *Plataforma pel Dret a Decidir del País Valencià*) et des Baléares (*Assemblea Sobiranista de Mallorca*).

## 2.2. La nouvelle identité catalane républicaine et indépendantiste

Fière de ses particularités historiques, de sa langue et de sa culture et convaincue de son ouverture sur le monde et notamment sur l'Europe, la Catalogne a fait de l'international un « tremplin » pour faire valoir ses aspirations<sup>39</sup>. Les moyens mis en place pour développer ce « catalanisme internationaliste » s'inspirent des nouveaux postulats du « *soft power* » en Relations internationales, qui considèrent que l'image et l'attractivité d'une nation peuvent s'avérer plus efficaces que l'exercice de la force<sup>40</sup>. La Catalogne a ainsi trouvé des moyens non régaliens pour s'imposer sur la sphère internationale. À ce sujet, c'est le président Jordi Pujol qui a donné le coup d'envoi de l'internationalisation de la Catalogne avec sa détermination à « *fer país* ». Ses nombreuses visites à l'étranger lui ont permis de faire connaître la Catalogne et de défendre la nation catalane et avec elle, sa langue, son histoire, ses traditions, etc. Cette diplomatie de « la rencontre » lui a valu le titre du Président « le plus voyageur », tel que le titra un article d'*El País* de 1985<sup>41</sup>.

La percée d'un sentiment indépendantiste a modifié les stratégies internationales de la Catalogne. La nouveauté de l'action de la Catalogne dans le contexte du débat sur le référendum est l'internationalisation du *procés* indépendantiste exprimée dans les discours et dans les actes des leaders catalans. À ce sujet, une motion du Parlement catalan de 2014 encourage les acteurs à « intensifier les efforts » pour mener le processus souverainiste catalan hors de l'Espagne afin d'« obtenir des soutiens internationaux »<sup>42</sup>. Les voyages et rencontres d'Artur Mas et plus récemment, de Carles Puigdemont, s'inscrivent dans cette nouvelle dynamique de projection extérieure du « droit à décider » du peuple catalan. Cette internationalisation du *procés* afin d'éviter que la seule version entendue soit celle de l'État espagnol, a été accompagnée de la création de structures proches de celles de l'État permettant le passage d'une paradiplomatie identitaire et culturelle à une paradiplomatie à visée indépendantiste. Voici une grande différence entre la paradiplomatie menée par Jordi Pujol, dont la finalité était de mettre la nation catalane « sur la carte<sup>43</sup> » dans une perspective nationaliste mais dans le cadre autonome espagnol, et la paradiplomatie de ses successeurs, plus régaliennne et penchée vers l'autodétermination<sup>44</sup>.

L'un des exemples du dynamisme de cette nouvelle paradiplomatie à visée indépendantiste fut la création en septembre 2012 de Diplocat (Consell de Diplomàcia Pública de Catalunya), qui est un consortium public-privé composé de plus de 40 organisations sociales, parmi lesquelles on trouve des institutions publiques catalanes (telles que la Generalitat ou les *diputacions*), des associations, des acteurs privés et universitaires. Comme l'affirme son secrétaire, Albert Royo (ERC), sa finalité est la projection extérieure de la Catalogne ainsi que la promotion du processus souverainiste à l'étranger. Parmi ses activités, on mettra en avant les rencontres avec des intellectuels et des

39 « Internacionalizar la causa catalana », *El Periódico*, 14/1/16.

40 BOBO, Thomas, *L'action internationale de la communauté autonome de la Catalogne*, mémoire Master, IEP Toulouse, 2014, p. 97.

41 « Jordi Pujol, el más viajero », *El País*, 7/4/85.

42 « El Parlamento catalán insta al Govern a buscar aliados internacionales », *El Periódico*, 10/4/14.

43 PAQUIN, Stéphane, *Paradiplomatie et ...*, *op. cit.*, 2004, p. 220.

44 PAQUIN, Stéphane, *La Paradiplomatie identitaire...*, *op. cit.*, 2003, p. 85.

personnalités politiques étrangères comme par exemple, l'invitation dans le cadre du projet « Nordic Catalonia » de huit écrivains nordiques durant l'année 2013. Cinq mois après la création de Diplocat et sous la forme d'une contre-offensive, le gouvernement central approuva un ante-projet de loi (*Ley de la Accion y del Servicio Exterior del Estado*) afin de « rationaliser » cet organisme susceptible de porter atteinte à l'image de l'Espagne, et de limiter l'action de la paradiplomatie catalane<sup>45</sup>. La prise en charge de fonctions régaliennes telles que la politique internationale est devenue une priorité pour l'ex-président Carles Puigdemont qui, lors de la création de son cabinet en janvier 2016, créa pour la première fois une *Conselleria de Asuntos Exteriores* dirigée par Raül Romeva. Une structure née avec la volonté de « faire État » et de donner une voix propre à la Catalogne dans le monde, sans intermédiaires<sup>46</sup>.

Les délégations de la Generalitat à l'étranger sont également des institutions liées au champ politique indépendantiste catalan<sup>47</sup>. Elles sont implantées dans 12 pays et comme elles se positionnent au même niveau que les représentations diplomatiques de l'État, elles sont victimes du mépris de certaines personnalités politiques espagnoles qui n'hésitent pas à les disqualifier en les déconsidérant comme des « *embajaditas* » tel que l'exprima José Manuel García-Margallo, ministre des Affaires étrangères<sup>48</sup>. De même, ces délégations et leur personnel font l'objet d'offensives de la part du gouvernement espagnol. À ce sujet, nous citerons l'intimidation dont fut victime le délégué du *Govern* en Autriche de la part d'un fonctionnaire de l'ambassade espagnole<sup>49</sup>. Aussi bien Diplocat que les délégations de la Generalitat à l'étranger et la nouvelle *Conselleria*, forment ainsi un réseau diplomatique parallèle qui vise à faciliter la transition du « post-autonomisme à la pré-indépendance<sup>50</sup> ».

## 2.3. Activisme citoyen et digital en faveur du « droit à décider »

Des actions plus larges sont de même mises en place dans la perspective de sensibiliser l'opinion publique internationale sur la question catalane. L'activisme citoyen et les réseaux sociaux jouent un rôle central dans l'organisation et la médiatisation des actions en faveur du droit à décider. L'une des principales expressions de ce nouvel activisme pro-indépendance en ligne fut la création en 2011, du site web *Catalans al món..* Cette plateforme réunit les Catalans exilés et se fixe comme finalité de communiquer en catalan et de partager des loisirs tout en menant de nombreuses campagnes militantes comme celle en faveur de la libération des « prisonniers politiques » catalans, incarcérés suite au référendum du 1<sup>er</sup> octobre 2017.

45 MARTIN ZAMORANO, Mariano, *La disputa por...*, *op.cit.*, 2015, p. 247.

46 « Romeva ve su Conselleria como la primera estructura de Estado para que Catalunya tenga voz en el mundo », *Público*, 9/2/16.

47 GARCIA I SEGURA, Caterina, « La actividad exterior... », *op.cit.*, 1996, p. 240-241.

48 « Margallo acusa a las autonomías de 'preferir cerrar ambulatorios' a cambio de tener 'embajaditas' en el exterior », *La Vanguardia*, 13/2/13.

49 « Govern ve muy grave la queja de su delegado sobre la embajada de Budapest », *La Vanguardia*, 9/5/17.

50 « Si el Estado reconsidera alguna de sus posiciones que nos lo haga saber », *La Vanguardia*, 24/1/16.

Faire connaître la Catalogne à l'étranger à travers une présence active sur les réseaux sociaux est désormais le but de la journée « Digital Diplomacy: Fostering a collaborative engagement », célébrée en 2014 par Diplocat. Depuis lors, les initiatives digitales de Diplocat se sont multipliées et parmi elles, on mettra en avant la création de deux comptes Twitter (Catalan Voices et This Is Catalonia)<sup>51</sup>, d'une plateforme digitale pour partager des images (Pinterest), d'une application de messagerie (Google Hangouts), d'une chaîne Youtube (Canal YouTube), ainsi que du site web CataloniaVotes.es qui offre des informations sur le *procés* catalan dans les principales langues de l'Union européenne. Ces supports montrent l'intégration de la Catalogne dans le réseau de communication internationale et ils font de l'autodétermination un sujet prioritaire tout en traitant d'autres questions afin d'éviter une image trop négative et conflictuelle de la région.

L'activisme citoyen transfrontalier semble aussi avoir joué un rôle central dans le déroulement du référendum indépendantiste du 1<sup>er</sup> octobre. Comme le relève l'ouvrage *Operació Urnes*<sup>52</sup>, les défenseurs français de la cause indépendantiste ont activement participé à la tenue de cette consultation. Les sympathisants de la « Catalogne Nord », tel que l'on appelle en Catalogne le sud de l'Occitanie, se sont chargés du transport de plus de 10 000 urnes en plastique qui ont permis à plus de 2 millions de Catalans de voter. De même, c'est dans des entrepôts situés aux alentours du village français d'Elne, dans les Pyrénées-Orientales, qu'ont été stockées ces urnes marquées du logo de la Generalitat. Enfin, c'est une imprimerie située dans cette région française qui a assuré le tirage des bulletins de vote distribués dans les 2 243 bureaux électoraux suite à la saisie menée par la police espagnole de ceux disponibles en Catalogne<sup>53</sup>.

Le recours à de moyens plus traditionnels complète cet éventail d'activités déployées majoritairement en faveur du « droit à décider ». À ce sujet, on reviendra sur les publications multilingues telles que les tracts distribués à l'aéroport d'El Prat<sup>54</sup> ou ceux saisis par la *Guardia civil* sur la Place Saint Jaume de Barcelone<sup>55</sup>. On citera également les critiques qui pèsent sur certains médias catalans notamment Catalunya radio et la télévision publique TV3, accusées de parti pris et pointés du doigt pour avoir donné trop d'écho et de couverture médiatique à l'indépendantisme<sup>56</sup>. On observe donc un virage dans les stratégies de construction de la nation catalane traditionnellement plus identitaires et culturelles et dans l'actualité plus politisées ; de ce fait, l'activisme digital et citoyen est représentatif de la percée de l'indépendantisme en Catalogne et de ses soutiens sociaux.

---

51 BOBO, Thomas, *L'action internationale...*, op. cit., 2014, p. 120-121.

52 VICENS, Laila et Xavi Tedo, *Operació Urnes*, Barcelone, Columna edicions, 2017.

53 « Les urnes catalanes qui venaient du Nord », *Le Magazine du Monde*, 19/5/18, p. 24.

54 « La ANC pide el sí a la independencia en unos folletos que reparte en el Aeropuerto de El Prat », *La Vanguardia*, 7/8/17.

55 « En Espagne, l'offensive judiciaire de Madrid ressoudé les partisans d'un référendum en Catalogne », *Le Monde*, 18/9/17.

56 « Un grupo anti-independentista protesta contra la 'manipulación' informativa de la televisión catalana », *La Vanguardia*, 15/2/14.

### 3. L'impact de la construction d'une nation catalane indépendante dans les rapports entre madrid et barcelone : vers un bilan conclusif

Au cours de ces dernières années marquées par la célébration d'un référendum d'indépendance, l'agenda politique catalan à l'international a été orienté en faveur de la promotion de cette consultation, une situation devenue une source de tension pour la politique extérieure espagnole. Les autorités étatiques ont vu dans la perte du monopole diplomatique un véritable danger pour l'unité de l'Espagne et pour l'image du pays à l'étranger<sup>57</sup>. Le gouvernement espagnol s'est lancé dans une forte offensive afin de limiter l'accès de la Catalogne aux décideurs internationaux. Ainsi, les pressions sur les missions économiques et culturelles catalanes à l'étranger sont devenues courantes. Citons à ce propos, l'annulation de la présentation de l'ouvrage *Victus* de l'écrivain catalan Sánchez Piñol à l'Institut Cervantès d'Utrecht<sup>58</sup>, le retard dans l'ouverture du consulat d'Israël à Barcelone dû au refus de délivrance du permis diplomatique par le gouvernement espagnol<sup>59</sup>, ou encore, le blocage de certains voyages du Président Puigdemont comme celui au Maroc au mois d'avril 2017<sup>60</sup>. Les annulations de ces événements ont été interprétées comme des témoignages du boycott international pratiqué par le gouvernement espagnol sur la paradiplomatie catalane.

La judiciarisation de la vie politique espagnole détermine désormais les rapports entre Madrid et Barcelone et le caractère excessivement litigieux de ces rapports se renforce de jour en jour. Ainsi, le 23 janvier 2013, le Parlement catalan a approuvé une déclaration de souveraineté tout en s'engageant à dialoguer avec le gouvernement central<sup>61</sup>. Cette déclaration fut durement critiquée par les députés et le gouvernement central et elle fut portée devant le Tribunal constitutionnel qui finit par annuler le texte. Plus récemment, face au référendum unilatéral du 1<sup>er</sup> octobre 2017, Mariano Rajoy a une nouvelle fois fait appel au Tribunal constitutionnel afin de freiner ce qu'il considère comme « la dérive antidémocratique » du *Govern* catalan<sup>62</sup>. De plus, des centaines de maires catalans favorables au référendum ont été convoqués pour comparaître devant le parquet<sup>63</sup>, et des agents de la *Guardia Civil* ont pénétré dans plusieurs bâtiments de la Generalitat afin de trouver des documents en lien avec la célébration du référendum, une opération qui s'est soldée par l'arrestation de 14 personnes<sup>64</sup>. Des exemples qui témoignent que la réponse du gouvernement conservateur a été principalement de nature judiciaire et répressive, ce qui a incité certains dirigeants politiques indépendantistes à

---

57 GONZALEZ PASCUAL, Maribel, *Las Comunidades autónomas en la Unión Europea: condicionantes, evolución y perspectivas de futuro*, Barcelone, Institut d'Estudis Autònomic, 2013, p. 75-99.

58 « El Cervantes suspende en Holanda la presentación de la novela de Piñol », *Público*, 6/9/14.

59 « Puigdemont apuesta por Israel y Margallo bloquea el consulado en Cataluña », *El confidencial*, 11/10/16.

60 « Suspendido el viaje de Puigdemont y Bourgeois a Marruecos », *El Periódico*, 28/4/17.

61 « El Parlament aprueba por amplia mayoría la declaración soberanista », *El País*, 23/1/13.

62 « Rajoy pide al Constitucional frenar la deriva antidemocrática de la Generalitat », *El Mundo*, 28/7/17.

63 « Jueces para la Democracia ve un fraude el que la Fiscalía cite a los alcaldes catalanes al margen del juez », *Público*, 20/9/17.

64 « La prensa internacional abre sus portadas con la tensión en Cataluña », *La Vanguardia*, 20/9/17.

affirmer que Mariano Rajoy faisait régner en Catalogne un « État d'exception<sup>65</sup> ». Dépassé par la détermination des leaders catalans et par l'ampleur du mouvement social indépendantiste, le gouvernement a répondu par la répression : blocage des comptes de la région par le ministère des Finances, arrestation parfois sans mandat d'une douzaine de hauts responsables catalans par la garde civile, etc.

Si la situation actuelle en Catalogne est celle d'une revendication nationaliste qui s'est traduite en dérive indépendantiste, la réalité est que, comme l'affirme l'historien Stéphane Michonneau, le projet indépendantiste cristallise les espérances et les frustrations d'une partie importante de la société catalane<sup>66</sup>. Malgré le caractère unilatéral de cette déclaration d'indépendance menée par les séparatistes en dehors de tout cadre légal, il serait erroné de croire que les tensions ne sont alimentées que par l'aile indépendantiste catalane. Le gouvernement central a également contribué à cette dynamique de radicalisation, tant par ses décisions que par les effets de celles-ci, tout en encourageant les rivalités entre la Catalogne et l'Espagne. De ce fait, le refus de négocier la question du pacte fiscal avec le gouvernement d'Artur Mas a été interprétée comme une volonté de détruire plutôt que de comprendre<sup>67</sup>. De plus, la tentative de José Ignacio Wert, ancien ministre de l'Éducation, d'imposer le castillan comme langue véhiculaire dans les établissements scolaires en Catalogne, les déclarations de José Manuel García Margallo comparant la situation de la Catalogne avec l'Ossétie du Sud<sup>68</sup> ou le Kosovo<sup>69</sup>, ou sa conception du droit à décider comme un acte terroriste<sup>70</sup>, voire même comme « un délire autoritaire » selon les propos de Mariano Rajoy<sup>71</sup>, témoignent du conflit ouvert entre la Catalogne et l'État central, mais aussi de la mise en place de la part du gouvernement conservateur de Mariano Rajoy d'une stratégie de disqualification et de provocation à l'égard des Catalans.

Toutefois, la volonté du gouvernement central de mettre coûte que coûte en avant la légalité sans vouloir vraiment négocier, a renforcé le *Govern* dans sa tentative sécessionniste : l'offensive judiciaire a donné des ailes aux indépendantistes qui appellent les Catalans à la désobéissance civile et à l'insoumission face aux tribunaux<sup>72</sup>. En ce sens, un grand rassemblement a eu lieu le 16 septembre 2017 sur la place Sant Jaume de Barcelone pour dénoncer la persécution judiciaire que subissent plus de 700 maires, cités à comparaître pour avoir participé à l'organisation du référendum<sup>73</sup>. Des maires qui sont acclamés en héros par les indépendantistes. Des rassemblements citoyens ont également été organisés dans d'autres villes espagnoles telles que Madrid ou Bilbao en soutien à la Generalitat<sup>74</sup>.

Compte tenu du climat répressif et des intimidations qui se sont poursuivies, le gouvernement de Mariano Rajoy a laissé peu de marges d'action au catalanisme politique contrairement à d'autres moments de l'histoire récente (alliances gouvernementales, cadre autonome de 1978, statut

65 « Iglesias acusa al PP de llevar a España hacia un Estado de excepción », *El País*, 14/9/17.

66 « L'indépendance de la Catalogne, un choix par défaut ? », *Libération*, 1/10/17.

67 « De la transición hacia el pacto fiscal a la desconexión con España », *El Mundo*, 10/11/15.

68 « Margallo afirma que Cataluña vagaría por el espacio si se independizara », *La Vanguardia*, 10/13/14.

69 « Margallo afirma que Cataluña y Kosovo no son un Estado porque no se les reconoce », *La Vanguardia*, 25/5/15.

70 « Partidos catalanes indignados con Margallo por equiparar la independencia con un acto terrorista », *Público*, 11/9/16.

71 « Rajoy: 'Los delirios autoritarios nunca vencerán al Estado democrático' », *El País*, 5/7/15.

72 « La Diada de la desobediencia », *El Periódico*, 10/9/17.

73 « Maza ordena imputar a los alcaldes del 1-O y detenerlos si no comparecen », *Público*, 13/9/17.

74 « La plataforma Madrileños por el Derecho a Decidir convoca un mosaico humano », *La Vanguardia*, 22/9/17; « Miles de personas salen a las calles de Bilbao para denunciar la demofobia del PP », *Público*, 16/9/17.

d'autonomie de 2006, etc). Des changements qui se sont fait ressentir sur les stratégies de construction de la nation catalane à l'international, devenues plus agressives et unilatérales. La demande de centaines de milliers de Catalans qui sont sortis dans la rue au cours des sept dernières années et de celle de 82% des Catalans qui veulent un référendum « pacté et légal », montrent comment le cadre actuel de relation avec l'État central est désormais dépassé<sup>75</sup>. Une reprise du dialogue sur des sujets chers aux Catalans s'impose, ce qui pourrait atténuer le sentiment de frustration des élites et de la population catalane. Au lieu de cela, le gouvernement espagnol a destitué l'exécutif catalan et convoqué des élections anticipées en Catalogne, remportées de nouveau par le camp indépendantiste en décembre 2017. Il a aussi mené une offensive judiciaire contre les dirigeants indépendantistes comme le montrent la poursuite pour sédition de Carles Puigdemont et les incarcérations de Jordi Sànchez (ANC) et Jordi Cuixart (Òmnium cultural), deux figures de la cause catalane.

La crise catalane demeure ouverte d'autant plus que l'engagement en faveur d'une République catalane du nouveau Président de la Generalitat, l'indépendantiste Quim Torra, a ravivé les tensions entre Madrid et Barcelone. L'arrivée au pouvoir du socialiste Pedro Sánchez semble ouvrir une nouvelle fenêtre de négociation, mais seul l'avenir dira si les acteurs politiques sauront être à la hauteur de l'enjeu.

---

75 « El 82% de los catalanes creen que la solución es un referéndum pactado », *Público*, 24/9/17.





**Les articles réunis dans ce volet monographique se consacrent, par diverses voies, aux thèmes de l'œuvre du poète Arcadio Pardo, remarquable par sa voix intense et tendue. Ceux-ci rendent compte de l'originalité, de la maturation d'une trajectoire poétique à la fois métaphysique et lumineuse. Ils contribuent à mettre en évidence et à commenter l'expressivité d'une langue étonnante, étrange et, donc, très créative.**

**ISSN : 2260-2534**



**CRIMIC**