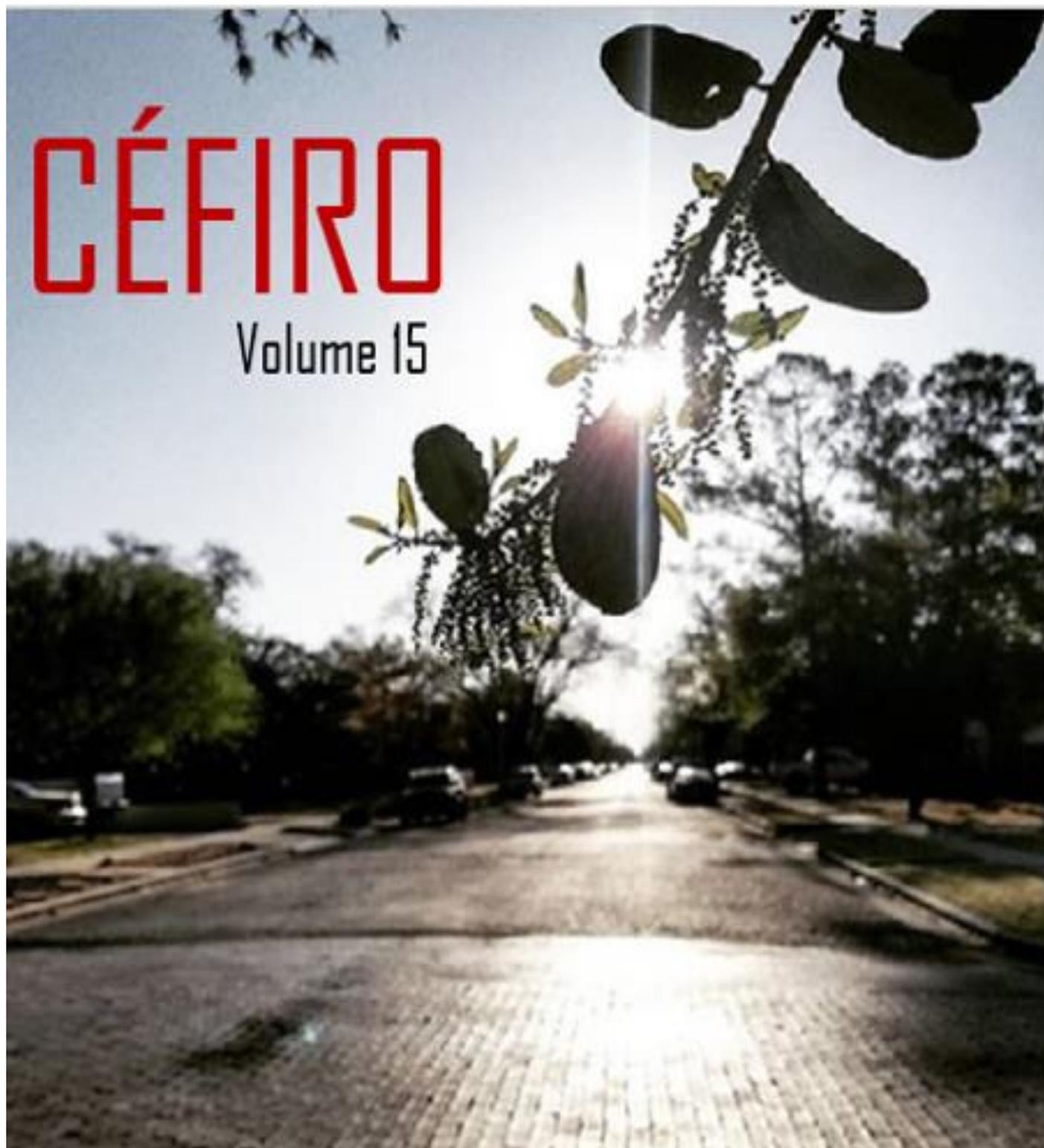


CÉFIRO

Volume 15



Céfiro

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT

ORGANIZATION

Executive Editors

Gustavo Costa
Mónica Fernández-
Martins

Editors

Consuelo del Val

We thank Sergio Ruiz Pérez and Myriam Rubio, Graduate students in Hispanic Linguistics and Literature in Texas Tech University, for their support with identifying external reviewers for this issue.

Faculty Advisor

Sara Guengerich, Texas Tech University

Susan Larson, Texas Tech University

Texas Tech University

Editorial Board

Elvia Ardalani, University of Texas
Pan-American

John Beusterien, Texas Tech University

León Bodevin, Murray State University

José Juan Colín, University of Oklahoma

Idoia Elola, Texas Tech University

David Foshee, Texas Tech University

Sara Guengerich, Texas Tech University

Yuriko Ikeda, Marian University

António Ladeira, Texas Tech University

Alicia Miklos, Texas Tech University

Ted McVay, Auburn University

Javier Muñoz-Basols, University of Oxford

Carmen Parron, Sam Houston State University

Carmen Pereira-Muro, Texas Tech University

Rodrigo Pereira, Texas Tech University
Genaro Pérez, Texas Tech University
Julián Pérez, Texas Tech University
Ana de Prada Pérez, University of Florida
Luis I. Prádanos, Westminster College
Vanessa Rodríguez de la Vega, Missouri State University
Rubén Rodríguez-Jiménez, Texas Woman 's University
Connie Scarborough, Texas Tech University
Eric Vaccarella, Montevallo University
Lionor Vázquez González, University of Montevallo
Jorge Zamora, Texas Tech University



TEXAS TECH UNIVERSITY

From here, it's possible.

© *Céfiro*: A Graduate Student Organization at TEXAS TECH UNIVERSITY
ISSN 1534-228X

All rights reserved. No part of this publication covered by the copyright hereon may be reproduced or used in any form or by any means—graphic, electronic, or mechanical, including photocopying, recording, taping or information retrieval systems—without Céfiro's written permission

Printed in Lubbock, Texas

Céfiro is a graduate student organization at Texas Tech University committed to the investigation and diffusion of Latin American and Iberian literary and cultural creations. Its journal publishes critical and fictional works on a wide range of themes and authors. Céfiro's journal is intended to be inclusive in its publications while maintaining its professionalism and integrity as an Academic Journal. We invite submissions of creative works, of no more than fifteen double-spaced pages written in Spanish, or Portuguese, critical works of no more than twenty double-spaced pages written in Spanish, Portuguese, or English, and film and book reviews.

CÉFIRO

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION
TEXAS TECH UNIVERSITY CMLL M/S 42071
Lubbock, TX 79409-2071

Articles can be submitted via e-mail at cefiro.journal@ttu.edu. MLA style should be used with parenthetical documentation and list of works cited. In a separate file, type your name, institutional affiliation, mailing address and e-mail address. The article submission should have no evident references to its author.

Cover photo by Gustavo Costa

TABLE OF CONTENTS

LITERARY CRITICISM

Cernuda y Prados: Acordes y Desacuerdos Poéticos Marina Casado	01
O Flâneur e os Tipos Urbanos da Cidade do Rio de Janeiro na obra “A Alma Encantadora Das Ruas” de João do Rio Gustavo Costa	17
Cara o Cruz: Espacio y Género en la Poética de Itziar Minguez Arnáiz David Delgado	27
Bertolt Brecht y el Hampa Cervantino: Los <i>Entremeses</i> en <i>La Ópera de Los Três Centavos</i> Daniel Migueláñez González	48
<i>Terra em Transe</i> de Glauber Rocha em Relação ao Cinema Europeu e a Política Latino-Americana Isidro Luis Jimenez	64
Las Huellas del Surrealismo y el Cine Español de los Años 70: <i>Cría Cuervos</i> (1975) y <i>El Espíritu de la Colmena</i> (1973) María Isabel Gómez Rodríguez	76

CONFERENCE KEYNOTES SPEAKERS

El Panlatinoamericanismo de José Martí y el Brasil: Una Ambigua Invitación Steven Sloan	112
-------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

**Revisiting the Normalization of Call:
A Critical Pedagogical Approach**

Barbara A. Lafford

134

CREATIVE WRITING

Nicanor

Mario G. Beruvides

166

Two poems by José Asunción Silva (1865-1896)

Tomas Felipe Molina

169

LITERARY CRITICISM

**CERNUDA Y PRADOS:
ACORDES Y DESACUERDOS POÉTICOS**

Marina Casado

Universidad Complutense de Madrid

La lectura de textos anteriores constituye el primer paso para la construcción de una nueva propuesta literaria: la elección y variación de acordes implícitos en dichos textos es lo que permite a los nuevos autores desarrollar su mensaje propio. Este principio, esgrimido ya por Hugo de San Víctor allá por 1128, no impide que el nuevo mensaje sea también el resultado del contacto con otros textos con los que, a pesar de partir de un desacuerdo, puede mantener una relación de complementariedad, tal y como nos muestran las sendas emprendidas por la literatura comparada: de la descripción, la comparación diferencial y la interpretación podemos llegar a comprender un sistema de significados literarios y culturales, centrando nuestra atención en el objeto literario en sí. Esto es lo que sucede precisamente con un núcleo de un movimiento y uno de sus márgenes; en concreto, con la obra y la personalidad, finalmente confrontada, del sevillano Luis Cernuda y del malagueño Emilio Prados, un interesante diálogo literario y un desencuentro personal que, paradójicamente, actúa de caleidoscopio excepcional de la modernidad.

Luis Cernuda y Emilio Prados se conocieron en persona en septiembre de 1928, cuando aquél viajó a Málaga, donde residía Prados, para conocer de cerca a los editores que habían dado a la imprenta el año anterior su primer libro, *Perfil del Aire*: el propio Prados y su socio, el también poeta Manuel Altolaguirre. Publicado como suplemento del tercer número de la revista *Litoral*, fundada por el autor de *La tierra que no alienta* ese mismo año gracias a la Imprenta Sur de la que su padre le había hecho director. Al conocerse el solitario y meditabundo Cernuda y el

sentencioso y melancólico Prados –así lo definió Juan Rejano– descubrieron que los unían numerosas afinidades éticas y estéticas, iniciando así una relación amistosa basada en una inmensa complicidad intelectual, que conduciría a la convergencia, durante algunos años, de sus respectivas obras poéticas, inmersas en el movimiento surrealista.

Por entonces, Prados, tres años mayor que Cernuda, ya había entrado en contacto con dicho movimiento –su primera obra con tintes surrealistas, *Mosaico*, fue escrita en 1924– y Cernuda comenzaba a embarcarse en idéntica aventura leyendo a los surrealistas franceses; de hecho, sus primeros poemas surrealistas, publicados en *Un Río, un Amor*, no fueron escritos hasta 1929.

Aunque en un principio podría pensarse que las personalidades de uno y otro no tenían nada que ver –Prados siempre destacó por su bondad tanto como Cernuda por su “antipatía”–, lo cierto es que confluyeron en numerosos puntos: ambos fueron personas huidizas, introvertidas, celosas de su privacidad y complicadas a la hora de ser abordadas por la crítica, fieles al bando republicano durante la Guerra Civil española y, finalmente, exiliados de España.

Nada más conocerse en Málaga, las afinidades que encontraron les llevaron a concebir el que sería su primer proyecto en común: la creación de una *Antología* de poetas contemporáneos, cuya selección sería muy distinta a la realizada por Gerardo Diego tres años más tarde. Cernuda y Prados se sentían, de algún modo, alejados del resto de la generación del 27, por considerar a los poetas que la componían inmersos en un formalismo estético en el que, siempre según su opinión, no tenía cabida la pasión amorosa. Finalmente, aquella recopilación no vio la luz, posiblemente por el traslado temporal de Cernuda a Toulouse, donde Pedro Salinas le había conseguido un puesto como lector de español. Esto no impidió que se forjase, a partir de

entonces, una progresiva conexión intelectual entre ambos poetas, según se aprecia en la correspondencia entre Prados y el librero de la generación del 27, León Sánchez Cuesta, que refleja los pedidos de libros que realizaba Prados, para los que tenía muy en cuenta el criterio de Cernuda. A partir de 1930, esos pedidos constituyen mayoritariamente publicaciones surrealistas que llegan desde Europa y que Cernuda conocía bien gracias a su trabajo, durante aquellos años, en la librería de Sánchez Cuesta en Madrid. Cernuda, por entonces, se adentraba también en el surrealismo –con las obras *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*– como aventura identitaria: “No deje de mandarme lo que salga nuevo de surrealismo únicamente. Cernuda le indicará”, escribe Prados a Sánchez Cuesta (Chica 90). Es este el período más estable en la amistad entre los dos escritores.

Su sentimiento de alejamiento del resto de la Generación del 27 llevó a Emilio Prados a embarcarse en un nuevo proyecto para el que volvería a contar con la ayuda de Luis Cernuda: la creación de un grupo surrealista español. En un principio, contaron con Vicente Aleixandre, José María Hinojosa y Manuel Altolaguirre y más adelante en figuras como Salvador Dalí, pero la diversidad de mentalidades que existían entre sus componentes y la falta de financiación frustraron el proyecto en 1931. De haber llegado a buen puerto el plan, Prados se habría convertido en el fundador del primer grupo surrealista español. Además, se produjo un alejamiento entre Emilio Prados y dos de sus amigos más cercanos, Luis Cernuda y Vicente Aleixandre, con motivo de la edición de la famosa *Antología (1915-1931)* de Gerardo Diego. Aunque los tres amigos habían decidido que rechazarían ser incluidos en dicha antología por las diferencias que encontraban entre sus respectivas obras y las del resto de los poetas incluidos en ella, finalmente, Aleixandre y Cernuda aceptaron formar parte del proyecto, dejando solo a Emilio Prados en su decisión.

También en torno a 1931, la complicidad existente entre Cernuda y Prados se fue desvaneciendo al agrandarse las brechas de pensamiento que los separaban. Esos desacuerdos poéticos, unidos quizá a algún desencuentro afectivo ocurrido entre ambos, terminaron casi por completo con una amistad potencialmente fecunda en acordes. Cernuda abandonó la escritura surrealista hacia 1932, cuando comenzó a escribir los poemas que compondrían la obra *Donde habite el Olvido*. En Prados, el surrealismo duraría algo más, pero en 1936 ya se adentró de lleno en la poesía social que cultivaría con éxito durante los años de Guerra Civil en España. Así pues, el primero siguió centrado en sí mismo, mientras que los versos del segundo se abrieron a la humanidad.

Poesía, romanticismo y surrealismo

El descubrimiento, el alumbramiento de la poesía, es casi idéntico en Cernuda y Prados. Tiene lugar durante la infancia y se traduce como revelación casi divina en la que la Naturaleza habla por primera vez con el niño, el futuro poeta que aún no comprende ese mensaje inefable en su complejidad ni es capaz de asumir todo lo que conlleva, aunque lo intuye. Así, en “Belleza oculta”, un texto autobiográfico contenido en *Ocnos*, escribe Cernuda:

Apoyado sobre el quicio de la ventana, nostálgico sin saber de qué, miró al campo largo rato.

Como en una intuición, más que en una percepción, por primera vez en su vida adivinó la hermosura que todo aquello que sus ojos contemplaban. Y con la visión de esa hermosura oculta se deslizaba agudamente en su alma, clavándose en ella, un sentimiento de soledad hasta entonces para él desconocido.

El peso del tesoro que la naturaleza le confiaba era demasiado para su solo espíritu aún infantil, porque aquella riqueza parecía infundir en él una responsabilidad y un deber, y le asaltó el deseo de aliviarla con la comunicación de los otros. Mas luego un pudor extraño le retuvo, sellando sus labios, como si el precio de aquel don fuera la melancolía y aislamiento que lo acompañaban, condenándole a gozar y a sufrir en silencio la amarga y

divina embriaguez, incomunicable e inefable, que ahogaba su pecho y nublaba sus ojos de lágrimas.

Para Cernuda, la poesía es a la vez un don y una maldición, un alumbramiento y una capacidad no elegida de vislumbrar la belleza oculta que existe en las cosas y que, sin embargo, hace pagar un precio muy alto a quien la posee: el de la soledad y el aislamiento. En el poeta, la intuición primera de esta facultad nace junto al anuncio, al presentimiento de esa soledad, sentimiento “hasta entonces para él desconocido” que le acompañará el resto de su vida. El poeta es héroe, una especie de elegido divino cuyo poder le otorga la Naturaleza –uno de los centros de la poética cernudiana–, con la que está en deuda y mantiene una estrecha relación.

La poética de Emilio Prados defiende una idea muy similar. En una anotación titulada “Las tres noches del hombre”, escrita ya en su etapa de exilio, escribe:

Por tres noches oscuras, tiene que atravesar, para vivir, el hombre: la primera es la infancia. En ella sólo alcanza a ver las cosas que le rodean, sin conocer sus nombres, sin poder comprender la esencia de ellas. Por eso, el hombre se pasma ante lo que contempla y aún no teniendo conciencia de sí mismo, se pierde de él, abriéndose amorosamente al universo que ama sin saberlo. Es entonces cuando el universo comienza a hablar a su modo, con su presencia, removiendo dentro del niño todo aquello de más valor que trae, como herencia de luz, en su sangre.

[...] El niño comienza a comprender, pero algo se le resiste a la inteligencia. Le faltan elementos con los que poder comparar. ¡Tal vez dolor! [...] La luz suave de la Luna brilla sobre el rocío y calma la primera tristeza del niño que, aún sin conocerlo, ya presiente el dolor que le espera. (Prados 170-71)

Ese dolor que aún le falta al niño, pero que intuye, emparenta con la soledad cernudiana, una fatalidad de la que no hay manera de zafarse. El mensaje del universo, la “historia del viento” de Prados, es la capacidad de percibir una hermosura cuya traducción en palabras se sustanciará en la materia lírica en Cernuda. Prados, por tanto, debe también su don a la relación intrínseca que mantiene con el mundo natural y el universo desde la infancia. De hecho, su atracción por la

naturaleza y, en concreto, por el mar, lo llevaron a escribir uno de sus poemas más telúricos, “El misterio del agua”, y, en el plano de lo académico, a cursar estudios de ciencias naturales y a adquirir sólidos conocimientos provenientes de filosofía presocrática –Heráclito y Parménides– y platónica y del psicoanálisis, que adquirió en las Universidades de Friburgo y Berlín. Cuando el andaluz Juan Rejano, con el que compartió exilio, se refirió a su condición de campesino bético, que escribe un verso perfecto como un trébol y que rinde tributo a la tierra de origen, hacía precisamente hincapié en el vínculo de Prados con el orbe natural. Su concepto de la vida y de los ciclos naturales como un tránsito, del mar como un eterno retorno, lo emparentan sin duda con los *Campos de Castilla* (1912-1917) de Machado, con composiciones como “A orillas del Duero”, donde los elementos del paisaje van “¡como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar!”.

Sin embargo, la diferencia antropológica estriba en el “hombre” *pradiano*, en sentido genérico, y la concepción lírica y selectiva de Cernuda. Prados supone que la humanidad entera es capaz de percibir el mensaje de la Naturaleza y Cernuda reserva esa tarea a unos pocos elegidos. Para Prados, cualquier ser humano puede llegar a ser poeta, pulsando las teclas adecuadas de su alma; mientras que Cernuda cree que se trata de un don con el que se nace, o de una maldición de la que no se puede escapar. Ese primer desacuerdo, que conmina a Prados a abrirse a la humanidad entera y a Cernuda a encerrarse en sí mismo, en su propia condición de “ser elegido”, se convertirá en uno de los gérmenes de la brecha que acabará separándolos en años posteriores.

Esta idea de la capacidad poética como regalo de la Naturaleza que ocasiona dolor y soledad surge ya en el Romanticismo, etapa que tanta influencia tuvo en ambos. En su estudio *El poeta lector, la biblioteca de Emilio Prados*, Francisco Chica escribe al respecto:

Atraídos igualmente por el primer romanticismo europeo, cada uno de ellos hará una lectura distinta del mismo, traduciendo la doble vertiente implícita en el movimiento. Mientras Cernuda (siguiendo la visión que poetas como Hölderlin tienen del paganismo antiguo), asume progresivamente la imagen del poeta maldito, encastillado en su subjetividad, Prados, por vía de la ascesis y la renuncia, subraya los elementos platónicos y marcadamente cristianos que encuentra en figuras como Novalis. (Chica 70)

La actitud de Prados es, por tanto, expansiva hacia el mundo, deseosa de fundirse con él, al contrario que la de Cernuda, que se encierra en su propia persona, plegándose en sí mismo, alejándose.

Dejando aparte esta diferencia, el hecho de que tanto uno como otro conocieran tan bien a los románticos alemanes supone, a la hora de enfocarlo a través de la perspectiva del surrealismo, asumir que ahondaron en las raíces del movimiento decimonónico. André Breton, el fundador y líder carismático del surrealismo, partió del romanticismo para establecer la base doctrinal del movimiento, llevando al extremo, por ejemplo, las oposiciones románticas de poesía y razón, noche y día o sueño y vigilia, para propugnar la imaginación liberada de todos los límites racionales, capaz de superar el utilitarismo y el materialismo de una sociedad excesivamente pragmática. No perdamos de vista las parejas de contrarios *parminoideos* de Prados que conduce al poeta a elaborar una concepción de la Naturaleza y de la muerte como transformación y síntesis.

Es precisamente al profundizar Cernuda y Prados en el romanticismo cuando la poesía surrealista de ambos supera a la de otros poetas españoles que también se internan en el surrealismo, ya que no se limitan a “traducir” o tomar como guía a los surrealistas galos, sino que además beben directamente en las fuentes de las que ha surgido el movimiento. Por ello, se puede afirmar que la concepción del surrealismo en Prados y Cernuda es más “auténtica” que en otros autores españoles.

Al poco tiempo de conocerse, en el año 1928, Cernuda y Prados fueron conscientes de esa complicidad, reconocimiento mutuo les llevaría a tratar de poner en práctica interesantes proyectos en común, como la nonata *Antología* de poetas contemporáneos, opuesta programáticamente a la promovida, tres años más tarde, por Gerardo Diego.

El amor como eje de la poética

Además de concebir ambos la poesía como un tesoro ofrecido por la Naturaleza al poeta durante un instante de alumbramiento o reconocimiento, Cernuda y Prados también coinciden en situar el amor como centro alrededor del cual gira toda su obra. Prados lo explica del siguiente modo “Y si aparentemente mi poesía conmigo oscila entre el ser y el no-ser es por amor. [...] Al centro de su fiel en equilibrio, apasionadamente consumida por amor, la poesía se hace palabra” (Prados 165).

En Prados, como reflejan estas palabras, el amor es aquello que “hace palabra” a la poesía. Coincide con los siguientes versos de Cernuda, pertenecientes al poema “A un poeta futuro” (1941), en los que realiza una especie de confesión poética: “Nunca han de comprender que si mi lengua / El mundo cantó un día, fue amor quien la inspiraba” (Cernuda 341). Así pues, tanto en Cernuda como en Prados la palabra también surge por empuje del sentimiento amoroso.

Un sentimiento amoroso que rápidamente se convierte en pasión: pasión desbordada que los aleja de otros poetas de la Generación del 27, a los que consideran inmersos en un frío formalismo que a ellos no les permitiría expresar el torrente de sentimientos que los embarga. Cernuda y Prados se internan en el movimiento surrealista como forma de encontrar un camino a la expresión de sus sentimientos. El surrealismo adquiere para ellos una importancia no solo estética o literaria, sino también vital. El cauce de rebeldía moral que implica el movimiento, de

sublevación contra los convencionalismos sociales, fue un elemento que se mantuvo en ambos poetas a lo largo de toda su trayectoria, a pesar de que su etapa surrealista propiamente dicha no ocupara más que unos años. Fue lo que el investigador Patricio Hernández denominó “ética surrealista” en Emilio Prados –aplicable también en el caso de Cernuda-, en un artículo que escribió para *Litoral* en 1987.

Afirma Harold Bloom en *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*, que “la verdad más grande de la influencia literaria es que es una ansiedad irresistible” (20). Ninguno de los dos se sustrajo a esa fuerza poderosa. La importancia concedida por ambos al amor, a la pasión, se traduce en una preferencia, en cuanto a lecturas surrealistas, por el francés Paul Éluard (1895-1952). Éluard, frente a otros surrealistas, posee una visión onírica menos abstracta, “acompañada de una honda efusión sentimental ante lo humano, y traspasada de una esperanza y una capacidad de transfiguración muy cercanas a lo religioso” (Chica 81). Por eso, la lectura de la obra de *L'Amour la Poésie* en 1929 produjo en Prados un cruce entre la crisis espiritual que por entonces sufría –que le iban acercando cada vez más a un cierto misticismo predominante en su poesía de madurez– y el particular surrealismo de Éluard. A través de este autor y de su visión renovadora de los presupuestos románticos encontró cauce la rebeldía moral de Cernuda y Prados. Tanto en la obra de Cernuda como en la de Prados, esa conexión con Éluard desembocará en la asunción del fracaso al que está condenado el mundo amoroso en sus poesías, desde la visión romántica. Y también de la concepción del amor como única vía de reconquistar la inocencia perdida en el paraíso de la infancia.

Mas a pesar de hacer girar sus respectivas poéticas en torno al común eje del amor, no se trataba del mismo concepto de amor en uno y otro caso. Esa diferencia sería otro de los grandes motivos del progresivo alejamiento intelectual de ambos, en torno a 1931.

Tanto Cernuda como Prados se hallaban inmersos en una profunda crisis existencial en el momento en que comenzaron a profundizar en el surrealismo. Afloraban las dudas sobre su orientación sexual, y eso les producía angustia y la necesidad de internarse por su propio subconsciente, a la manera freudiana, buscando respuestas. Para Cernuda, resultó esencial la lectura de la obra del francés André Gide (1869-1951), cuya actividad en estos años fue decisiva para la formación moral de las vanguardias. En palabras suyas:

Comencé a leer a André Gide, del cual Salinas me dejó primero, no sé si sus *Prétextes* o sus *Nouveaux Prétextes*, y luego sus *Morceaux Choisis*. [...] Me abría el camino para resolver, o para reconciliarme, con un problema vital mío decisivo. [...] La sorpresa, el deslumbramiento que suscitaron en mí muchos de los *Morceaux*, no podría olvidarlos nunca; allí conocí a Lafcadio, y quedé enamorado de su juventud, de su gracia, de su libertad, de su osadía. (Cernuda 628)

Con ese “problema vital suyo decisivo”, Cernuda se refiere a la homosexualidad, que finalmente acabó asumiendo. En cuanto al “Lafcadio” que menciona, se trata de Lafcadio Wluki, personaje de la obra gideana *Les caves du Vatican*. Cernuda además ejerció de mediador con Emilio Prados, que a su vez también se interesó vivamente por la obra del francés. Afirma Francisco Chica al respecto de los Cernuda y Prados de aquellos años:

Participan de una problemática vital que explica la proximidad que encuentran en una obra como la de Gide, justificativa de la impetuosa necesidad de libertad y búsqueda intelectual que ambos persiguen. Sin olvidar que la exaltación gideana de los sentidos venía contrarrestada por un fondo moral y religioso en el que quedaban igualmente implicadas las preocupaciones de Prados. (Chica 90)

Ciertamente, Cernuda salió de la crisis existencial en que se hallaba asumiendo su propia homosexualidad, y concibiendo el amor como algo irrealizable o imposible, resignándose a alcanzar solamente el placer momentáneo que surge del deseo, una idea que condena al sujeto a la soledad. Por eso, el amor en la poesía surrealista de Cernuda se traduce en un sentimiento inalcanzable o inexpresable; o en cuerpos tangibles, concretos, fuertemente erotizados e

idealizados: cuerpos de adolescentes cuya belleza es similar a la de las estatuas de la Grecia Clásica. En ese sentido, el ensayista y guionista de cine Gore Vidal indica que la represión de la manifestación sexual es tan abundante por “la heredad del *ethos* judeocristiano, [...] el amor romántico es una invención de la de la Edad Media. Los griegos tenían conocimiento de la lujuria, que comprendían muy bien, y de la amistad. [...] (Vidal 260-62).

Emilio Prados, sin embargo, profundiza aún más en Freud para dar una respuesta a la angustia que lo domina:

Estudiando la constitución psicológica del hombre, según Freud, y a través de las mitologías y religiones, etc. (y fisiología moderna), se encuentra en él el presentimiento, primero, y el conocimiento, después, de que dentro del hombre existen ambos sexos. En esto, por tanto, es donde está el origen de ambivalencias extra o introversiones, misticismos, romanticismos, etc.

[...] El amor tendrá, espiritualmente, ambos sexos (no será asexuado) y se fecundará a sí mismo. (Prados 190)

Algunos autores como Francisco Chica o Patricio Hernández encuentran en Prados un homoerotismo latente, nunca asumido por completo, que lo condujo a establecer relaciones de amor-amistad a lo largo de su vida, como la que experimentó con Federico García Lorca durante los años veinte. Se podría tratar de una explicación para justificar su defensa de la idea –basada en Freud- del amor como sentimiento espiritual que no distingue entre sexos. De esa forma, la poesía surrealista de Prados fue avanzando hacia la consideración del objeto amoroso como un cuerpo-universo, colectivo y espiritualizado, un cuerpo que se funde con la Naturaleza y con la humanidad. El pesimismo de Cernuda, que se resigna a concebir el amor como algo inalcanzable, es optimismo en Prados, quien proyecta ese sentimiento -también inalcanzable a nivel personal- hacia una dimensión unitaria, altruista, absolutamente platónica y espiritual, muy relacionada con lo religioso. En relación con esta idea, escribe Cernuda en 1931 acerca de Prados:

En él la pasión vence y triunfa de la palabra [...] No conozco poeta español actual que en este terreno le supere; es el más apasionado de todos ellos. [...] Mas hay en sus palabras, en el ambiente exterior donde resuenan, cierto abandono, como si para aquel que las pronuncia sólo importara su contenido lírico, sin contar con la inevitable deformación verbal. Olvidemos la desviación que tales palabras infligen al lirismo que expresan de modo inseguro; éste entonces surge poderoso y visible. Es el triunfo de la poesía sobre la palabra, su mezquino instrumento. (Chica 82)

En estas palabras, Cernuda alude a la capacidad de Prados de reflejar la pasión que lo desborda en la concepción que del surrealismo posee, de no recogerse en unos límites formales que enfríen ese sentimiento –capacidad, por otra parte, compartida también por él. Respecto a ese “triunfo de la poesía sobre la palabra”, es una denominación derivada de la distinta concepción que tienen ambos del amor. La visión más erótica del amor en Cernuda dará lugar a un lenguaje más seguro y acabado, menos evanescente que el de Prados: y he aquí la explicación a ese llevar al extremo la idea de “poesía que supera la palabra”, o de pasión que supera la formalidad del poema, en la obra de Prados.

Tiempo, muerte y divinidad

Tanto para Cernuda como para Prados, la Poesía implica eternidad, porque es una expresión de la Naturaleza, que es eterna y que se identifica con Dios. La aspiración del Poeta, en uno y otro caso, es llegar a fundirse con esa divinidad natural. Es el significado de los versos de Cernuda, pertenecientes al poema “El mirlo, la gaviota” (1931), que dicen: “Creo en mí mismo, / Porque algún día yo seré todas las cosas que amo: / El aire, el agua, las plantas, el adolescente” (Cernuda 190). En “El hombre en Dios”, afirma Prados: “El hombre va evolucionando progresivamente hacia Dios, llegará a Él, a ser en Él, como Él, Vida eterna (“Seréis como dioses”). La resurrección de la carne es la total espiritualización de la materia” (Prados 175).

Para ambos, muerte significa renacimiento en la Naturaleza. Sin embargo, existe una diferencia muy clara entre los dos, porque Prados le concede esa posibilidad a todo ser humano, afirmando:

Aunque el hombre esté siempre en Dios, su conciencia está en evolución constante hacia Él, pensándolo como fin (Ser perfecto). Por eso, el hombre tiene conciencia de no-ser. Es decir, conciencia de no ser él, sino Dios, hacia el que aspira, de no estar en él, sino en lo que piensa de él. Esta conciencia de él la hace expansiva al hombre, al universo entero. (Prados 175)

Prados está, por tanto, defendiendo una actitud expansiva del sujeto hacia el resto de la humanidad, que también es –o llegará a ser- Dios o, al menos, desde una perspectiva platónica, su pensamiento. Cernuda, sin embargo, atribuye ese don de fundirse con la Naturaleza únicamente al poeta, al ser elegido por dicha Naturaleza, al que es capaz de traducirla en palabras mediante la Poesía. Este hecho implica que el sujeto se halla aislado del resto de la humanidad, y que debe fomentar ese aislamiento para alcanzar a Dios: he ahí la maldición del poeta. Bien se puede apreciar en el poema “Destierro” (1929), incluido en *Un Río, un Amor*:

Ante las puertas bien cerradas,
Sobre un río de olvido, va la canción antigua.
Una luz lejos piensa
Como a través de un cielo.
Todos acaso duermen,
Mientras él lleva su destino a solas.
(Cernuda 149)

En Cernuda, el poeta alcanza la eternidad cuando su palabra es capaz de sobrevivir a su muerte, perdurando así la obra poética. Por eso, afirma que “Para el poeta, la muerte es la victoria” (Cernuda 257). Así que en Cernuda hay una sola muerte, frontera con la eternidad. En Prados, sin embargo, la muerte acompaña al hombre desde su nacimiento. En “Umbral”, habla de las tres muertes del hombre:

Muere el hombre al nacer (sin conciencia de ello). Vuelve a morir al tener conciencia de que vive y por qué vive: perdiendo entonces la vida de su Yo, y vuelve a morir al incorporarse al Futuro o Ser Eterno del que vino a ser imagen. Con esta muerte última muere, así mismo, el tiempo del hombre que empieza por ello a ser Espacio de la Vida Eterna. (Prados 173)

Unas determinadas palabras de este texto: “el tiempo del hombre”, se encuentran de forma exacta en la poesía de Cernuda, quien lo distinguió con “el tiempo de los dioses” –el “Espacio de la Vida Eterna”, en Prados–. Afirma Cernuda en el poema “A un poeta futuro” (1941):

Todo es cuestión de tiempo en esta vida,
Un tiempo cuyo ritmo no se acuerda,
Por largo y vasto, al otro pobre ritmo
De nuestro tiempo humano corto y débil.
Si el tiempo de los hombres y el tiempo de los dioses
Fuera uno, esta nota que en mí inaugura el ritmo,
Unida con la tuya se acordaría en cadencia.
(Cernuda 340)

El “equivoco” condujo a un desdeñoso menosprecio, al malentendido de dos existencias que corrieron parejas: al final ambos confluyeron en la lírica extática, si bien de distinta índole: tímida y desgarradoramente mundana en el sevillano. Finalmente mística y ascensional en el malagueño. Nos encontramos inmersos, al abordar la obra de ambos poetas, en un auténtico reto de la literatura comparada: ¿quién de los dos influyó más en los textos de Prados y Cernuda? Lo

cierto es que ambos habían compartido tantas lecturas comunes y conocido la obra del otro hasta tal punto que el vínculo trascendió aquella rencilla. Incluso la muerte, tanto en Cernuda como en Prados, es algo que acompaña siempre al sujeto, aunque en Cernuda no se conciba más que como meta. Kermode, en una obra clásica de la teoría del canon, *Formas de atención*, señala que a veces podría pensarse que el olvido en el que caen los autores sólo puede “ser disipado por un desarrollo extraordinario de la historia del gusto” (Kermode 20). Así lo pensaban ambos, sin sospechar que ellos pasarían a formar parte de los creadores a los que la crítica aún hoy teme acercarse con la profundidad que su obra merece, tal vez porque incluso la crítica no ha alcanzado aún la meta de excelencia en el gusto al que se refiere Kermode.

Resulta irónico que, después de aquel desvanecimiento de la amistad entre los dos poetas, de su progresivo alejamiento e incluso desprecio –al menos, por parte de Cernuda hacia Prados– fuese la muerte la que volviera a unirlos en un último acorde de eternidad. Así, el 6 de noviembre de 1962 fue enterrado Luis Cernuda en el Panteón Jardín de México, ciudad en la que Prados y él habían pasado sus últimos años de exilio –coincidiendo lo menos posible. Lo que más sorprendió a su círculo de amigos y conocidos, y a los que acudieron al entierro, fue la cercanía de su lápida con la de Emilio Prados, que llevaba allí enterrado desde el mes de abril de ese mismo año. Que fuera o no voluntad del propio Cernuda es algo que todavía permanece envuelto en el misterio.

Obras citadas

Bloom, Harold. *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Edited by Antonio Lastra and Javier Alcoriza. Trotta, 2009.

Cernuda, Luis. *Prosa I*. Siruela, 2002.

---. *Poesía Completa*. Siruela, 2005.

Chica, Francisco. *El poeta lector, la biblioteca de Emilio Prados*. La Sirena, 1999.

Hernández, Patricio. “La ética surrealista de Emilio Prados.” *Litoral*, vol. 174/176, 1987, pp. 120-35.

Kermode, Frank. *Formas de atención*. Gedisa, 1999.

Prados, Emilio. *Textos surrealistas*. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 1990.

Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. FCE, 1960.

Vidal, Gore. *Conversaciones con Gore Vidal*. Edhasa, 1983.

O FLÂNEUR E OS TIPOS URBANOS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO NA OBRA “A ALMA ENCANTADORA DAS RUAS” DE JOÃO DO RIO

Gustavo Costa

Texas Tech University

Os músicos vieram todos! Não perde a cidade os seus foros de musical - o Rio onde tudo é música, desde a poética música dos beijos à decisiva música de pancadaria (Rio 99).

João Paulo Emílio Cristovão Coleho Barreto, mais conhecido pelo pseudônimo João do Rio foi um jornalista e cronista brasileiro, nascido na cidade do Rio de Janeiro em 1881. Publicou suas crônicas e reportagens urbanas nos periódicos “A gazeta de notícias” e na revista “Kosmos” do Rio de Janeiro entre os anos de 1904-1907. Em 1908 compila estas crônicas e as publica em formato de livro, sendo a obra intitulada “A alma encantadora das ruas”. João do Rio se tornou uma figura conhecida por toda a capital, entre as distintas classes sociais, tanto entre a burguesia como entre o proletariado. Em 1910 outorgaram-lhe, depois de duas tentativas sem sucesso, ser membro da Academia Brasileira de Letras. Alguns autores pertencentes a Academia não aceitavam este reconhecimento cedido ao autor carioca devido, principalmente, ao fato de João do Rio ser homossexual. O cronista percorria as ruas com o objetivo de observar o comportamento e o estilo de vida dos habitantes da cidade. Isto ocorreu em um momento de mudanças no espaço urbano do Rio de Janeiro, na primeira década do século XX, no qual se tinha como prefeito Pereira Passos. Ele deu início a uma transformação arquitetônica e urbanística no Rio de Janeiro. Passos mandou destruir ruas antigas transformando-as em grandes avenidas, reconstruiu o porto da cidade dando-lhe ares modernos, implementou o saneamento básico e, inclusive, surgiram campanhas de vacinação (Gonzales 1).

De acordo com Gomes “a civilização do Brasil divide-se em duas épocas: antes e depois da Avenida Central” e o cartão de apresentação da cidade passou a ser, desde 1912, o de “cidade maravilhosa” (ctdo. em Uriarte 9). O início da urbanização começou, entretanto, antes da mudança do século, em 1888. O objetivo da modernização era o fato da capital brasileira parecer-se com as urbes européias, principalmente Paris. Em sua obra “A alma encantadora das ruas” o cronista proporciona ao leitor os espaços e personagens de um Rio de Janeiro onde o luxo e a miséria coexistiam.

João do Rio tinha suas crônicas como seu modo de sustento. Considerava-se um flâneur. Este termo foi criado por Baudelaire, que dizia que o flâneur era “o pintor da vida moderna” (ctdo. em Calado 8). O próprio cronista define a arte de flanear:

Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população [...] É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. (Rio 21-22)

O João do Rio flâneur não somente transitava pelo submundo da capital brasileira daquela época, mas também frequentava os cafés e as festas da elite carioca. Era considerado, igualmente, um dândi. Adaptava-se aos lugares onde visitava, ainda que tivesse preferência pelos ambientes onde ocorriam eventos da classe social baixa da *Belle Époque* carioca, cujo sucessos anedóticos surgem dentro de um período que mescla o passado colonial com a inovação urbana. A *Belle Époque* trouxe uma mobilidade para o Rio de Janeiro, dado que houve muita influência francesa na capital, ocultando, desse modo, um pouco da cultura local. Segundo Needel:

[...] na avenida, como a *Belle Époque* que simbolizava, pulsava entre dois polos [...] Tal edifício transmitia com eficácia, por meio de sua fachada, de sua localização na avenida e de produtos ou vínculos europeus, a sensação neocolonial de civilização. (ctdo. em Junior & Fernandes 30)

Entretanto, ainda que se tentasse colocar um disfarce no visual da cidade para que se parecesse a arquitetura parisiense, não podia-se mudar o comportamento e o estilo de vida dos habitantes.

João do Rio encontrou uma excentricidade em seu percurso pela capital. Essa excentricidade consistia nos costumes e nos indivíduos estranhos que notava nos diferentes espaços por onde andava, sendo o reflexo da cidade capital de dois séculos, o XIX e o XX. Nesta investigação, a representação da vida dos personagens, seus profissionais e distintos espaços da cidade serão analisados: os tatuadores, os comerciantes de livros, as mulheres mendigas, os cordões do carnaval, as orações e a missa do galo. Para este trabalho, o movimento literário do *costumbrismo* se conectará ao texto principal analisado. O *costumbrismo* surgiu em 1820, na Espanha do século XVIII com Mariano José de Larra, considerado autor de artigos de costumes. Caracteriza-se por descrever os costumes dos *tipos* populares da cidade grande. De acordo com Walter Benjamin “se tratava de tipologías, não apenas porque se centravam nas fisiologias (tipos humanos, tipos de povos), mas também porque o objetivo do narrador era adivinhar a profissão, caráter, origem e modo de vida dos transeuntes ou tipos descritos” (ctdo. em Uriarte 4).

Para se conhecer os *tipos costumbristas* do Rio de Janeiro, primeiramente, há que se fazer uma descrição do espaço onde a maioria destes personagens agia. João do Rio humanizava as ruas da capital brasileira:

Oh! Sim, as ruas têm alma! Há ruas honestas, ruas ambiguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, spleenéticas, *snoobs*, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue... (24)

Por tanto, o flâneur, as ruas e os *tipos* da cidade se completavam. Segundo Williams “perception of the new qualities of the modern city had been associated, from the beginning, with a man

walking, as if alone, in its streets”¹ (“Fragments, Patterns and Modernization” ctdo. em Sloan 42).

Os primeiros *tipos* que apresentaremos são os tatuadores e os tatuados. Aqueles que aderiam à esta prática e deixavam-se ter suas peles marcadas era a classe social baixa da capital. Muitos desses tatuadores aprendiam o ofício na cadeia e trabalhavam nas ruas. Adultos e crianças trabalhavam como marcadores. Os que geralmente se tatuavam eram “os vendedores ambulantes, os operários, os soldados, os criminosos, os rufiões, as meretrizes” (Rio 53). As tatuagens variavam: religiosas, étnicas, menosprezos, carreiras, nomes, afetos, vinganças, etc. (53). Os tatuadores tinham um chefe: Madruga. Ele tinha o corpo cheio de tatuagens: desenhos de serpentes, uma sereia, um cristo, chagas. João do Rio encontrou muitos destes tatuadores em diferentes ruas da capital, por exemplo, na rua “Barão de S. Félix” e nos becos da “Saúde”.

Os vendedores de livros igualmente tinham sua presença nas ruas “[...] são uma chusma incontável que todas as manhãs se espalha pela cidade, entra nas casas comerciais, sobe os morros, percorre os subúrbios, estaciona nos lugares de movimento [...] Os outros batem a cidade, oferecendo as obras” (73). Havia comerciantes que, inclusive, recitavam poemas, cantavam, faziam orações e vendiam biblias sagradas. Muitos chegavam a ganhar seiscentos por cento em cada livro em comparação com os livros que se vendiam mais baratos nas livrarias. Vendiam, igualmente, panfletos de orações de distintos santos: Santa Luzia, Santa Elena, Menino Deus, Milagre de Jesus Cristo, Santo Sepulcro, etc. Percebe-se a comicidade, inclusive, em orações que eram desconhecidas “Há até orações a santos que o Papa desconhece e nunca foram canonizados” (60). Alguns vendedores de orações, antes de sair de suas casas para a jornada de trabalho nas ruas, como crentes que eram, faziam suas próprias orações:

¹ a percepção das novas qualidades da cidade moderna se associou, desde o princípio, com um homem que caminha, como se estivesse sozinho, em suas ruas (“trad. minha”).

Desta casa
me aparto em
boa paz boa
viagem Deus
adiante, a bela
cruz atrás eu

no meio, altos montes para mim sejam. Ore-
mos bocas de cães e lobos sejam fechadas, te-
nham olhos e não me vejam, tenham pernas
e não me sigam, tenham boca e não me falem,

tenham bra-
ços e não me
peguem, tão
guardado me
vejam como a
virgem Maria
guardou o seu
mado filho
desde as por-
tas de Belém
até Jerusa-
lém, Amém... (68)

Portanto, o espaço da rua era fundamental para os vendedores de orações que tinham aquele espaço como meio de sustento e acreditavam na oração como proteção divina. Sendo assim, a rua era primordial na vida dos tatuadores e dos vendedores de livros que sobreviviam dela, pormenorizada por João do Rio em suas crônicas.

O espaço, para Lefebvre, está dividido em três modos, convertendo-se em uma dialética: O espaço percebido, o espaço concebido e o espaço vivido. Os trabalhadores das crônicas de João do Rio eram considerados *produtos do seu meio* devido à sua interação com os indivíduos deste determinado espaço social, ou seja, a rua. Por conseguinte, este é o espaço percebido de acordo com a teoria do filósofo francês “Este es, para Lefebvre, el principal secreto del espacio de cada sociedad y está directamente relacionado con la percepción que la gente tiene de él con respecto a su uso cotidiano: sus rutas de paseo, los lugares de encuentro...” (Ezquerria 124). Era a cotidianidade que unia os trabalhadores com os transeuntes, havendo a comunicação entre os distintos residentes da capital, um espaço de interação e encontro, dado que, para João do Rio, as ruas tinham vida e identidade.

Lefebvre introduz o espaço vivido através do experimento dos habitantes em relação aos símbolos e imagens da cidade. Experimenta-se este espaço social passivamente “Qual de vós já passou a noite em claro ouvindo o segredo de cada rua? Qual de vós já sentiu o mistério, o sono, o vício, as ideais de cada bairro?” (Rio 27). Para fechar a dialética, o espaço concebido é aquele que representa o espaço abstrato e imaginado mediante mapas, desenhos, fotografias, sendo concepções espaciais. Como exemplo deste espaço, mesmo sendo algo complexo coordená-lo diretamente a esta literatura analisada, conectamos-o à imagens da geografia espacial do Rio de Janeiro, de acordo com Fonseca “O Rio é uma cidade muito grande, guardada por morros, de cima dos quais pode-se abarcá-la, por partes, com o olhar, mas o centro é mais diversificado e obscuro e antigo” (ctdo. em Sant"Anna 113).

João do Rio apresenta outros *tipos* da cidade capital. As mulheres mendigas são um exemplo daquelas que faziam uso das ruas para se beneficiarem. Entre elas havia as que realmente necessitavam de ajuda e as que fingiam não ter nada. Os transeuntes precisavam

prestar muita atenção para perceber se elas diziam ou não a verdade. Muitas dessas mendigas estavam acompanhadas por crianças, fazendo com que as pessoas lhes tivessem mais compaixão. O espaço, outra vez, faz-se presente neste contexto urbano. Ficavam nos pontos dos bondes, nas portas ou escadas das igrejas. Cada uma tinha seu espaço, sua igreja, seus pontos de mendicidade, sendo que uma não roubava o lugar da outra. Entretanto, às vezes, aparecia uma nova mendiga, deixando as outras furiosas. Essas mulheres permaneciam nestes lugares o dia todo e muitas conseguiam uma quantia significativa de dinheiro no final do dia. As que realmente eram miseráveis “vivem nas praças, no Campo da Aclamação; dormem nos morros, nos subúrbios [...] apanhando as migalhas dos pobres e olhando com avidez o café das compaheiras” (Rio 169).

Nestas descrições que nos mostra João do Rio notamos a presença dos bondes, sendo um exemplo da modernização da capital brasileira. João do Rio decidiu assistir as missas do galo ou, melhor dito, o comportamento dos indivíduos que frequentavam as diferentes igrejas da capital. Sem ter condições de ir caminhando como faz o típico flâneur, acabou indo de carro. As ruas estavam cheias de gente e os carros tentavam ter seu espaço entre os pedestres. Por tanto, a presença do automóvel surgiu como uma invenção moderna naquela mudança do império a república no Brasil. Em Copacabana, por exemplo, João do Rio observava a elite da cidade. A luz elétrica era outro símbolo da modernização, além das mulheres com seus chapéus simbolizando a elegância do ambiente frequentado pela classe alta. Neste espaço se concentravam àqueles adinheirados enquanto a pouca distância dali via-se, outra vez, a multidão e a luta pelo espaço da rua entre os pedestres e os carros.

Chegaram à uma igreja onde as classes sociais se misturavam, o que fez com que João do Rio se transformasse, ao mesmo tempo, em flâneur e em dândi:

Cerca de três mil pessoas – pessoas de todas as classes, desde a mais alta e a mais rica à mais pobre a à mais baixa, enchia aquele trecho, subiam promontório acima. E o aspecto era edificante [...] todos os trajés, todas as cores se confundiam num amálgama formidável. [...]. (122)

Por tanto, a rua como observamos anteriormente, segundo a teoria de Lefebvre, é um espaço de encontros. É nas ruas onde se celebrava o carnaval com os cordões e as milhares de pessoas que participavam nesta festa tradicional. A loucura, os cheiros, a promiscuidade, a música, as fantasias estavam presentes naquelas ruas. O carnaval é considerado uma tradição histórica no Brasil, onde se tem a dança como manifestação do culto carnavalesco. João do Rio, que esteve presente na celebração, explica em sua obra o significado dos cordões “Os cordões são os núcelos irredutíveis da folia carioca, brotam como um fulgor mais vivo e são antes de tudo bem do povo, bem da terra, bem da alma encantadora e bárbara do Rio” (128). A rua, portanto, manifesta a cultura e a identidade do país e tem como observador-participante o cronista que se deixava levar pelos cordões, sem deixar de lado seu olhar crítico sobre o que notava em seu redor, principalmente o comportamento dos comparsas do carnaval de rua.

Por último, em sua crônica “Visões do Ópio”, João do Rio percorreu as ruas dos chineses onde se encontravam os fumadores de ópio. Diferentes *tipos* frequentavam esses becos e as hospedarias do bairro na busca do ópio. Nas casas em ruínas fazia-se presente a miséria humana entre os indivíduos que lá se intoxicavam. João do Rio e seu guia observavam essas pessoas em pleno ato de delírio. O cronista descreve o cenário onde se encontravam “A cena é de um lúgubre exotismo. Os chins estão inteiramente nus, as lâmpadas estrelam a escuridão de olhos sangrentos [...] O chão está atravancado de bancos e roupas e [...] mergulham [...] na estufa dos delírios” (96). O cheiro, a sujeira, a miséria humana fez com que o cronista quisesse deixar o lugar o mais rápido possível. Através de seu relato, percebe-se a dificuldade que teve por ter que suportar aquele lugar repulsivo.

Concluindo, João do Rio participou da transição da capital brasileira na qual surgia o progresso. Tentava-se transformar o Rio de Janeiro na nova Paris da América do Sul. A abertura de avenidas largas e a construção de edifícios de misturava com a cidade imperial. A rua era o espaço onde distintos grupos sociais se manifestavam e era onde o cronista observava e participava das mudanças na cidade por meio das descrições dos *tipos costumbristas* da capital. João do Rio apresentou a cidade tal como ela era através de suas crônicas, gênero jornalístico que se conecta a literatura que introduz relatos da cotidianidade de um povo. Escrevia principalmente sobre a vida marginal dos *tipos* da cidade, um flâneur que encontrava nas ruas uma maneira de se expressar. Um dândi que frequentava, igualmente, o âmbito da elite carioca, sendo parte desses dois mundos. Aclamado pelo povo, odiado por alguns jornalistas e poetas famosos como Emilio de Meneses, que disse o seguinte no jornal *Novos rumos* “Na previsão de próximos calores / a Academia que idolatra o frio / Não podendo comprar ventiladores / Abriu as portas para João do Rio” (ctdo. em Franco 461). João do Rio, um cronista esquecido ao decorrer dos anos, talvez pelo preconceito sofrido em relação ao seu estilo de vida e sua escrita jornalística, o que muitos escritores não consideram boa literatura. O que não se pode negar é que João do Rio tenha deixado sua marca na história da cidade do Rio de Janeiro através de suas crônicas e que viveu para ser testemunha das mudanças e da modernização da capital brasileira daquela época, tendo conhecido o antigo e o que seria a nova capital *carioca*.

Obras citadas

Calado, Luciana. “A Belle Époque nas crônicas de João do Rio: o olhar de um flâneur.” *Congress of the Brazilian Studies Association*, vol. 9, 2008, pp.1-12.

Escobar, José. “Costumbrismo: Estado de la Cuestión.” *Romanticismo*, VI: *El costumbrismo romántico*, edited by Joaquín Álvarez Barrientos, Bulzoni, 1996, pp. 117-26.

- Ezquerria, David Baringo. “La tesis de la producción del espacio en Henri Lefebvre y sus críticos: Un enfoque a tomar en consideración.” *Quid*, vol. 16, no. 3, 2014, pp. 119-35.
- Franco, Thiago Cardoso, & Maria Luiza Martins de Mendonça. “João do Rio e a Alma Encantadora das Ruas: o lugar do subalterno e do cidadão em sua obra.” *Palavra clave*, vol. 18, no. 2, 2015, pp. 452-74.
- González, Lucía. "Configuraciones del espacio urbano a comienzos del siglo XX: João do Rio, lector de la modernidad." *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 2015, pp.1-5.
- Junior, Sérgio Luiz Milagre, & Tabata de Faria Fernandes. “A Belle Époque Brasileira: As Transformações Urbanas no Rio de Janeiro e a sua Tentativa de Modernização no Século XIX.” *Revista História em Curso*, vol. 3, no. 3, 2013, pp. 19–33,
- Rio, João. *A Alma Encantadora das Ruas*. Martin Claret, 2015.
- Sant’Anna, Anderson de Souza, & Iago Vinicius de Souza. “Etnografia Urbana e Literatura: Olhares de João do Rio e Rubens Fonseca sobre a Cidade do Rio de Janeiro.” *RIGS*, vol. 3, no. 3, 2014, pp. 107–20.
- Sloan, Steven. “Fragments, Patterns and the Modernization of the City through the Crônicas of João do Rio.” *Mester*, vol. 34, no. 1, 2005, pp. 35–54.
- . *Modernity and marginality: The Destruction and Renovation of the Latin American City and Writer in the Chronicles of João do Rio, Lima Barreto, and Roberto Arlt*. 2003. PhD dissertation. ProQuest Dissertations and Theses.
- Uriarte, Urpi Montoya. “Cronistas da Cidade e Cultura Urbana em Inícios do Século XX.” *Ponto Urbe*, vol. 9, 2011, pp. 1–18.
- Viana, Maria. “A “Arte de Perambular” de João do Rio.” *Livro - Revista do núcleo de estudos do livro*, vol. 4, Ateliê Editorial, 2014.

CARA O CRUZ:
ESPACIO Y GÉNERO EN LA POÉTICA DE ITZIAR MINGUEZ ARNÁIZ

David Delgado
University of Kectucky

El desarrollo de la poesía española ha tomado en las últimas décadas diferentes derroteros que la caracterizan como un producto poliédrico donde cada una de sus caras muestra unas particularidades diferentes a las de las demás. Así, se puede observar que, a pesar de que los estudios críticos puedan seguir determinando un canon poético dentro de la producción española, son también numerosos los autores emergentes que muestran a través de sus voces una concepción distinta de lo poético. De este modo, este ensayo se centra en una de esas voces, en base al análisis del poemario *Cara o cruz* (2009) de la escritora Itziar Mínguez Arnáiz, y al estudio de la visión de género y la visión espacial que se presentan en la obra.

A lo largo de las dos secciones principales del poemario determinadas por las dos caras de la moneda, la voz poética toma dos puntos de vista distintos que presentan perspectivas diferentes de una relación sentimental. A través de la reflexión sobre el contenido de los poemas y de la forma en que son presentados, este artículo defiende que la obra *Cara o cruz* presenta una reflexión en términos poéticos sobre las identidades de género, la producción de espacios y el papel que la cotidianeidad juega en estos dos conceptos. A su vez, el artículo arguye que estos elementos, género; espacio; y cotidianeidad; se refieren a conceptos mucho más amplios dentro de los parámetros de la relación sentimental presentada en la narración del poemario, encarnados

en la relevancia que los objetos demuestran tener en cada uno de los diferentes poemas repletos de simbolismo.

De esta manera, el ensayo desarrolla su tesis a raíz de la imbricación de tres ideas fundamentales que son: la concepción del otro, particularmente en relación a la visión de la mujer por parte de la voz poética; la relevancia de los espacios urbanos públicos y privados; y, por último, la valoración que se les da y el valor sentimental que tienen los objetos del día a día. En cuanto al marco teórico, el artículo busca marcar las diferencias entre espacios y lugares a través del concepto de topofilia de Yi-Fu Tuan y la geografía feminista de Gillian Rose partiendo de la significación que el ser humano otorga a los espacios. Esta diferenciación dará pie a distinguir la esfera privada de la pública y a la correlación que ambas esferas tienen con el género sexual. Con todo, el artículo pretende demostrar cómo la perspectiva de género ofrece una forma diferente de vivir la ciudad, en especial, dentro de la diferenciación entre espacios públicos y privados, y lo que supone para la mujer el recorrido de los entornos urbanos en oposición a los significados que estos tienen para el hombre.

Espacios o lugares

El poemario de Itziar Mínguez *Cara o cruz* se caracteriza por varios rasgos que lo diferencian de otras obras de la autora. Entre estas cualidades cabe destacar la estructura que sigue el relato² al dividirse en dos partes fundamentales que dan nombre a la obra: la cara y la cruz. Esta división no es tan sólo una división estructural, sino que también refleja otros conceptos que Mínguez pone en contexto en su poemario. Así, la ‘cara’ del poemario nos muestra

1. Aunque el género sea la poesía, utilizo el término relato debido a la gran narratividad que tanto este como otros poemarios de Mínguez poseen. El hecho de que la narratividad sea un elemento de tal importancia se basa en que el poemario de Mínguez contiene una historia en sí mismo que se va completando poema a poema y en donde hay una introducción, un desarrollo y un desenlace bien diferenciados.

el recorrido de una mujer en un entorno urbano lo que invita al lector a reflexionar sobre la relación entre el personaje femenino y el espacio por el que se mueve. Por otro lado, en la ‘cruz’ de la obra, el espacio de la ciudad, esfera pública, pasa a ser un espacio privado que los protagonistas conocen bien; el entorno pasa a tener una significación y ser un lugar.

Esta diferencia entre espacio y lugar es clave en el poemario, ya que la relación de los personajes con el entorno es fundamental en el desarrollo del mismo. De este modo, las primeras preguntas que surgen al llevar a cabo este análisis son las siguientes: ¿Qué significa espacio? ¿Qué significa lugar? ¿Hay alguna diferencia entre ellos o simplemente son distintos términos para conceptos similares? Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, espacio es la “extensión que contiene toda la materia existente” (D.R.A.E.), mientras que lugar es una “porción de espacio” (D.R.A.E.). Así, si atendemos a la acepción de estas palabras tenemos una primera diferenciación en la que el lugar sería simplemente una porción del espacio, el cual lo abarca todo.

No obstante, si atendemos a la definición y diferenciación de estos dos términos que nos aporta el geógrafo Yi-Fu Tuan espacios y lugares variarán en torno al papel y a la vinculación que tengan para con los seres humanos que se encuentran en ellos:

How a mere space becomes an intensely human place is a task for the humanistic geographer; it appeals to such distinctively humanist interests as the nature of experience, the quality of the emotional bond to physical objects, and the role of concepts and symbols in the creation of place identity. (269)

De igual modo, Gillian Rose asegura que “in contrast to spaces, which were represented through scientifically rational measurements of location, places were full of human interpretation and significance” (43). Consecuentemente, la relación del ser humano con el espacio da pie a la creación de lugares a los que llamar propios y que se contraponen a aquellos espacios con los

cuales el individuo no tiene ningún vínculo. Así, la vinculación entre el espacio y el ser humano tiene consecuencias mutuas, ya que al generar lugares a través de la interacción con el espacio, el ser humano también consigue identificarse en un espacio y un momento particulares. Esta idea es la que defiende el también geógrafo Edward Relph: “to be human is to live in a world that is filled with significant places: to be human is to have and to know *your place*” (1).

En el poemario de Mínguez, pues, se representan ambas terminologías. Por un lado los espacios que no tienen vinculación con los personajes del poemario y por el otro los lugares que dan sentido a la relación con el entorno. No obstante, ¿qué es aquello que une a un individuo a un espacio de tal manera que haga que este último se convierta en un lugar propio? Según Relph, el sentido del lugar en sí mismo es un sentimiento de arraigo, de ser parte de un espacio (14); idea que Tuan desarrolló y transformó en su concepto de ‘topofilia’: “[...] fleeting visual pleasure; the sensual delight of physical contact; the fondness for place because it is familiar, because it is home and incarnates the past, because it provokes pride of ownership or creation”³ (247).

Las relaciones con el espacio dependerán de cada individuo y de los privilegios o la falta de ellos que este tenga dentro de cada espacio. Asimismo, la visión positiva que Tuan y Relph ofrecen de los lugares no es asumida por todos los geógrafos. Por ejemplo, el problema que

2. Si bien Tuan desarrolla este concepto en su obra, la asociación entre lugar y arraigo tiene una larga tradición dentro de la filosofía espacial. Desde la concepción de ‘Dasein’ de Heidegger, esta unión de conceptos ha sido recogida posteriormente por otros pensadores, entre ellos Gaston Bachelard, quien la desarrollará en relación con el término ‘hogar’ como primer cosmos que el individuo conoce y donde, al contrario que Heidegger, puede desarraigarse de la tierra. Bachelard, quien ya destacaba en el campo de la epistemología, publica en sus últimos años de carrera una serie de libros donde cambia su tema de estudio y se interesa por el psicoanálisis y la imaginación poética o literaria. En esta corriente publica una de sus obras más célebres, *La poétique de l’espace* (1958). En este libro Bachelard presenta la idea de hogar como primer cosmos que el individuo conoce: “Our corner of the world. As has often been said, it is our first universe, a real cosmos in every sense of the world. If we look at it intimately, the humblest dwelling has beauty.” (4). Este primer espacio no es sólo nuestro rincón en el mundo, sino que además es un espacio que repercutirá desde este inicio en adelante en nuestra concepción del espacio. De este modo, para Bachelard el hogar será un espacio particularmente privilegiado que enmarca la manera en la que la gente percibirá posteriormente un espacio más amplio. Bachelard arguye que este espacio, el hogar, es un espacio siempre seguro.

Gillian Rose ve en la concepción de un lugar como espacio seguro y propio, y que expone en su obra *Feminism and Geography: the Limits of Geographical Knowledge* (1993), es que este se da siempre desde el punto de vista del hombre y no desde el punto de vista de grupos marginados:

To white feminists who argue that the home was ‘the central site of the oppression of women’, there seems little reason to celebrate a sense of belonging to the home, and even less, I would add, to support the humanistic geographers’ claim that home provides the ultimate sense of place. (55)

De esta manera, a pesar de que la diferenciación entre espacio y lugar está influenciada por la relación del ser humano con su entorno, la concepción de lugar varía respecto a las condiciones sociales del individuo. Por ello, es este factor el que hace que la relación de los personajes del poemario de Mínguez con los espacios públicos y privados sea de capital relevancia, al disponer de una mujer recorriendo la ciudad en una primera instancia, para posteriormente encontrar a esa mujer y a su expareja lidiando con el significado de perder su lugar al romper las conexiones con el espacio de su antigua casa.

Cara

La primera sección del poemario de Itziar Mínguez consta de un único poema titulado ‘rutinas’. En este poema se muestra una primera descripción de los personajes que llevarán el peso de la narración. Así, los dos personajes serán, a primera vista, el agente activo y el pasivo. No obstante, el activo es aquel que es observado y el pasivo aquel que narra desde la perspectiva de la voz poética:

Tú sólo existes en esta historia en la medida que eres
testigo de sus pasos o,
para ser más precisos,
de sus gestos.

Tú das fe de sus gestos,
para eso estás aquí.
Lo que tú sientes,
lo que piensas no importa,
es irrelevante.
Lo sabes y lo aceptas. (16)

En oposición a la voz poética, el otro personaje, el cuál es el único identificado con un género determinado –en este caso el femenino–, es seguido a lo largo de su recorrido urbano. Este recorrido sirve como pretexto tanto para la descripción del personaje como para el inicio del desarrollo del relato: “Te gusta de ella su puntualidad / [...] / Más que su puntualidad te gustan sus gestos. / La puntualidad de sus gestos” (11).

En las estrofas citadas se aprecia el juego de identidades desarrollado en la obra. A pesar de que la voz poética expresa que su propia existencia no tiene valor salvo para manifestar los gestos y las acciones de ella, es la voz poética y no la mujer la que tiene la palabra, por lo que podría decirse que hay una oposición entre la agencia material y la agencia intelectual entre ambos personajes. Así, el uso del apóstrofe en esos versos nos muestra la interacción de la voz poética consigo misma de forma directa, manifestada a través de la segunda persona, en oposición a la forma en que tiene de dirigirse al personaje femenino.

De hecho, el trato que se le da al personaje femenino en el poemario es doble. Por un lado, ella es la protagonista, la que dirige el transcurso del recorrido urbano y quien lleva el peso de la narración: “No cuentas ya. / Porque ella ha aparecido y vuelve a ser / la protagonista de esta historia.” (20). Por otro lado, ella es el sujeto observado y no tendrá voz hasta el final del poema al no ser ella la voz poética en ningún momento. No obstante, ella sigue teniendo el control en todo momento y la capacidad de tomar sus propias decisiones:

Ella es una mujer decidida que sólo se detiene
ante los semáforos en rojo.
Nunca le has visto saltarse un semáforo.
Nunca parece tener prisa. (12)

Son las estrofas que describen el recorrido de la protagonista por la ciudad las que introducen un nuevo concepto que rompe con el tradicional caminante del entorno urbano. Desde un punto de vista histórico, ha sido el hombre quien ha recorrido los espacios públicos de la ciudad de manera aleatoria y libre mientras que la mujer ha quedado siempre relegada a la esfera privada. Si bien es verdad que a lo largo de la historia de la literatura han sido numerosas las mujeres que han recorrido las calles, su destino siempre se ha visto determinado al ostracismo debido a su condición de género⁴. Además, aquellas mujeres condenadas a recorrer las calles lo hacían sin libertad alguna ya que tanto las zonas que podían recorrer como la vestimenta que por ley debían llevar les impedían pasar desapercibidas tal y como el *flâneur* pretendía hacer en sus caminatas diarias.

De este modo, en oposición al estatus que el *flâneur* ha tenido en el mundo literario y social de los siglos XIX y XX, la mujer se ha visto relegada a un rol despectivo en el momento en que recorría el entorno urbano. De hecho, Lauren Elkin explica en *Flâneuse* (2016) cómo incluso la variante femenina del término francés hace referencia a un tipo de silla y obvia completamente la posibilidad de que exista una versión femenina del dandi francés. No obstante, y como se comentaba, mujeres que hayan recorrido las calles a lo largo de la historia han existido, así como estas figuras se han incrementado con los avances sociales tras el paso de los años, aunque siempre estuvieran relacionadas con la actividad laboral que desempeñaban.

3. Entre la literatura más abundante dentro de esta temática podemos remontarnos al siglo XIX donde primero el Realismo y después el Naturalismo han representado en multitud de ocasiones protagonistas femeninas cuya actividad diaria les obligaba a recorrer las calles de distintas ciudades.

Es esta relación con el mundo laboral –la cual aparece también reflejada en el poemario de Mínguez– la que diferencia una vez más al denominado *flâneur* de su homólogo femenino. Elkin recoge que ya en 1829 el diccionario francés definía al *flâneur* como “a man who likes to do nothing, who relishes idleness” (10). Consecuentemente, si la definición de *flâneur* se atiene a la desocupación y a un estatus social y económico que permitía al hombre no tener una actividad laboral diaria, la terminología que represente a la mujer que recorre la ciudad debería ser contraria debido al constante carácter laboral que esta actividad ha tenido para el género femenino. Por otra parte, el *flâneur* –como se ha mencionado– se caracteriza también por su capacidad para pasar desapercibido, elemento que a la mujer le ha sido negada como la propia Elkin explica:

We [women] would love to be invisible the way a man is. We're not the ones who make ourselves visible, [...], in terms of the stir a woman alone in public can create; it's the gaze of the *flâneur* that makes the woman who would join his ranks too visible to slip by unnoticed. (13)

Esta idea encaja en el poemario de Mínguez, ya que tal y como se ha expuesto, la protagonista es observada en todo momento y es tan sólo a través de la experiencia de la voz poética que (per)sigue a la susodicha como descubrimos sus idas y venidas. Además, la relación entre la protagonista y la voz poética que la (per)sigue queda de manifiesto en la ocupación de los espacios, tal y como reflejan los siguientes versos: “Piensas que tus pasos saben reconocer / el espacio que han ocupado los suyos” (25). Por otra parte, Elkin también hace referencia a la relación entre perseguidor y perseguido al describir al *flâneur* ya que en francés las palabras que expresan los verbos ‘yo soy’ y ‘yo sigo’ son las mismas: *je suis* (Elkin 10). Como se puede observar, la relación entre el *flâneur* y la mujer se basa en la ocupación de los espacios y en el significado que estos tienen atendiendo a lo que representan y a lo que los individuos son dentro

de ellos. De igual manera, en el poema se encuentra una identificación entre la voz poética que no distingue quién es y a quién sigue tal y como sucede con las formas verbales francesas:

Como te pasa a ti que eres nadie cuando ella no está,
que no te sostienes aunque existas,
aunque no se pueda poner en entredicho tu ser,
tu pesar en la vida. (21)

Desde el momento en el que se narra el proceso de la protagonista para llegar al trabajo los objetos que aparecen en el entorno urbano comienzan a tomar repercusión y a llenarse de significado. Si como mencionaba Tuan los espacios se caracterizan por la unión que el individuo tiene con ciertos objetos –véase cita en página 3–, Mínguez convierte ciertos objetos en símbolos representantes de conceptos mucho más amplios. Así, la acumulación de objetos que empieza con el semáforo, continúa con el autobús, el taxi, el monedero lleno de papeles, el billete de autobús o el paraguas.

Entre estos objetos, el poema destaca tanto el monedero como el billete de autobús. Ambos objetos simbolizan la rutina del día a día de la protagonista, y sin embargo, son descritos de una forma tan estética que su cotidianidad pasa a un segundo plano donde engrosarían la lista de lo “infraordinario”:⁵

Su monedero.
Abultado,
a reventar de papeles que no sirven más que para
alimentar
su conciencia de rutina.
Mete el billete de autobús en su monedero,
lleno de los billetes de autobús de días pasados
que le dejan constancia de que sigue viva. (14)

4. Este término fue desarrollado por el escritor francés Georges Perec quien en su obra *L'Infra-ordinaire* (1989) reclamaba poner más atención en lo cotidiano de las vidas de las personas, por encima de los grandes acontecimientos aislados en los que se centra la prensa.

Una vez más, los objetos escogidos en el poemario reflejan la correlación entre el recorrido de la mujer y su vida laboral al identificar la rutina de ir a trabajar con el único rastro que le permite cerciorarse de su vida y del paso de los días. Si nos centramos en la forma, el primer verso de la estrofa –“Su monedero”– actúa como si de un título se tratara, adelantando el resto del contenido del poema. A continuación, se encuentra una descripción gráfica y mínima que en tan sólo una palabra ofrece suficiente visualidad como para que el lector pueda imaginar la escena en su cabeza. Acto seguido, el tercer verso –“a reventar de papeles que no sirven más que para”– se extiende hasta las dieciséis sílabas en oposición al verso que le precede y le sigue. Con esto, podemos observar la identificación entre la extensión del verso y la cartera a reventar de papeles.

A primera vista parece que estos objetos tienen relevancia tan sólo para la mujer, en oposición a lo que sucederá posteriormente en la segunda sección del poema. No obstante, hay que tener presente que la voz poética es, entonces, omnisciente, al ser capaz de conocer el significado de cada uno de esos objetos para la protagonista. La voz poética se convierte a su vez en una voz autodiegética al jugar con su propia relevancia y existencia en el texto a través de la confesión constante de su dependencia a la mujer: “De nuevo existes porque ya no está. / O no” (24). Este hecho afianza el juego de roles que se describió anteriormente por el cual la voz poética es a la vez elemento activo y pasivo al sólo obtener completa agencia cuando la mujer no está presente. Asimismo, trae a colación la relación existente entre el ente perseguido y el que persigue a la que se hacía referencia más arriba. Sin embargo, ese segundo verso es capaz de desmoronar las impresiones creadas hasta el momento y hacernos dudar de la verdadera existencia de la voz poética. Podríamos afirmar, pues, que la mujer castra completamente la existencia de la susodicha voz poética al ser la primera quien le da sentido a la vida de la última con su presencia o ausencia:

Piensas...
sí,
se te permite pensar ahora
y sentir,
pues ella no está. (25)

El juego existente entre los dos personajes llega a su fin en los últimos versos de ‘rutinas’.

Después de que la voz poética haya seguido durante todo el día a la mujer y termine siguiéndola hasta su casa, Mínguez da un giro completo a la historia al revelar que los protagonistas son en realidad pareja:

Hundes tu dedo en el timbre.
Ella abre la puerta,
te mira,
con los zapatos en la mano.
¿Qué tal el día, amor?—pregunta.
Como siempre —respondes.
Y te dejas besar. (25-26)

En este momento, la barrera existente entre los dos personajes se rompe dando lugar a una nueva concepción de todo lo expresado hasta el momento. La relación entre ellos como agentes pasivos y activos de forma simultánea sigue igual, pero la concepción que el lector obtiene de sus roles, inquietudes y del conocimiento sobre el otro mutan drásticamente. En definitiva, con estos últimos versos Mínguez nos invita a releer y reconfigurar nuestras opiniones sobre lo que habíamos leído hasta el momento. Al igual que termina este primer poema, la rutina encuentra también su final para dar pie a una nueva etapa en la relación de estos dos personajes: la ruptura.

Cruz

La segunda mitad del poemario comienza con el poema “quinto b”, el cual nos informa de la nueva realidad de la pareja protagonista de la primera mitad del poemario pero que nos sitúa en el mismo espacio donde terminaba el poema “rutinas”: Llegas al descansillo. / Quinto B” (25). En esta sección, el espacio donde se sitúa la narración contrasta con el espacio abierto de la ciudad

de la primera mitad del poemario al encontrarnos en todo momento en diferentes zonas del apartamento. Esta oposición entre los espacios que coincide con la reformulación que el lector ha ejecutado sobre los personajes de la obra da pie a la reinterpretación del significado espacial de la obra.

De este modo, para entender lo que el espacio significa y lo que las relaciones entre este y los individuos pueden suponer es de utilidad recapacitar sobre la obra del filósofo francés Henri Lefebvre y particularmente en su obra *La production de l'espace* (1974). *La producción del espacio* desarrolla en su capítulo inicial la idea de espacio social. Lefebvre afirma que “cada sociedad (en consecuencia, cada modo de producción con las diversidades que engloba, las sociedades particulares donde se reconoce el concepto general) produce un espacio, su espacio” (90). Para el teórico francés el espacio es un constructo mental y material que se basa en una triada conceptual entre lo percibido, lo concebido y lo vivido⁶.

Es esta última manera de ver el espacio y que hace referencia al concepto de espacios de representación la que más interesa en el análisis de la obra de Mínguez ya que según Lefebvre:

Los espacios de representación [son] el espacio *vivido* a través de las imágenes y los símbolos que lo acompañan, y de ahí, pues, el espacio de los «habitantes», de los «usuarios», pero también el de ciertos artistas [...]. Se trata del espacio dominado, esto es, pasivamente experimentado, que la imaginación desea modificar y tomar. Recubre el espacio físico utilizando simbólicamente sus objetos. (98)

5. Atendiendo el análisis del espacio de Lefebvre, esta triada conceptual consta de la práctica espacial, las representaciones del espacio y los espacios de representación que se identifica con tres formas diferentes de ver el espacio: como espacio percibido, espacio concebido y espacio vivido. La práctica social se refiere al espacio percibido, al espacio real que es generado y usado. Las representaciones del espacio se relacionan con el saber (*savoir*), los mapas, los espacios matemáticos y el espacio utilizado por ingenieros y urbanistas como un constructo mental. Por último, los espacios de representación están vinculados con lo vivido por lo que entiende al espacio como un producto producido (valga la redundancia) y modificado a lo largo del tiempo a través de su uso por parte de los usuarios (utilizando la terminología lefebvriana). Estos espacios estarán cargados de simbolismo y significado y serán espacios de conocimiento (*connaissance*); un espacio real e imaginado.

Retomando el poemario de Mínguez, son los objetos los que llevarán el peso simbólico y narrativo en esta segunda mitad ya que aquellos objetos –tanto concretos como abstractos– que aparecían en la primera parte de la obra obtienen un nuevo significado debido a que la relación de los protagonistas con ellos es diferente. Un ejemplo de este cambio provocado en el cambio de la ‘cara’ a la ‘cruz’ del poema se ve en el significado de una conversación de carácter banal como puede ser aquella que habla del tiempo:

Todos corren o se cobijan,
improvisan monólogos sobre el tiempo
monólogos que encierran una carga existencial de la que
no nos atrevemos
a tomar conciencia. (22)

En estos versos se observa que hablar del tiempo implica una carga existencial que el individuo no quiere reconocer y que lleva a la producción de monólogos que evitan preguntarse otras cuestiones sobre la propia existencia –en este caso de la voz poética–. Por el contrario, en la ‘cruz’ del poema el monólogo pasa a ser conversación donde hablar del tiempo es utilizado como una defensa contra la incomodidad de los dos personajes al encontrarse encerrados en un espacio reducido tal y como refleja el primer poema “quinto b”:

en lugar de subir a pie
como siempre
montamos juntos en el ascensor
por primera vez
[...]
hablamos del tiempo
sí
como dos desconocidos
quién lo diría
nosotros que nos sabemos
de memoria. (29)

De igual modo, la rutina –la cual referencia al poema que integra la sección ‘cara’ del poemario y la relación entre los personajes–, desaparece para dar paso a un nuevo proceso en el que todo pasa a ser desconocido. Este no es el único cambio que se aprecia a primera vista entre las dos

secciones del poemario: el sujeto de la voz poética pasa a ser la primera persona del plural, dejando de lado el juego de agentes activos y pasivos que se apreciaba en ‘cara’. Este cambio reproduce la diferenciación establecida por la autora entre las dos secciones al presentar los mismos personajes desde puntos de vista opuestos. Con ello, la autora aborda la temática identitaria desde un nuevo foco, el de la cotidianidad que se comparte en pareja y que hace que el ‘yo’ pase a ser un ‘nosotros’. La cotidianidad surge así como un elemento fundamental al ser testigo de las prácticas que todo individuo lleva a cabo para generar una identidad propia en espacios públicos y privados. Rose, en *Feminism and Geography*, explica esta relación entre género y cotidianidad de la siguiente manera:

For feminists, the everyday routines traced by women are never unimportant, because the seemingly banal and trivial events of the everyday are bound into the power structures which limit and confine women. The limits on women’s everyday activities are structured by what society expects women to be and therefore to do. The everyday is the arena through which patriarchy is (re)created – and contested. (18)

Es también a través de lo cotidiano cuando los espacios se transforman completamente al depender del significado con el que los imprimimos al vivir en ellos. Al dar fin a una relación sentimental con una persona, las conexiones espaciales que nos unían desaparecen, haciendo que los lugares comunes y privados muten a espacios que dejan de tener un sentido. Este sentimiento es lo que reflejan los últimos versos de este primer poema de la ‘cruz’ del poemario: “hasta hace poco era nuestro hogar / ahora / sólo es una casa” (30).

Como se ha visto, los objetos, los símbolos y su significado se desterritorializan al alejarse de los espacios vividos y que se encuentran cargados de significación como sucede en el poema “TV”:

si algo intentamos
fue no saltarnos determinadas normas
la primera
no encender la televisión
mientras tuviéramos de qué hablar

pero llegó
aquel día. (31)

En este poema la televisión adquiere una nueva connotación al representar la falta de temas de qué hablar y consecuentemente el principio del fin de la relación. Mínguez introduce las dos primeras estrofas con un verso notablemente más corto que los siguientes, capaz de generar un suspense que se irá resolviendo a continuación. Así, al llegar a la tercera estrofa, a través del uso de dos versos tetrasilábicos –“pero llegó / aquel día”– resuelve la tensión creada en los anteriores y anuncia el desenlace fatal de la pareja. El poema finaliza con una serie de preguntas retóricas que se cuestionan quién tiene la culpa a través de un ejercicio de memoria, aunque la voz poética termine dándose cuenta de que este hecho no es importante: “¿acaso importa tanto el quién?” (31).

En este proceso de desmantelamiento de la relación, la propiedad común pasa a ser individual y tanto los objetos como los espacios que eran públicos dentro de su esfera privada pasan a ser considerados privados en un espacio que pierde todo su sentido. Así, el peso que cada uno de los objetos tenía en la vida de los protagonistas se pierde para convertirse en una incomodidad que dificulta el continuar con la vida del día a día y el encontrar una nueva rutina que reemplace a la ya perdida. De este modo, en el poema “CDs” ambos personajes intentan desprenderse de estos objetos con la intención de romper con los vínculos que los unen al otro:

hacemos un reparto de urgencia
con la excusa de tener prisa
no es verdad
no queremos prolongar
el momento de repartir los objetos
que componen una vida en común. (33)

La carga simbólica de cada objeto le otorga al texto matices e ideas que las propias palabras no expresan pero que nos llevan a relacionar conceptos en una conexión infinita de términos. Este hecho es elemental para entender el poema “ropa”:

nada que ver
con la emoción que me producía
verte elegir ropa
nada que ver
con el escalofrío de mirar
cómo te desnudabas
había rutina
donde ahora hay abismo. (37)

Una vez más se percibe la ausencia de rutina como la desaparición de un espacio conocido y seguro por el que moverse, lo cual se anunciaba ya en los tres primeros versos que muestran la indecisión para explorar aquellos espacios vividos que han perdido todo su significado al perder su conexión humana “nos hemos quedado parados/en el umbral de nuestro dormitorio/nos cedemos el paso” (37).

Las acciones y movimientos que forman parte de cada rutina arrastran a los individuos a lugares de comodidad donde tienen la seguridad y protección necesarias para continuar con el día a día. La ausencia de rutina llevan a los individuos al abismo, que no es más que la realidad inmaterial inmensa, insondable o incomprensible (D.R.A.E.) que nos lanza a lo desconocido y se opone a cualquier lugar seguro y familiar que el individuo pueda tener.

El fin de la rutina, la desaparición de los lugares y su transformación en espacios desconocidos ya sean públicos o privados, la desterritorialización de los objetos que se reparten como si no tuvieran valor alguno es lo que lleva al fin de la relación entre estos dos personajes. En “balance” Mínguez nos explica el resultado de estos cambios que terminan por cambiar también a los protagonistas:

recorremos con desgana

las estancias de la casa
por si queda algo de valor
nos cedemos el paso
con la misma educación
con que renunciamos a las cosas
no sentimos apego por nada. (43)

La casa ha dejado de ser hogar como se vio en el poema “quinto b” y el recorrido de los personajes por las estancias no sigue un patrón fijo o una rutina como lo hace cuando se vestían delante del otro. Además, a lo largo de esta segunda sección del poemario no hay una identificación clara sobre qué miembro de la pareja es ahora la voz poética. Este hecho denota que la cuestión de género ha pasado a un segundo ámbito en el momento en que la rutina y los roles de pareja desaparecen. A su vez, el apego se pierde a raíz que los objetos pierden su significado al no sentirse ya vinculados a ellos. Una vez más Mínguez utiliza lo no expresado para hacer llegar al lector la sensación de derrota y aislamiento en un espacio donde ya no se encuentran razones para seguir ocupado. La desgana y la necesidad de ceder el paso demuestran la falta del vínculo emocional que hacía de esas rutinas, espacios y objetos algo más. En definitiva, “tal vez las cosas sean sólo eso / la excusa perfecta / para no explorar demasiado / en lo vivido” (43).

En el último poema de la sección ‘cruz’, el espacio vuelve a ser el interior del ascensor donde esta vez la conversación ya ha desaparecido: “como se nos han agotado los temas / se instala el silencio” (47). De nuevo, se reafirma la sensación de soledad al haberse perdido la vinculación con los espacios y con la otra persona, causa del dolor que la voz poética expresa en los últimos versos:

desearíamos también poder
repartir esa responsabilidad
y el dolor de no tener
nada más que decirnos. (47)

Al utilizar la primera persona del plural, la voz poética vuelve a convertirse en omnisciente, como ya sucedía en algunos versos de la sección ‘cara’ del poemario. Igualmente, estos últimos versos enfatizan la idea de partición así como la dicotomía entre conversación y silencio que se ha reproducido constantemente en el poemario. La creación de dicotomías es un elemento que Mínguez persigue constantemente y que hace que finalmente el lector pueda identificar el poemario con una moneda en sí mismo. El hecho de jugar constantemente con las dos caras de una moneda que representan dos espacios, dos tiempos y dos voces poéticas diferentes hacen que el poemario sea capaz de desterritorializarse y reterritorializarse en un objeto diferente pero a su vez cotidiano y común a todos.

Es por esto que la relevación de los objetos analizados no se encuentra tan sólo en cada uno de los poemas que forman parte de la obra, sino que es también el propio poemario el que ha de ser entendido como un objeto cargado de significado dentro de lo cotidiano. De este modo, la sección que cierra el libro, y que es denominada ‘coda’ por la función que desempeña, resume estas dicotomías y muestra una nueva voz poética a través del uso de la tercera persona: “tienen tanto que decirse / que sólo puede salvarles el silencio” (51). No obstante, en el momento en que los personajes se separan, el punto de vista de la primera sección se recupera, al igual que el poder de ella para determinar la agencia o la ausencia de esta en cada uno de ellos:

[...] y ella sonríe debajo de su improvisado refugio
fuerte e indestructible
desaparece entre la multitud
y a la vez que ella
dejas de existir
[...]
no tienes nada que perder
y nada que ganar
además no eres tú quien decide
lo sabes y lo aceptas
tu suerte está echada. (51-52)

De este modo, Mínguez concluye su coda reiterando el poder que ella tiene sobre él, al ser descrita como fuerte e indestructible. Asimismo, este último poema hace que la totalidad del poemario sea replanteada, debido a que la sonrisa de ella antes de desaparecer muestra una vez más al lector la debilidad de quien ha desempeñado a lo largo de la mayor parte del poemario el rol de voz poética.

Conclusión

En este poemario Mínguez introduce una nueva forma de entender las relaciones humanas a través del uso de los objetos, los espacios y las rutinas. Desde el primer momento la obra de la poeta vasca incide desde un ángulo diferente la tradicional historia de desamor aportando multitud de nuevos matices que consiguen que su obra se pueda entender mucho más allá de los términos poéticos. La narratividad de su lírica es capaz de arrastrar al lector en un afán de seguir descubriendo lo que sucederá con los personajes del poemario, pero en ningún momento esa narratividad deja de lado la belleza lírica que se basa en el minimalismo de sus sintagmas y sus formas y en la correcta elección de las palabras en cada uno de los poemas.

A través de la descomposición de los roles tradicionales de género que se aprecia en la primera mitad del poemario, Mínguez muestra el poder que la mujer tiene en cada momento al enfatizar el grado de independencia que manifiestan sus gestos y rutinas. Del mismo modo, es la mujer la que al atravesar la ciudad en su camino al trabajo la que presenta una nueva forma de entender la transgresión de los espacios públicos y sociales al ser ella capaz de ocuparlos con total autoridad. Son estas acciones, las cuales han estado tradicionalmente asociadas al género masculino, las que reescriben la tradición poética y con las que Mínguez juega constantemente a través del uso cambiante de la voz poética.

Por otra parte, este juego constante presentado entre las distintas voces poéticas recuerda al juego de azar que el propio poemario presenta al identificarse con una moneda. El hecho de entender el poemario como juego nos ayuda a su vez a comprender las idas y venidas entre las reflexiones de las voces poéticas y la acción que sucede en los poemas. Asimismo, el poemario se caracteriza no sólo por lo que muestra, sino también por lo que deja oculto a través de los silencios que se dan entre los personajes y que esconden el significado que los objetos y los espacios tenían para ellos. En definitiva, la cuestión espacial es clave para entender los cambios que se han producido entre los personajes en la primera y la segunda sección del poemario debido a que exponen distintos espacios de representación marcados totalmente por una carga simbólica preestablecida por los usuarios que han vivido en ellos. Es por esta razón por la que la obra de Mínguez ha de entenderse desde las perspectivas de género, de espacio y de materialidad, al formar un paradigma que abarca la totalidad de su significado.

A su vez, el hecho de que cara y cruz sean elementos mutuamente excluyentes subraya el sentido de pérdida y ausencia que se encuentra presente a lo largo de la obra, y enfatiza que la elección final que la poeta le ofrece al lector conlleva, por tanto, renunciar a algo. Con todo, en *Cara o cruz* Itziar Mínguez nos presenta un juego de azar. Un juego en el que como lectores debemos elegir entre la rutina y la ausencia de esta, pero, un juego donde los roles impuestos tanto a los significados de género como a la importancia de los objetos y los lugares cobran un nuevo sentido a cada momento. Mínguez ofrece reescribir la historia con cada poema para que el lector tenga, como indica la contraportada, la última palabra:

Se busca lector de una historia
inacabada.
Podría ser la tuya.
Luego no te quejes de que no te gusta

el final.

Elige.

Cara o cruz

Obras citadas

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trad. Maria Jolas. Beacon Press, 1964.

Elkin, Lauren. *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. Farrar, Straus and Giroux, 2016.

Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Trad. Emilio Martínez Gutiérrez. Capitán Swing Libros, 2013. Print.

Mínguez Arnáiz, Itziar. *Cara o cruz*. Huacánamo, 2009.

Perec, Georges. *Lo infraordinario*. Trad. Mercedes Cebrián. Impedimenta, 2008. Print.

Relph, Edward. *Place and Placelessness*. Pion, 1978.

Rose, Gillian. *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Minnesota UP, 1993.

Tuan, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environment Perception, Attitudes and Values*. Prentice Hall, 1974.

---. "Humanistic Geography." *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 66, 1976, pp. 266-76.

**BERTOLT BRECHT Y EL HAMPA CERVANTINO: LOS ENTREMESSES EN LA
ÓPERA DE LOS TRES CENTAVOS.**

Daniel Migueláñez González

Universidad Complutense de Madrid

Nos viene a la memoria la amarga exclamación de un obrero de Brecht: «¡Nosotros no necesitamos el apetito, tenemos hambre!». Hambre y sed jamás saciadas. - Florence Delay

Brecht leyó a Cervantes. Quizá no se haya analizado con profundidad el vínculo existente entre la obra del alemán y el corpus cervantino pero aportes breves aunque sustanciosos corroboran la afirmación. En las páginas siguientes trataré de esbozar este panorama intertextual. Los críticos que han abordado el tema lo han hecho desde referencias mínimas y paralelismos escasos, solo Jean Canavaggio (2000) ahondó más en la cuestión emparentando, con notable acierto, el enlace estructural —que no tanto temático— de los *Einakter* brechtianos (1919-1939) con los *Entremeses* (1615) que Cervantes publicara junto a sus *Comedias*. También apuntaron algo Walter Benjamin (83), que esbozó un paralelismo nimio sobre la posible animalización de los caracteres brechtianos tomando como referencia el perro Berganza, Asensio (1970) o González Maestro (2003), a los que posteriormente recuperaré. El trabajo de Canavaggio es realmente el punto de partida; establece las coordenadas básicas pero precisas para extrapolarlo a otras situaciones, conflictos y temáticas del corpus teatral del autor de *La madre*.

Como digo, la crítica filológica, de las pocas intertextualidades cervantinas existentes en Brecht, no hace ninguna referencia más allá de la obra breve del alemán, quedando fuera de esta posible influencia las obras de mayor extensión de Bertolt Brecht. Mi propósito en este breve

estudio consistirá en buscar los comunes lazos entre el mundo hampesco que crea Cervantes y el posible aprovechamiento de este hasta llegar a un ejemplo concreto, una de las más exitosas obras de Brecht: *La ópera de los tres centavos* (1931).¹ Esta obra reúne a primera vista numerosas conexiones y afinidades con la visión particular de la libertad y el marginal mundo cervantino². Brecht y Cervantes comparten similares puntos de vista sobre el mundo y formas específicas de concebir el drama. Bertolt Brecht cultiva “una forma de dibujar los personajes teatrales no como entidades inmutables y circunstanciales sino como seres contradictorios y alterables” (Patterson 277), y Cervantes, según pretendo esbozar, también.

En su *Pequeño órgano para el teatro* Bertolt Brecht (1948) aporta un resumen de su visión estética, política y humana sobre el teatro, que, dicho sea de paso, también se complementa en otros escritos del autor así como en sus correspondencia personal. La obra de Brecht recoge un amplio surtido de intertextualidades que pasan desde Marlowe a Karl Marx, Courterline, Piscator, Karl Valentin, Bernard Shaw, Goethe o Shakespeare, por citar una muestra nimia. Sin embargo, poco se ha tratado el vínculo existente entre el dramaturgo alemán y la literatura española. Se ha apuntado a que uno de los libros de cabecera de Brecht era *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, encontrado en su mesilla de noche tras su muerte. Al margen de lo anecdótico ¿leyó Bertolt Brecht a autores hispánicos? Acotando, ¿leyó Brecht el teatro del Siglo de Oro español? Parece ser que sí. Durante el período de Augsburgo y Múnich (1898-1933), Brecht debió entrar en contacto con la dramaturgia áurea española pese a que las huellas que encontramos de este tipo de teatro en la original obra del alemán son demasiado superficiales. Animado quizá por su preocupación por la situación política, tras el fusilamiento del anarquista Francisco Ferrer en Madrid (1909), es posible que Brecht se acercase más a la literatura española, algo que se acrecentó aún más en el entorno universitario del que se rodeará posteriormente, inspirándole ese conocido deseo voraz por la lectura. Sería ahí, probablemente, cuando caerían en sus manos las

primeras obras áureas españolas. Aunque el autor de *Madre coraje* se empapó de un entorno en donde Calderón había sido tan sumamente reivindicado desde los hermanos Schlegel, *Fuenteovejuna* era vista como lema de libertad y Tirso de Molina había llegado como el gran creador del tipo universal del Don Juan³; pese a eso, digo, su interés tomó caminos alejados de la literatura española, admirando obras de Molière o los ya mencionados Marlowe y Shakespeare. A este panorama general, sin embargo, se debe plantear una salvedad: Cervantes.

El romanticismo alemán había ponderado al extremo la obra universal de Cervantes, hasta llegar al punto de encuadrar a Don Quijote entre los románticos de la escuela franco-alemana, pese a que Alonso Quijano jamás abandonara la “piel de toro”.⁴ De esta forma llegaron traducciones del *Quijote* a Alemania —que probablemente manejara Brecht— y en especial de su teatro breve: *Entremeses*. Tanto la edición de los mismos publicada por Adolf von Shack en 1845 como la posterior de Hermann Kurz en 1869 pudieron ser fácilmente consultables por Brecht en aquel tiempo, tal y como señala Jean Canavaggio (2000). Es probable que lo que más apreciaran los lectores contemporáneos a Brecht fuera lo cruento del realismo español desde una visión profundamente marginal, cómica y costumbrista, alejados de aquella rimbombancia barroca. ¿Qué es el teatro breve sino un *rara avis* dentro de la grandiosa fiesta del teatro siglodoresca?

Como mencionaba, ya Eugenio Asensio (47) cayó en la cuenta de la huella cervantina en Brecht, retomada posteriormente por Canavaggio. Lo curioso del descubrimiento radica en que este hallazgo no se hará hasta ocho años después de la muerte del dramaturgo alemán, cuando el íntimo amigo de Brecht, Hans Otto Münsterer (1963), reflexione acerca de la intertextualidad brechtiana. Se percató elocuentemente Asensio de la siguiente cita de Münsterer: “Brecht personalmente —ya lo he mencionado antes— consideraba como dechado suyo, en primer lugar, los ‘robustos’ entremeses de Cervantes” (141). Entraremos luego en aquel extraño adjetivo

aplicado al teatro breve de Cervantes. Lo interesante es que se afirma una influencia evidente, el vínculo «va más allá de coincidencias temáticas, se trata de un verdadero análisis del contenido escénico de los *Entremeses* que Brecht asimila y utiliza en fábulas completamente nuevas» (González Maestro 39). Asensio recuperó esto, hallando la huella de los *Entremeses* en los *Einakter* brechtianos, haciendo hincapié en su *Boda de la pequeña burguesía* que “presenta flagrantes afinidades con *El rufián viudo* (...) La semilla cervantina fructifica en desarrollos inauditos” (Asensio 47) y cuyo poso de miseria moral corresponde al paulatino descubrimiento de la caída de los simulacros sentimentales que se ejecutan en la boda pequeño burguesa donde el padre de la novia resulta una realización estrambótica —más si cabe— del *viudo* Trampagos entremesil:

Como el gran autor dramático del siglo XX, Bertolt Brecht, Cervantes parece abogar por una colaboración fructífera entre autor y público: por una relación en la cual ni uno ni otro llegue a dominar. (Smith 26)

Es evidente que los *Entremeses* le ofrecían a Brecht un abanico de situaciones tanto cómicas como dramáticas (en su sentido de crítica social) que él fácilmente podía aprovechar en su concepción teatral. Cervantes actualiza las situaciones y tipos del entremés enfrentándolos con total evidencia a la energía vital de los espectadores; la norma se desdobra y la crítica y el gusto se ensamblan en una suerte de *enxiempla* de lacras sociales y flaquezas del ser humano (Asensio 20-21), algo que Brecht reivindica en su teatro. El propio retablo de Maese Pedro, inserto dentro del *Quijote*, se puede leer con total naturalidad desde la óptica brechtiana y su concepción del distanciamiento y la narratividad. Tomando esto como ejemplo y aplicándolo a la metaetatrallidad quijotesca, observamos que las neutralizaciones épicas que Brecht quería para su nuevo teatro ya se cumplen sin problema en Cervantes (González Maestro 169).

El personaje narrativo toma la voz teatral en la metaficción e interpela al espectador-lector. ¿Hay algo más brechtiano? Valga el anacronismo refiriéndonos a Cervantes. El ser humano se convierte en objeto criticable, en producto analizable, el escenario queda desnudo, tanto el retablo quijotesco⁵ como el prototipo de teatro del alemán, solo la metateatralidad generada por el distanciamiento que crea el uso de las marionetas y su narración cuasi épica nos inducen los modos de observación brechtianos. Me interesa particularmente realizar este apunte al *Quijote* por la importancia que tiene el metateatro tanto en Brecht como en Cervantes. No olvidemos que tratamos de buscar influencias entremesiles pero ¿cómo no emparentar el hampa de *El retablo de las maravillas* con el episodio de Maese Pedro⁶ y a su vez con Brecht? Cervantes demuestra en el Quijote que los usos narrativos ofrecidos entre escritor-lector-espectador intradieético, permiten una profunda transformación de los personajes.

Siempre se ha tratado de demostrar que Cervantes cambiaría de actitud tras su fracaso como autor dramático, orientándose hacia un público «más de lectores que de espectadores» (Spadaccini 167) —afirmación, a mi parecer, demasiado rotunda— de modo que los tan endeble hilos que unen la narración y el teatro en el drama alemán beberían de esta, en su momento, nueva tónica. A esto habría que añadir algo sustancial en la temática de Brecht y no es otra cosa que la problemática del matrimonio desarrollada en cinco entremeses cervantinos: *El juez de los divorcios*, *La guarda cuidadosa*, *El rufián viudo*, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso* (alusiones aparte en el resto) y utilizada del mismo modo en las farsas de Bertolt Brecht en distintas opciones de deshonestidad amorosa.

Es cierto que estas similitudes no afectarán al desarrollo de la fábula en su conjunto pero sí inducen a ensalzar unos valores, una reacción similar ante el conflicto que va más allá del tiempo de cada cual. Se apunta a que estas conexiones giran más en la tónica del progresivo desengaño

del espectador, algo firmemente novedoso que no hace sino sorprendernos por lo mal que fue acogida la obra cervantina en su tiempo. Cervantes propicia el distanciamiento, la crítica, la narración, la misma ejecución dramática brechtiana y «nos enfrenta con la idea del riesgo que existe en el teatro: ese elemento de incertidumbre que siempre se encuentra entre transmisor y receptor» (Smith 40). A todo esto habría que añadir la propia caracterización de las fórmulas áureas del teatro breve, esto es: un lenguaje colorido, marginal, autóctono, un predominio de la maldad como cara oculta de la luz, una espontaneidad expresiva manifestada en bailes, cantos, danzas, un ritmo escénico trepidante y una comicidad situacional hilarante que bebe inevitablemente de la *Commedia de' ll arte* y algo de importancia suma: una gestualidad propia. Recordemos que el *gestus* es un imprescindible de la teoría y poética teatral brechtiana sito en una pluralidad sensorial y cierta deconstrucción dramática.

En la galería de personajes que ofrece Cervantes existen unas confrontaciones con «raíces psicológicas y socio-económicas que tienden a manifestarse en un distanciamiento de ciertas normas sociales y, en algunos casos, en la inversión de valores ético morales de las clases dominantes» (Spadaccini 22) Teniendo esto presente, sabiendo que Brecht bebió de ese, en sus palabras, «dechado» entremesil que él caracterizó como «robusto», sería poco provechoso no buscar otras analogías fuera de los *Einakter*. Detengámonos en este adjetivo, «robusto», según el DRAE (2014): «Fuerte, vigoroso, firme». La potencia del adjetivo empleado por Brecht no hace sino propiciar los parentescos con la obra del alcaíno. No tendría sentido, pues, un adjetivo así en otro contexto que no fuera el de la influencia textual total.

Canavaggio apuntaba con acierto en esta dirección: Brecht seguiría recuperando el entremés poco a poco en su obra desde la progresiva deconstrucción de estos hacia la paulatina creación de obras posteriores «desviando su finalidad o, más bien, descentrándola, sustituyendo

una visión entre humorística y burlesca de los ideales vigentes por su crítica despiadada y radical» (Canavaggio 165). Miremos un poco hacia el horizonte, hacia una de sus obras maestras y desbrocemos, con la limitación que ofrece el propósito de este estudio, *La ópera de los tres centavos*, donde el hampa cervantino entra de lleno en el novedoso universo brechtiano.

Afirma Brecht (243): “Primero está el estómago, después la moral”; el hambre, el hambre como forma cuasipicaresca en el universo brechtiano, como impulso vital y arañazo a la sociedad.⁸ El hambre como reflejo de una sociedad corrupta, inútil, insolvente, incapaz de zanjar hasta las mínimas necesidades de la materia. Señala F. Ewen en su estudio sobre Brecht:

La picaresca española, las historias realistas sobre los pillos y vagabundos, los desamparados y los despojados de la sociedad, aventureros, bohemios, rateros por necesidad, elección o profesión, estudiantes errantes, atraían y aterrorizaban, generan al mismo tiempo simpatía y desconfianza. (134)

La cita es reflejo de una visión tópica de la cultura española pero es cierto que todos esos elementos —aunque sean vistos como textura manida— confluyen en *La ópera de los tres centavos* y tienen un parentesco evidente con el mundo del hampa ofrecido por Miguel de Cervantes. La obra de Brecht es una amalgama de amor, traición, miseria y podredumbre burguesa y social enmarcada en un Londres dickensiano que propicia ese ambiente picaresco y ruin. El teatro de Brecht no deja de ser un apunte hacia el teatro colectivo (Sáenz 23) y es este sentido de la colectividad el que se puede extrapolar con facilidad al cervantismo, buscando esa leve impronta entremesil en la obra del alemán, considerada “un paralelismo forzado entre el hampón y el burgués” (21). La visión negativa de la sociedad de cada tiempo es compartida por ambos dramaturgos⁹, según muestra un simple vistazo al *dramatis personae* de *La ópera* y una comparación rápida con la galería de personajes entremesiles. Confluyen, así, prostitutas, religiosos, representantes de la justicia, ancianos, padres amorales, mendigos y seres marginales,

personajes situados en «una realidad paradójica y contradictoria, en constante conflicto de intereses entre lo moral o espiritual y lo institucional y puramente individual y humano» (Castilla 14). La vida, señala Cervantes — y, reivindicó yo, también Brecht— auspicia una dualidad de vicisitudes y alegrías. Analicemos algunos de esos sucesos vitales y dramáticos compartidos.

Recordemos brevemente las claves de la obra de Brecht: *La ópera de los tres centavos* resalta la marginalidad de un Londres victoriano —aunque plagado de anacronismos históricos y de índole social que llegan casi a la fantasía— y en donde destaca la personalidad de una suerte de antihéroe criminal de nombre Macheath, maleante sin moral y de actitudes donjuanescas que sustenta el eje de la trama. Este se casa con Polly Peachum, hija de una familia llena de prejuicios pero irónicamente dedicada al aprovechamiento de la mendicidad en una red de tullidos sacacuartos que campan a sus anchas por toda la ciudad. El señor Peachum, magnate de este negocio de mendigos, intenta frustrar el matrimonio de su hija con el criminal hasta conseguir que sentencien a muerte a Macheath. Sin embargo, justo al final de lo que podría ser una «tragedia», una misiva de la reina llega con un salvoconducto para Macheath que concluye siendo laureado hasta parecer una egregia figura. Los valores quedan invertidos en esta ópera brechtiana que ataca los pilares del amor, la justicia y el poder desde el distanciamiento y la combinación poético musical.

El sentido ético de Brecht, ya apuntado por Canavaggio (2000), propicia unos personajes que tienden a evitar las acostumbradas simulaciones adúlteras. Sin embargo, Mackie sí desea tapar su vida donjuanesca y canalla generando idas y venidas de absoluta comicidad; lo sexual se hace cómico:

En nuestro tiempo la sensualidad pertenece indudablemente a la esfera de lo cómico, porque la vida sexual se encuentra en contradicción con la vida social, y esa condición

resulta cómica porque es histórica, es decir, porque podría resolverse en otro orden social. (Brecht 391)

Tomando como referencia esta cita, es fácil ver el interés que podría suscitar en Brecht obras como *El rufián viudo*, pues para él resultaba fundamental representar de alguna u otra manera la vida sexual en la escena teatral aunque solo fuera porque manifiesta “cierto materialismo primitivo” (Brecht 392) que al fin y a la postre hace visible un problema estructural en el paradigma de la sociedad; no se ofrecen soluciones, es cierto, pero se expone el conflicto y es bastante. El amor en esta obra de Brecht resulta del todo mísero; recordemos esa búsqueda de escape de la protagonista¹¹ con impulsos fieros de amante que parten de aquella cómica boda inicial, a la que regresaré en un momento. La mujer pierde su iniciativa en algunos entremeses (*El rufián viudo*), en otros toma totalmente las riendas de su vida (*La guarda cuidadosa*, algunas en *El juez de los divorcios*), en *La ópera de los tres centavos* sucede algo similar con la visión femenina, sobre todo en las confusas decisiones de la señorita Peachum, que se mueve entre el amor puro y lo irracional. Al respecto del amor y, particularmente, el tema de los celos, la analogía entre la visión entremesil y brechtiana del conflicto me viene de forma clara. La relación entre Polly Peachum y Lucy pudiera emparentarse con facilidad con el dúo de los celos existente en *La guarda cuidadosa* y algunas de las interpretaciones de este problema existente en *El viejo celoso*. El enfrentamiento a causa de los celos sirve a Brecht y a Cervantes para generar situaciones altamente cómicas que no dejan de reflejar, de nuevo, otra crítica social sobre el paradigma del amor.

Sin embargo, donde se aprecia la evidencia es en la visión que da Cervantes en *El rufián viudo*, que tan bien leyó Bertolt Brecht:

<i>El rufián viudo</i>	<i>La ópera de los tres centavos</i>
------------------------	--------------------------------------

<p>REPULIDA: ¿En tela quieres competir conmigo, culebrilla de alambre, y tú, pazguata?</p>	<p>POLLY: Oye, cierra esa boca sucia pingajo, porque si no te daré en los morros señorita.</p>
<p>PIZPITA: Por vida de los huesos de mi abuela, doña Maribarboles, mondaníspolas. (Cervantes 85)</p>	<p>LUCY: ¡Eres tú la que está de sobra! (Brecht 230)</p>

Las peleas femeninas, de notable originalidad en ambos autores, vienen propiciadas por los celos y tienen rasgos de parentesco muy comunes en ambas obras. Como apuntaba, el caso de la boda me interesa particularmente por ser equiparable al universo marginal que genera Cervantes en situaciones similares. Se ha dicho de los *Entremeses* que en ellos «el bailarín entra y mientras corre el vino, un sátiro dirige el paso a ninfas y se celebra la unión elemental del hombre y la mujer en una fiesta bécquica» (Casalduero 202), asemejar la afirmación a la boda de *La ópera de los tres centavos* no es nada descabellado. Sobre todo si tenemos en cuenta las similitudes existentes con la «boda» de Trampagos en *El rufián viudo* en la que el exceso y los vicios campan a sus anchas, pese a los impedimentos de la justicia y la figura paterna.

La presencia del padre no es nada desdeñable, sobre todo si nos atenemos a su «vida profesional»; Jonathan Jeremiah Peachum podría equipararse con aquel celoso extremeño que, recordemos, «se trata de un *self-made-man* cuya movilidad social y bienestar económico se deben claramente a los tratos y contratación con otros hombres, es decir, a sus actividades mercantiles» ¿no recuerda acaso al padre mencionado? Yendo más lejos, teniendo en mente el archiconocido Patio de Monipodio de la novela ejemplar de *Rinconete y Cortadillo*, ¿no es el señor Peachum una suerte de magnate del hampa?

Otro caso digno de reflexión es el uso de la música, no olvidemos que se trata de una ópera, antiheroica y épica, sí, pero ópera a fin de cuentas. Brecht siempre gustó de la música, su agrado lindaba entre lo popular y lo novedoso. La alternancia de música en los *Entremeses*¹²— y en el teatro breve áureo por extensión— genera un vínculo demasiado fuerte entre el folclorismo musical cervantino y el brechtiano como para pasarlo por alto. Sin embargo, el carácter novedoso de *La ópera* radicó en su momento en el uso distanciado de la música que nunca llega a mezclarse con el texto mondo y lirondo. En su estreno en el Lachkeller de Múnich en la temporada 1919-1920 la orquesta quedaba situada a un lado del escenario y cuando esta tenía que representar una pieza se proyectaba en el fondo el nombre de la misma y se iluminaba únicamente a los músicos. Resulta muy interesante el uso musical como distanciamiento, los *Entremeses* solían acabar de dos formas: «a palos» o con una danza o música, pero esta siempre justificada dentro del clima popular y la acción dramática. Brecht casi hace una simbiosis entremesil: lo que podría haber concluido en un crimen ejecutorio se traslada hacia los caminos musicales. Durante las comedias del XVII, recordemos, también se incluían bailes, jácaras, mojigangas, ajenas al argumento de la obra originaria (¿distanciamiento?) y era común que el final de la misma fuese dicho directamente al público rompiendo la empatía ficcional que pudiera generarse, ¿acaso otro anticipo de distanciamiento brechtiano?¹³ Lo que es evidente, sea como fuere, es que, si hablamos de la música, las concomitancias con las formas breves áureas en su formulación estructural y la obra de Brecht, son plausibles y dignas de reflexión. Considero que su teatro épico, donde quiso incluir esta obra, bebe, de alguna u otra manera, de la forma de entender el teatro que tenía Miguel de Cervantes, si no carecería tendría sentido que él mismo lo considerara, aunque lo dijera de pasada, un modelo fundamental.

El contraste que ofrecía Brecht, en tanto en cuanto la música, radicaba en contraponer una letra cruenta con una música convencional, generando el distanciamiento épico. Cervantes utiliza lo hilarante de lo situacional de casos de infidelidad, adulterio, prostitución, pobreza etc., con un mensaje crítico fiero. Lo que quiero decir es que ambos se valieron de estrategias populares —entendido como concesión al vulgo— para hacer aflorar un enorme espíritu crítico donde la mácula está en todas partes.

Brecht “perdona a hombres y mujeres, ladrones, prostitutas y alcahuetes; a todos menos a esos perros: ¡la policía!” (Brecht 140). Aquí entra otra consideración interesante donde poder apreciar huella del cervantismo y con la que quisiera ir concluyendo: la reflexión sobre la justicia. En Cervantes sucede algo inaudito, no hay reconciliación con la sociedad, el espectador se ve reflejado casi en un espejo valleinclanesco —permítaseme el anacronismo— donde contemplar las miserias sin entrar en el juego. Brecht usa del mismo modo esta simulación: El espectador se siente atacado desde la amabilidad sabiendo en el fondo que poco tiene que ver con esos personajes que se ofrecen y sin embargo, añadido, son plenamente ellos. El sentido de la justicia queda entonces reflejado desde la más pura ironía: Brecht afirma que si los maleantes fueran más a menudo apresados se convertirían en víctimas que harían perder el prestigio judicial. Eso sucede en el mundo marginal cervantino, la justicia aparece con sarcasmo, tanto en *El juez de los divorcios*, como en la aparición de furrier de *El retablo de las maravillas* o espontáneamente en *La guarda cuidadosa* o *El rufián viudo*. Las analogías con este último entremés merecen me detenga un instante. Compárense los siguientes fragmentos que hablan por sí solos, aluden a la aparición repentina de un representante —corrupto— de la justicia:

<i>El rufián viudo</i>	<i>La ópera de los tres centavos</i>
------------------------	--------------------------------------

<p><i>(Entra UNO muy alborotado)</i></p> <p>UNO: Juan Claros, ¡la justicia, la justicia! El alguacil de la justicia viene calle abajo.</p> <p>TRAMPAGOS: Ténganse todos: Ninguno se alborote que es mi amigo el alguacil; no hay que tenerle miedo (Cervantes 85)</p>	<p>JIMMY: <i>(Entrando a la carrera)</i> Eh, Captn, la poli. El sheriff en persona.</p> <p>WALTER: ¡Brown, Brown el Tigre!</p> <p>MACKIE: Sí, Brown el Tigre, el sheriff jefe de Londres, el puntual de Old Bailey quiere ahora venir a la miserable cabaña del Captn. ¡Tenéis mucho que aprender! (Brecht 230)</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Es evidente que la visión de la justicia comprada no difiere en absoluto y es sospechosamente similar. El mismo mito siglodesco del rufián Escarramán, que siempre sufre tormentos y persecución, es fácilmente asimilable a la persona de Mackie. En ambas obras aparece repentinamente un representante de la ley que atemoriza a la concurrencia. Sin embargo, los antihéroes de Cervantes y Brecht comparten un rasgo fundamental y es que son amigos tanto del alguacil en el caso de Trampagos, como del sheriff en Macheath.

Amor, libertad, justicia y marginalismo desde dos puntos de vista distintos pero conciliables en una visión dramaturgica tan original como crítica: ¿sería descabellado hablar de cierta visión cervantino brechtiana? Este estudio ha pretendido ser una extensión de las evidentes huellas que ya plantearan Asensio y Canavaggio. Tomar algunas referencias anejas en pro de intereses intertextuales ha servido, espero, para extender esa influencia cervantina más allá de lo logrado por el hispanismo hasta ahora. Creo que el caso da para mucho, tomar otras obras de Brecht y encontrar las concomitancias con Cervantes es caldo de cultivo nada desdeñable. Sirva este breve apunte como muestra, habiendo recogido evidentes similitudes conceptuales, temáticas y estructurales partiendo de bases teóricas y textuales fehacientes. Sin pretensiones de

exhaustividad, por las dimensiones y características del trabajo, creo haber logrado acercar a estos dos grandes dramaturgos de nuestra historia que, con siglos de por medio, supieron enfrentar a la sociedad de su tiempo con su propio reflejo. Ver las miserias humanas desde un patio de butacas es reflexión interna y distanciamiento. Brecht y Cervantes.

Notas

¹ Año de publicación, estrenada con anterioridad el 31 de agosto de 1928.

² Sobre el lenguaje en este mundo de la germanía, es esclarecedor el artículo de Elena di Pinto (2005).

³ Sobre la recepción de la literatura áurea en Alemania desde el romanticismo, con especial atención a Calderón véase, entre otros: Posadowsky, Conde de (1942), Sullivan (1988), Carmen Rivero Iglesias o (2012) Moro (2017).

⁴ Entre otros, algunas tesis ofrecidas por Anthony J. Close (2005) sobre el romanticismo en el *Quijote*.

⁵ “...y vinieron donde ya estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas que le hacían vistoso y resplandeciente” (*Quijote* 25).

⁶ Además, no olvidemos que el Paduck de *Lux in tenebris*, embauca como lo hacen Chanfalla y Chirinos en Cervantes, creando del mismo modo una ficción antiheroica que aplauden todos los clientes del lupanar criticando bajo cuerda la Alemania weimariana.

⁷ “Es irónico que este entremés que fue pasado por alto en el siglo XVII por un público con apetito de algo nuevo, sea acogido hoy en día como precursor del metateatro moderno consagrado por autores como Brecht” (Smith 30).

⁸ La obra de Brecht nace desde el impulso previo de *La ópera del mendigo*, éxito de 1920 sobre las baladas del XIX de John Gay. El sentido de la pobreza como motor es incuestionable.

⁹ Recordemos el enfado de Brecht al saber que su *Madre Coraje* había sido interpretada como un personaje positivo. No al victimismo, reivindicaba el alemán.

¹⁰ La cita pertenece a las interesantes reflexiones que aporta el autor al final de *La ópera* (nota 8) donde recomienda algunos aspectos para la puesta en escena.

¹¹ Equiparable al escape de índole de *El viejo celoso* (salvando las distancias) o incluso a la mayor profundidad psicológica femenina en *La dama duende* de Calderón.

¹² Sobre la música en Cervantes véase Gavaldá (2005) que repasa la obra cervantina incluyendo los Entremeses como explotación de esas potencialidades musicales (27-29).

¹³ Spadaccini (29) saca en claro una reflexión muy interesante sobre los entremeses que recupero para tenerla en cuenta en la obra brechtiana: Los finales de los entremeses acaban en fiesta, sí, pero la tensión psicológica y social que sacude a los personajes es irresoluble, nada, en fin, se soluciona.

Obras citadas

Asensio, Eugenio. Introduction. *Entremeses*, by Miguel de Cervantes. Castalia, 1970, pp. 7-55.

Benjamin, Walter. *Understanding Brecht*. Verso, 2003.

Brecht, Bertolt. *Teatro Completo*. Ed. Miguel Saenz. Cátedra, 2012.

Canavaggio, Jean. “Brecht, Lector de los Entremeses Cervantinos: La Huella de Cervantes en los ‘Einakter’.” *Cervantes, Entre Vida y Creación*. Centro Estudios Cervantinos, 2000, pp. 147-65.

---. *Cervantes. En Busca del Perfil Perdido*. Espasa-Calpe, 1992.

---. *Cervantes Dramaurge: Un Théâtre à Naître*. PUF, 1997.

---. *Entremeses*, Taurus, 1981.

Casalduero, Joaquín. *Sentido y Forma del Teatro de Cervantes*. Gredos, 1966.

Castilla, Alberto. Introduction. *Entremeses*, by Miguel de Cervantes. Akal, 2007, pp. 12-56.

Cervantes, Miguel de. *Entremeses*. Ed. Javier Huerta. EDAF, 2008.

Dawn L. Smith. “Cervantes Frente a su Público: Aspectos de la Recepción en ‘El Retablo de las Maravillas’.” *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Bulzoni, 1988, pp. 21-26.

Delay, Florence. *Puerta de España*. Turner Noema, 2017.

Di Pinto, Elena. “Cervantes y el Hampa: Paseo por la Lengua de los Bajos Fondos.” *Culturas Populares. Revista Electrónica*, vol. 2, 2006.

Ewen, Frederic. *Bertolt Brecht. Su Vida, Su Obra, Su Época*. Adriana Hidalgo editora, 1967.

Gavaldá, Miguel Querol. *La Música en la Obra de Cervantes*. Centro Estudios Cervantinos, 2005.

- González, Aurelio. "El Teatro Cervantino en la Crítica y la Escena Modernas." *Signos Literarios y Lingüísticos*, vol. 2 , 2003., pp. 33-50.
- González Maestro, Jesús. *Contra las Musas de la Ira. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*. Helicón, 2014.
- Huerta Calvo, Javier. Introduction. *Entremeses*, by Miguel de Cervantes. Edaf, 2008, pp. 9-36.
- Moro, Alfredo: *Transformaciones del Quijote en la Novela Inglesa y Alemana del Siglo XVIII*. Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2017.
- Münsterer, Hans Otto. Brecht. *Erinnerungen aus den Jahren 1917-1922*. Verlag der Arche, 1963.
- Patterson, Michael. "Brecht's Legacy." *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge UP, 1994, pp. 273-87.
- Posadowsky, Conde de. "La Literatura Española del Siglo de Oro en Alemania." *Revista de la Universidad de Oviedo*, Vol. III, 1942, pp. 249-65.
- Sáenz, Miguel. Introduction. *Teatro Completo*, by Bertolt Brecht. Cátedra, 2012, pp. 15-56.
- Smith, Dawn L. "Cervantes Frente a su Público: Aspectos de la Recepción en 'El Retablo de las Maravillas'." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1989, pp. 21-26.
- Spadaccini, Nicholas. *Entremeses de Miguel de Cervantes*. Cátedra, 1982.
- . "Writing for Reading: Cervantes Aesthetics of Reception in the 'Entremeses'." *Critical Essays on Cervantes*. AG Hall, 1986, pp. 162-75.
- Sullivan, Henry W. *El Calderón Alemán: Recepción e Influencia de un Genio Hispano (1654-1980)*. Iberoamericana-Vervuert, 1998.
- Wilhelm, Julius. "La Crítica Calderoniana en los Siglos XIX y XX en Alemania." *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 73, 1956, pp. 47-56.

***TERRA EM TRANSE* DE GLAUBER ROCHA EM RELAÇÃO AO CINEMA EUROPEU E A POLÍTICA LATINO-AMERICANA**

Isidro Luis Jimenez

The University of Arizona

Terra em transe é uma das principais produções de Glauber Rocha. Filmes anteriores têm elementos temáticos centrados respectivamente na cultura negra nordestina e no sertão, ao tempo que muitos dos elementos narrativos dos filmes ainda são tradicionais. Ao contrário, *Terra em transe* é uma obra já madura e muito mais política; sua temática pode ser classificada não somente como brasileira, mas latino-americana. O filme tem muitos elementos técnicos que o ligam ao cinema experimental latino-americano e sobretudo à *nouvelle vague* francesa de Jean-Luc Godard. *Terra em transe* incorpora esses elementos misturando-os e ao tempo mantendo parte da linguagem visual anterior de a Rocha.

No artigo, vou apresentar uma contextualização do filme e uma análise dos dois grandes blocos que identifiquei nele: formal e esteticamente europeu e tematicamente latino-americano. Realizarei uma análise do cinema francês da *avant-garde* esquerdista dos anos 60 e a sua influência no diretor brasileiro. Depois falarei da latino-americanidade manifesta do filme, herdeira da estética e a temática nacionais dos primeiros filmes de Rocha. Finalmente, vou analisar a distribuição de *Terra em transe* no Brasil e no estrangeiro para contrastar com a recepção do filme.

1. *Terra em transe* no seu contexto cultural cinematográfico: a relação com o cinema europeu

A estética dos primeiros filmes de Glauber Rocha tem elementos basicamente brasileiros ligados com ideias próprias do terceiro-mundismo ou da tri-continentalidade de uma forma desconexa. Além disso, o diretor tomou elementos estéticos complementares do movimento antropófago modernista brasileiro usando uma estética selvagem e primária não só nos seus filmes; por exemplo, ao invés de usar garfo e faca, Glauber comeu com as mãos num jantar com actores. Porém, a ideia geral de Rocha sobre o Modernismo brasileiro não era muito positiva (Rezende 127): “Porque eu acho que o Modernismo foi apenas uma teoria crítica, mas uma criatividade veio do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre. O que é o Estado antropofágico-materialista-democrático do Oswald de Andrade, a Utopia?”.

Finalmente, a situação política e social nacional provocou um contexto para Rocha e outros jovens diretores brasileiros - principalmente Paulo César Saraceni, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, David Neves e Luís Carlos Barreto- criarem o Cinema Novo, caracterizado por Gomes (184) como:

Um movimento de renovação do cinema brasileiro (...), promovido por um grupo de jovens intelectuais da classe média letrada, entre os 20 e os 30 anos, aglutinados por afinidades políticas, culturais e cinematográficas, tendo como eixo a figura de Glauber Rocha, todos desejosos de interpretar e traduzir a realidade do Brasil depois do juscelinismo e na vigência do janguismo.

Sobre a relação entre o Modernismo e o Cinema Novo considero que é muito interessante o artigo de Oliveira (2012); nele achamos uma comparação das figuras de Oswald de Andrade e Glauber Rocha. Embora ambos proponham a descolonização da arte brasileira, o primeiro a busca "através da metáfora ritualística da antropofagia transformada numa elaboração teórica da cultura nacional que aliava barbárie e técnica" enquanto que Rocha quer atingir o objectivo:

por meio da violência provocada pela fome. Essas duas posturas estão sistematicamente presentes em dois textos antológicos da arte brasileira, o - Manifesto Antropófago, publicado por Oswald em 1928 na *Revista de Antropofagia*, e na - Estética da fome, apresentado por Glauber Rocha pela primeira vez em 1965 no congresso *Terceiro Mundo e Comunidade Mundial* dentro da *Quinta Resenha do Cinema Latino-Americano*, em Gênova, na Itália.

Depois da II Guerra Mundial, a temática social (ligada posteriormente ao cinema político) mais popular e sólida foi o neo-realismo italiano. Rezende (161) diz sobre os filmes europeus em relação ao cinema brasileiro “Com o neo-realismo de Rossellini, os problemas culturais, políticos e sociológicos começaram a ser colocados dentro de temas que até então só mostravam a realidade cor-de-rosa de Hollywood ou o dogmatismo da Mosfilm.”. Da mesma maneira que o Cinema Novo brasileiro foi um resultado sincrético de elementos em parte europeus, Sarno (52) fala das influências heterogêneas (soviéticas, francesas, literárias, etc) do neo-realismo italiano.

Enfim, o cinema de Rocha deve aos italianos o foco narrativo em temas sociais, já presente nos primeiros filmes. Encontramos também uma temática étnica ou regional, própria da estética tipicamente brasileira de *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do sol*. Rocha rejeitou os elementos mais humanos do neo-realismo italiano (por exemplo, *Umberto D*, de Vittorio de Sica ou *La Strada* de Federico Fellini), e substituiu-os pelas características duras ligadas à Estética da Fome; nas palavras de Rocha ("Uma estética da fome") “Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino”. Os planos dos filmes de Rocha são totalmente limpos, sendo os protagonistas e a temática fundamentalmente sociais.

Terra em Transe tem elementos únicos que conectam o filme com a *nouvelle vague* francesa. Rocha reconheceu o elemento cinematográfico francês que o influenciou, relacionado com o experimentalismo cinematográfico. Explicitamente, o cinema de Jean-Luc Godard tem muitos elementos comuns com o filme brasileiro. Sobre Godard, Rocha diz (Rezende 103)

“Godard é assim, um cineasta inteiramente moderno, partindo da ciência, do fato político e transformando isto em poesia, enquanto outros diretores, como Antonioni, se prendem ao passado”; realmente achou nos seus filmes uma verdadeira *praxis* política na linha do *foquismo* terceiro-mundista cubano (Rezende 103) ”Como Guevara disse, é preciso abrir um, dois, muitos vietnames, e começar por abrir um aqui na França”. Os anos imediatamente posteriores à revolução cubana, com toda a sua influência política na América Latina foram precisamente os anos da gênese do Cinema Novo.

Rocha já tinha sido influenciado fortemente pelos franceses ao filmar os seus primeiros filmes ao final dos anos 60. Visualmente, a *nouvelle vague* aportou elementos tremendamente inovadores, como por exemplo misturar uma mesma sequência com distintos planos, como em *Alphaville* de Jean-Luc Godard. Um filme de Godard especialmente relevante em relação a *Terra em Transe* é *La chinoise*, produzido também no ano 1967; mesmo os dois filmes terem aparecido associados na correspondência pessoal de Rocha em 1974 (Bentes *Glauber Rocha. Cartas ao mundo* 484); ele diz especificamente sobre *La chinoise* (Rezende 102): “Os filmes que mais me impressionaram de Godard foram *A chinesa* e *Week-end*.”

La chinoise é a história de uma pequena célula maoista em Paris antes dos acontecimentos de maio de 1968. O filme é muito inteligente e tem uma componente política explícita incluso em partes com conversas políticas filmadas, na linha de outros filmes de Godard como *Vivre sa Vie*. Formalmente, *La chinoise* tem muitos elementos vanguardistas como a ruptura dos planos, o desajuste entre imagens e som e a inclusão no filme de elementos meta-narrativos. As imagens no filme de Godard têm um fortíssimo componente semiótico; além disso, às vezes aparecem letreiros reforçando e delimitando o seu significado encontramos ideias sobre o conteúdo semiótico da imagem, que não é *naïve*, mas sempre tem uma finalidade última; Barthes fala do apoio e a

amarração da linguagem sobre as imagens (162) “precisely the syntagm of the denoted message which naturalizes the system of the connoted message”. Em *La Chinoise* encontramos letreiros em várias cenas do filme que explicitam os ideais estéticos de Godard. Por exemplo, “Il faut confronter les idées vagues avec des images claires”, além de políticos “Les impérialistes sont encore vivants. Ils continuent à faire régner l’arbitraire en Asie, en Afrique et en Amérique Latine” e narrativos “Un film en train de se faire”.

Terra em transe mistura muitos elementos estéticos da *nouvelle vague* com alguns elementos que encontramos nos primeiros filmes de Rocha, como a música de candomblé ao começo do filme. Esses temas têm uma relação com as temáticas regionais dos primeiros filmes do diretor. Muitos elementos como a mistura caótica de diferentes músicas nos dois filmes (clássica e *pop* em Godard, clássica e étnico-regional em Rocha) têm a mesma finalidade. Apesar disso, alguns elementos como o uso das cores fortíssimas ao estilo do plástico no filme de Godard não aparecem em *Terra em Transe*, um filme rodado em preto e branco. Rocha diz (Rezende 81):

Sobre o interesse dos cineastas nacionais em filmar a cores há pelo menos duas razões: 1- O público brasileiro, educado cinematograficamente à base de filmes norte-americanos a cores, manifesta um certo complexo de inferioridade quando assiste a um filme nacional em preto e branco. Quando o filme brasileiro é a cores o público aceita melhor; 2- A TV européia é a cores e é um grande mercado para os filmes brasileiros.

Os dois filmes (*La chinoise* e *Terra em transe*) também compartilham a ideia da violência simbólica; porém, no filme de Rocha essa violência é transmitida não somente pela temática narrativa, mas também por elementos formais do filme como a ruptura brusca dos planos.

O resultado da forte influência europeia no filme é uma obra visual e formalmente muito mais vanguardista do que outros filmes do Cinema Novo brasileiro foram. Por exemplo, *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade (1969) tem uma temática rupturista ligada ao

Modernismo e ao movimento antropofágico brasileiro, mas o vanguardismo de *Terra em Transe* abarca principalmente aspectos formais ligados ao cinema internacional dos anos 60.

2. A Latino-americanidade de *Terra em Transe*

O ideário político de Rocha levou o seu cinema de forma natural à temática latino-americana, apresentando no filme alguns temas gerais, nos quais os elementos tipicamente brasileiros dos filmes anteriores se diluíram nas novas formas rupturistas. Shohat e Stam falam sobre o carnavalesco e as novas narrativas (principalmente, terceiro-mundista e de *avant-garde*) em relação com o filme de Rocha, que oferece “alternative aesthetics offered by Third World, postcolonial and minoritariat cultural practices: practices that dialogue with Western art movements but which also critique them and in some ways go beyond them” (31). Também são muito interessantes os conceitos de “simultaneous temporalities” ou “archaic postmodernism” aplicados em geral ao cinema de Glauber Rocha e concretamente a *Terra em Transe*. Ao comparar o filme com o cinema mexicano de Buñuel, a sua produção incorporou elementos fortemente sociais de temática mais latino-americana que local ou nacional (*Los olvidados*) em contextos que às vezes têm elementos surrealistas em uma trama narrativa com uma forma convencional (*El ángel exterminador*). Além disso, tem aspectos formais vanguardistas extremos que o cinema de Godard ou Rocha não mostraram. O cinema cubano tradicionalmente explorou alguns desses elementos estéticos, já despolitizados depois dos anos 80 (*La vida es silbar*).

Terra em Transe é basicamente uma metáfora sobre a política latino-americana articulada em torno dos estereótipos de dois políticos: o conservador Diaz e o populista Vieira “Vieira and Diaz appear to occupy opposite ends of the political spectrum, but the parallel montage of their electoral campaigns, superficially contrasting them, on a deeper level ironically equates them” (Johnson and Stam 151).

Todos os elementos relevantes na narrativa do filme, incluindo a presença constante da multinacional Explint, podem ser considerados como “políticos”. *Terra em Transe* tem os elementos técnicos e estruturais do cinema europeu. Não obstante, as ideias políticas no filme não têm elementos teóricos explícitos, em contraste com produções de Godard como *La Chinoise* ou *Vivre sa Vie*, nas quais há um elemento narrativo explícito em forma de diálogos reais de temática política ou filosófica. Não encontramos no filme de Rocha uma ideia abstracta e sofisticada de América Latina ligada a alguns elementos políticos ou filosóficos esquerdistas sobretudo europeus como os refletidos em *La Chinoise*, mas uma presença real de problemas terceiro-mundistas. O objectivo do filme é fortemente político, mas ao mesmo tempo diluído pelas ideias e pela estética do próprio Rocha. De acordo com Johnson e Stam (153) "*Terra em Transe* criticizes the naive notion that art in itself can create a revolution".

Também encontramos no filme a ideia de "povo" nos parâmetros artísticos do diretor (Bentes *Glauber Rocha. Cartas ao mundo* 33):

Com *Terra em transe*, Glauber botou esse povo (subserviente, vitimizado, fraco) em questão com a mesma radicalidade e paroxismo com que criticou o intelectual de esquerda, Paulo Martins, um Hamlet tropical, entre banhos de sangue e exaltação poética.

Porém, Rocha era totalmente realista sobre a relação entre a política e a arte (Fonseca 82) “Os revolucionários são em geral reacionários em matéria de arte”.

Os elementos de violência simbólica, ligados à análise social e política do filme se fortalecem com seus aspectos vanguardistas formais: “São muitas as estéticas da violência, com diferentes éticas e consequências: afirmativas, reativas, resistentes. Elas podem ser sintoma e expressão de formas de viver, valorar e pensar”. (Ivana Bentes “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”) marca uma continuidade histórica no

cinema brasileiro entre o sertão e a favela, como dois territórios míticos carregados de simbologias históricas, sociais e políticas, signos e violência.

O nome de Eldorado, país imaginário onde se passa o filme, é um elemento altamente simbólico e latino-americano com fortes lembranças coloniais; o país de *Terra em transe* pode ser um país centro-americano ou sul-americano qualquer. “Eldorado” tem no filme muitos elementos que o ligam à ideia de heterotopia (Foucault 24) “Utopias are sites with no real place”. Ao mesmo tempo, o espaço do filme (Stam 157):

is one of spatio-temporal discontinuity. There are no establishing shots to situate us. We are further disoriented by dizzying camera movements and an unorthodox variety of camera angles. Even in sequences characterized by spatial homogeneity, there is discontinuity in the cinematographic treatment of the unified space.

O político populista não acredita na luta de classes; o conservador sim (“A luta de classes existe”), tendo assim o filme um conteúdo de política real, não somente teórica. Também o nome do político conservador Porfirio Diaz tem um óbvio significado metafórico e simbólico de tipo latino-americano; o político aparece no filme como um *Lord of Misrule*, ligado a orgias, à loucura e aos excessos. Zizek (*In defense of Lost Causes* 252) fala de Stalin como um *Lord of Misrule* ou “the very agent of carnivalesque subversion”; no filme há aspectos carnavalescos do poder e terror na figura de Porfirio Diaz. Os excessos orgiásticos são a oposição à “unbearable closure of being” de Zizek (*The Plague of Fantasies* 129). Buñuel já narrou a impossibilidade da realização do desejo em *El Ángel exterminador*.

Diaz é a figura do paroxismo e o delírio do poder. Achamos também no filme elementos estruturais atávicos sobre a natureza do poder e a realidade política histórica brasileira ligados à mesma ideia de *Eldorado*, a Diaz e as ideias de oligarquia, burguesia e política. Esta relação é

uma constante em diversas manifestações artísticas contemporâneas: falar das raízes culturais e políticas nacionais com elementos tremendamente negativos ligados a elas.

Muitos pequenos elementos do filme têm relação com obras literárias e romances latino-americanos: assim, a morte de Paulo é semelhante ao fim de Artemio Cruz e versos de *Martín Fierro* são lidos no filme. Augusto Roa Bastos no romance *Yo, el supremo* escreveu muitos elementos parecidos aos achados no filme sobre a relação entre o poder e a loucura na figura do ditador paraguaio Gaspar Rodríguez de Francia.

3. A recepção do filme

Não de forma surpreendente, a obra de Rocha teve muito mais sucesso no estrangeiro do que no Brasil. As críticas nacionais ao filme foram duríssimas (Rezende 84):

Carlos Nelson Coutinho, um dos melhores críticos literários do mundo, escreveu que *Terra em Transe* era produto de um intelectual pequeno-burguês irracional. Fernando Sabino, Otto Lara Rezende, Rubem Braga, Vinícius de Moraes e Armando Nogueira foram indicados pelo então Ministro das Relações Exteriores, Magalhães Pinto, para decidirem se *Terra em Transe* tinha ou não qualidades artísticas para representar a gloriosa cultura nacional em Cannes. A comissão viu o filme (sic) e ninguém assumiu a responsabilidade. O único que foi claro comigo foi o Vinícius. Os outros, gente que eu respeito (logo não estou aqui me desagravando), me acusaram de louco, de irresponsável. Telefonei a Rubem Braga e ele me responde Não gostei. A vida é bonita e você mostra tudo feio.

Fora do Brasil, *Terra em transe* ganhou o Prêmio da Crítica do Festival de Cannes, o Prêmio Luis Buñuel na Espanha e o Prêmio de melhor Filme do Locarno International Film Festival. Indubitavelmente, o problema principal do filme em relação ao público nacional foi o uso da estética vanguardista própria das elites europeias da *gauche divine*. A contradição última é que o filme pode então ser considerado europeu, ou mesmo um filme europeu sobre o primitivismo tropical surrealista latino-americano. Paradoxalmente, Rocha (Pierre 125), ao

falar das imposições culturais europeias sobre o cinema e a arte latino-americanos descrevia também as ideias gerais do público brasileiro sobre seu filme:

Para o observador europeu os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado, heranças mal compreendidas, porque impostas pelo condicionamento colonialista.

Em comparação, o citado filme *Macunaíma* tem elementos culturais percebidos como próximos pelo espectador nacional; o resultado do filme de Andrade foi “estranho” e popular, mas não “artificial” e estrangeiro como *Terra em Transe* para o público brasileiro.

4. Conclusões

Finalmente, considero que Glauber Rocha fez um filme tremendamente consequente e honesto com suas próprias ideias estéticas e políticas. O filme, entre as vanguardas visuais europeias e a temática política latino-americana, foi objeto de consumo das elites intelectuais ou políticas na sua recepção. As ideias de Rocha sobre o cinema e o público nacionais eram mesmo ao tempo iconoclastas e elitistas (Fonseca 82):

(...) é preciso haver uma modificação total no cinema brasileiro. Não é possível melhorar exclusivamente o nível dos filmes. É preciso mudar todo o maquinismo do nosso cinema. Como, por exemplo: o caso da crítica brasileira na sua maioria é um caso de alfabetização de adultos. Para um novo cinema é necessário uma nova crítica. Essa que está aí deve morrer junto com a chanchada. É uma crítica cheia de picuinhas e comprometida com um sem número de *part prise*.

O paradoxo principal desse tipo de cinema não é que foi produzido pelo consumo próprio dos países latino-americanos ou na linha teórica do terceiro-mundismo, mas que faz os intelectuais dos países do bloco central refletirem. Filmes como *Terra em Transe* são um exemplo perfeito de uma produção latino-americana "de autor" em preto e branco, desconectadas finalmente dos seus objetivos iniciais e formalmente semelhantes às vanguardas europeias.

Identifico uma contradição estrutural entre os propósitos políticos de Rocha, os elementos narrativos utilizados e a sociedade brasileira que teoricamente foi a receptora do filme; os elementos de mudança social através da mensagem político do Cinema Novo obviamente estavam destinados ao fracasso, porque a estética inovadora da origem europeia que Rocha utilizou procedia duma sociologia muito distinta. A conexão entre as rupturas artística e ideológica tinham convivido durante muito tempo no velho continente, mas foi completamente estranha para a sociedade brasileira, como qualquer idéia de mobilização social através da arte rompedora: podemos comparar o contexto social e político no Brasil nos anos 60 e na URSS na época do surgimento e desenvolvimento das *avant-gardes* soviéticas (1915-1930). As limitações dos modelos culturais "populares" nos países dos países terceiro-mundista foram fortíssimas e evidentes.

Terra em transe tem também uma contradição secundária: no filme os aspectos culturais populares tipicamente brasileiros das produções anteriores de Rocha aparecem diluídos num conjunto latino-americano artificial. Na obra de Rocha há pequenas referências constantes à alta cultura estrangeira, especialmente literária. Este bloco terceiro-mundista geral tem uma lógica política, mas é totalmente alheio aos esquemas do cinema brasileiro com uma temática nacional, que geralmente tinha uma grande popularidade.

Em resumo, em *Terra em Transe* encontramos as contradições entre cultura elitista (ou "alta cultura") e cultura popular popularidade no cinema e na arte em geral; esta problemática está já enraizada nas ideias políticas esquerdistas que originaram o Cinema Novo brasileiro. Estes elementos contraditórios estão presentes também no pensamento do mesmo diretor, que se auto-considerava "revolucionário" nas matérias artística e política.

Obras citadas

- Barthes, Roland. "Rhetoric of the Image". 10 de maio de 2014.
<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Barthes-Rhetoric-of-the-image-ex.pdf>
Web.
- Bentes, Ivana, *Glauber Rocha. Cartas ao Mundo*. São Paulo. Companhia das Letras. 1997. Impresso.
- "Sertões e Favelas no Cinema Brasileiro Contemporâneo: Estética e Cosmética da fome". ALCEU (8). Jul/dez 2007. Impresso.
- Fonseca, Cristina. *O Pensamento Vivo de Glauber Rocha*. São Paulo: Martin Claret. 1987. Impresso.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias". *Diacritics*. Spring 1986. Impresso.
- Gomes, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha esse Volcão*. Nova Fronteira. 1997. Impresso.
- Johnson, Randal and Robert Stam (ed). *Brazilian Cinema*. New York: Columbia University Press. 1995. Impresso.
- Oliveira Carneiro Rios, Dinameire. "Por uma Estética Antropofágica em Oswald de Andrade, Glauber Rocha e Olney São Paulo". *Letrando* (1). Jan/jun 2012. Impresso.
- Pierre, Sylvie (Ed.). *Glauber Rocha: Textos e Entrevistas com Glauber Rocha*. Papyrus. 1996. Impresso.
- Rezende, Sidney. *Ideário de Glauber Rocha*. Philobibliion. 1986. Impresso.
- Rocha, Glauber. "Estética da Fome", *Memórias do Subdesenvolvimento*, 21 Abril 2019,
www.memoriasdosubdesenvolvimento.blogspot.com/2007/06/esttica-da-fome-manifesto-de-glauber.html
- Rose, Gillian. *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Thousand Oaks. 2001. Impresso.
- Sarno, Geraldo. *Glauber Rocha e o Cinema Latino-Americano*. Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. 1995. Impresso.
- Shohat, Ella and Robert Stam, "Narrativizing Visual Culture. Towards a Polycentric Aesthetics", in Nicholas Mirzoeff (ed), *The Visual Culture Reader*. Routledge. 1998. Impresso.
- Zizek, Slavoj, *The Plague of Fantasies*. Verso. 1997. Impresso.
- Zizek, Slavoj, *In defense of Lost Causes*. New York: Verso. 2008. Impresso.

LAS HUELLAS DEL SURREALISMO EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS 70: *CRÍA CUERVOS* (1975) Y *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* (1973)

María Isabel Gómez Rodríguez

Universidad Complutense de Madrid

Los movimientos literarios de vanguardia⁷ de la primera mitad del siglo XX (dadaísmo, futurismo, surrealismo o cubismo) ejercieron una influencia muy notable en las creaciones artísticas posteriores de todo el mundo occidental. Estos se estructuraron sobre una premisa compartida: “el rechazo del concepto de arte como imitación, de la finalidad estética y del deleite exento de realismo” (Bianchi 23). Sin embargo, sus derroteros fueron muy dispares. Con respecto al surrealismo, ninguna de estas corrientes alcanzó su trascendencia ni longevidad⁸. Su fijación en lo irracional; en el mundo de los sueños y del subconsciente; en las imágenes y objetos simbólicos; en autores como Lútreant, Sade o Rimbaud; en lo perverso; etc., se ha mantenido hasta hoy para no desaparecer. Al menos, no todavía.

La revolución surrealista⁹ ha abierto la puerta a un imaginario muy rico que ha ido evolucionando y transmitiéndose, y que es posible detectar en muchas obras posteriores que, en principio, no son propiamente surrealistas. Ya sea como actitud política, clave para penetrar en el

⁷ “El francesismo *avant-garde* procede del lenguaje militar y empieza a usarse en Francia a mediados del siglo XIX, para indicar el radicalismo inconformista e innovador de corrientes de pensamiento beligerantes y audaces; en 1864, aparece referido a la poesía en *Mon coeur mis à un* de Charles Baudelaire [...] Finalmente, la denominación se asienta en el ámbito literario y artístico en el primer tercio del siglo XX, asumiendo el significado que aún hoy le atribuimos: designa un movimiento artístico determinante en la cultura y en la historia literaria occidental de la pasada centuria que [...] consolida la ruptura de índole revolucionaria cuya primera manifestación había correspondido al espíritu anteclásico del pensamiento romántico.” (Bianchi 2016:28)

⁸ “Hay todavía un gran malentendido con respecto al surrealismo. Los historiadores del arte lo consideran un movimiento artístico perteneciente a las vanguardias de entreguerras; otros lo definen como si estuviera más allá de la lógica y de la realidad. Incluso los políticos han empezado a utilizar la palabra como sinónimo de sinsentido. Otros confunden surrealismo con absurdo [...] Por encima de todo, el surrealismo no es arte.” (Švankmajer 2014:65)

⁹ Esta expresión está tomada del título de una de las revistas de los surrealistas franceses, *La Révolution surréaliste*, que consistió en doce revolucionarias publicaciones que salieron entre 1924 y 1929 en París.

subconsciente humano, recurso sugestivo para cambiar la visión de la realidad, herramienta para dar a luz a un lenguaje velado... esta ola llegó también a España y a sus creadores, en todos los ámbitos. Este trabajo pretende mostrar esos destellos “surrealizantes” en la tarea creativa de dos directores cinematográficos españoles, elaborada durante la dictadura franquista (1939-1975) y la posterior democracia: Carlos Saura (1932) y Víctor Erice (1940). Las obras a analizar serán *Cría cuervos* (1975) y *El espíritu de la colmena* (1973), respectivamente, pues ambas hacen gala de un carácter marcadamente político, por tratar consecuencias de la Guerra Civil española (1936-1939) y el franquismo, y tienen bastantes paralelismos entre sí. Estas películas no se corresponden con la parte más surrealizante de la obra de ninguno de los dos directores, pero este dato hace más interesante mostrar esos destellos desde un análisis comparado en el marco de los principios del surrealismo y su reproducción en forma literaria.

1. Surrealismo: definición, historia y difusión

A pesar de que el *Primer Manifiesto Surrealista* no apareció oficialmente hasta el año 1924 en París, sus integrantes, con André Breton a la cabeza, datan en 1919 el nacimiento del surrealismo, pues fue entonces cuando se bosquejaron sus cimientos. Esto se explica porque algunos de los futuros miembros del surrealismo francés participaron en el movimiento *Dada* entre 1915 y 1920¹⁰, pero el inconformismo absoluto, la heterogeneidad de sus miembros y la falta de organización interna dispersó y terminó por disolver al grupo a través de una lenta y cada vez mayor descoordinación. En un intento de no querer dejar caer esos avances en saco roto, unos cuantos participantes acordaron unas nuevas bases, esta vez sí, fijas, para evitar el descontrol anterior. Esos compañeros que rompieron con *Dada* para elaborar su propio movimiento fueron

¹⁰ Cabe recordar que la aparición del surrealismo no ha sido igual en todo el mundo. Como movimiento internacional, su génesis ha sido diversa. Por ejemplo, en el caso del surrealismo checo (1934), este apareció a raíz del Poetismo de Teige, no del movimiento *Dada*. Así, sus características y evolución también han variado según el contexto. Hubo grupos surrealistas en muchas partes del mundo, como Suecia, Ginebra, Lisboa, etc., que mantuvieron contacto mucho tiempo, en gran parte gracias a la producción y difusión de revistas.

“Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault y Vitrac” (Breton 2009:39). Así nació el surrealismo, nombre que André Breton y Philippe Soupault tomaron de Guillaume Apollinaire, muerto hacía poco, porque esta palabra, para ellos, comprendía bastante bien el espíritu de su movimiento.

Los años comprendidos entre 1919 y 1925 se consideraron la época “puramente *intuitiva*” (Breton 14) del movimiento surrealista. En aquel momento, la actividad del grupo atendía especialmente a la experimentación con “textos automáticos, relatos de sueños, discursos improvisados, poemas, dibujos o acciones espontáneos” (17). Sin embargo, con el paso de los años y la propagación del movimiento a otros lugares, su autoconciencia aumentó y, en consecuencia, también la consideración de sus oportunidades y limitaciones en un entorno ya no francés, sino mundial. El grupo se decantó por una acción más práctica que supuso, entre otras cosas, valorar los experimentos anteriores como materiales y no como fines.

Los surrealistas siempre tuvieron muy en cuenta el contexto político y social, pero fue desde esa segunda etapa, a partir del año 1925, cuando prestaron especial atención al problema de la guerra y a ese “derrotismo” (Breton 2013:9) que empapaba Europa. Este tema constituyó su punto de mira para sus intervenciones y obras creativas, siempre desde una marcada posición antifascista. Así lo anunciaba André Breton en su conferencia en Bruselas en junio de 1934:

[...] parafraseando a Lautréamont, no puedo dejar de añadir que, mientras hablo, antiguos y letales escalofríos intentan sustituirse a esos otros escalofríos que eran los del conocimiento y la vida. Anuncian una epidemia espantosa, una enfermedad que irremediablemente aboca a la destitución. Se trata, una vez más, de tener el valor de encararlos. Esa enfermedad se llama fascismo. (Breton 10)

Una de las máximas del surrealismo ha sido su tendencia a dar la misma importancia a la realidad física o exterior, que a la realidad psíquica o interior. En un tiempo capitalista en el que el cada vez importaba más lo productivo y utilitario en detrimento de los impulsos del subconsciente, la imaginación o el deseo, este movimiento, que identificaba con ellos la libertad, quiso devolverles su trascendencia. Para esto, su propuesta se basó en equiparar la percepción externa e interna, de tal manera que una se fundiera en la otra. He ahí su devoción por la imaginación, los sueños, el misterio o la locura en la vida cotidiana, y su intención de magnificarlos. Al principio, en aquella primera fase teórica, esto lo consiguieron mediante experimentos como la escritura automática¹¹, pero en poco tiempo este mecanismo se extendió a otras formas de creación. Otro modo de acercarse al subconsciente consistió en el desarrollo del *método paranoico-crítico*, elaborado por Salvador Dalí en 1930, por el que, dejándose uno llevar por la “omnipotencia del deseo”, se han de “considerar las imágenes del mundo exterior como inestables y transitorias, cuando no sospechosas, y, lo que da más vértigo, hacer que otras personas crean en la realidad de sus impresiones” (53). Siguiendo las instrucciones de esta práctica, los objetos estarían constantemente haciéndose y deshaciéndose en la mente del paranoico, creando imágenes múltiples a partir de una sola. Otra manera de acceder a ese mundo del subconsciente, por ejemplo, fue la alteración de los estados de conciencia de los participantes mediante delirios simulados, la deriva surrealista, juegos de palabras, etc.

¹¹ En cuanto a la definición de escritura automática, para los surrealistas supone un modo de plasmar el automatismo psíquico, pero no como fin en sí mismo, sino como medio para penetrar en el subconsciente y renovar el lenguaje. En cuanto a su significado, son muy ilustradoras las palabras de Benjamin Péret, cuando, en 1929, explicaba el modo de emprender este tipo de práctica. Decía: “Tenga a mano papel, tinta y una pluma nueva e instálese confortablemente ante su mesa. Ahora, olvídense de todas sus preocupaciones [...] A usted ya no le interesa saber lo que es lógico y lo que no lo es, usted no desea saber qué quieren decirle. Escriba lo más rápido posible, para no perder nada de las confidencias que le son hechas y, sobre todo, no relea. Pronto se dará cuenta de que las frases llegan más rápidas, más fuertes, más vivas. Y, si por casualidad usted súbitamente se detiene, no dude, fuerce la puerta del inconsciente y escriba, por ejemplo, la primera letra del alfabeto. Una letra sigue a la otra. El hilo de Ariadna regresará a sí mismo” (Pariente 93).

En conclusión, la clave del surrealismo se podría resumir en dos ideas latentes: poesía y política. Cabe puntualizar, eso sí, que con “poesía” no se refieren en absoluto al verso en forma literaria, o al menos no por principio. El lenguaje poético tiene un carácter mucho más amplio; para los surrealistas, es aquel idóneo para sugerir o expresar lo irracional y abrir la puerta al subconsciente, independientemente de su estructura formal. Así, el frecuente uso de imágenes que en un principio contenían sus experimentos escritos, facilitó su traslado a la pintura, escultura, fotografía... y también al cine.

1.2. El surrealismo español

Cuando el surrealismo llegó a España lo hizo, en mayor medida, en forma literaria y a través de traducciones de textos franceses. Fue la generación del 27 la que hoy en día es más aclamada por valerse del texto surrealista. Sin embargo, hay que recordar que este grupo nunca dejó de reconocer sus raíces culturales, es decir, que no asumió totalmente la actitud beligerante en la que sí militaba el surrealismo francés. Así:

los artistas españoles solo retoman del surrealismo la novedad, la transgresión, la subversión, las imágenes oníricas, la libertad imaginativa y el uso del verso libre. La adhesión a los cánones de la poesía pura anterior a la llegada de la Vanguardia hace que la mayoría de ellos rechace la abolición de la conciencia artística y la escritura automática del manifiesto de Breton, a favor de la combinación de novedades con la tradición [...] (Bianchi 30)

En definitiva, se trata más bien, en el caso español y en el particular de la generación del 27, de una aproximación al surrealismo o de una escritura *surrealizante* desde el punto de vista formal, cuyo uso, además, varió mucho de un autor a otro. Ha sido especialmente frecuente, en ellos, el empleo del lenguaje irracional u onírico, tanto en verso como en prosa, para camuflar un mensaje que, por la razón que fuera, el escritor quería que permaneciese encubierto. Este ha sido el caso de Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Rafael Alberti o Federico García Lorca. Este

enmascaramiento a partir de imágenes surrealistas se hizo más popular aún con la llegada del franquismo, puesto que, en los primeros años de la dictadura, la falta de precaución del escritor podía costarle la vida y, más adelante, sortear la censura consistiría en un objetivo importante para cualquier escritor medianamente comprometido. En el mundo del cine, esto es visible tanto en la filmografía de Víctor Erice, como en la de Carlos Saura.

De todos modos, aunque esa influencia formal del surrealismo es la que ha hecho mayor mella en la literatura española de principios del siglo XX, no quiere decir que no hayan existido autores ni grupos íntegramente surrealistas en España, aunque estén hoy parcialmente olvidados. Cabría incluir en este conjunto a José María Hinojosa (pionero del surrealismo en España) o a Juan Larrea, quienes sí siguieron los principios del surrealismo francés en sus textos; o también al grupo de Tenerife. Hay exponentes muy destacados del surrealismo en otros campos, como la pintura o el cine, entre los que están Remedios Varo, Maruja Mallo, Salvador Dalí o Luis Buñuel. El reflejo de esas aportaciones surrealistas en el cine español es aquello que se tratará a continuación, en un periodo en que el franquismo estaba decayendo, pero aún existía la censura.

2. El cine español en los años 70

El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas [...] es entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. (Pariente 63)

Las películas *Cría cuervos* y *El espíritu de la colmena* pertenecen a una época contextualmente muy distinta de aquella en la que se formularon los principios del surrealismo. Entre estas y aquel hubo una guerra civil y otra mundial, una dictadura o la aparición de nuevos medios tecnológicos, entre otras cosas, que cambiaron para siempre el modo de vivir y concebir el mundo. Para empezar, lo cierto es que el franquismo (1939-1975), con la censura, generó una

caída cultural en España. En el caso del cine, esta situación se pudo ir desbloqueando lentamente en los años 60, cuando García Escudero estuvo al frente de la Dirección General de Cinematografía (1962-1976). En aquel momento se generó el “Nuevo Cine Español”, del que participaron, entre otros, Carlos Saura con *La caza* (1965) o Luis Buñuel, con *Viridiana* (1961). Este cine sentó unas bases importantísimas para que se pudiera dar una transición de “tercera vía” a un “cine de izquierdas”, que se caracterizó por emplear un lenguaje indirecto para sortear la censura, conformando, con los años, un “cine posfranquista cuando el dictador todavía vivía” (Monleón 1995:86). En este grupo se encontrarían tanto Carlos Saura como Víctor Erice, con *El jardín de las delicias* (1970) o *El espíritu de la colmena*, respectivamente. *Cría cuervos* se rodó cuando el dictador aún vivía, pero se estrenó justo después, conque forma parte de la primera transición del cine español (1975-1977).

Cría cuervos y *El espíritu de la colmena* deben analizarse dentro de la estética de la incipiente posmodernidad española. Son obras que miran al pasado, pero no en forma de narraciones históricas, sino desde la subjetividad. En ellas, “el tiempo [se presenta] como entidad dúctil sobre la que imprimir la consciencia del observador” (Navajas 1996:28). Esta forma de ver los acontecimientos históricos fue compartida por muchos realizadores. Es más, tanto Carlos Saura como Víctor Erice dan cuenta de esta visión en otras de sus películas, como *La prima Angélica* (1973), del primero, o *El Sur* (1983), del segundo.

La historia recreada en estas obras es parcial, siempre de acuerdo con la subjetividad del director y el sistema filosófico al que este se acoge. En otras palabras, cabría hablar de un cine personal, pero en ningún caso panfletario¹², incluso aunque este tipo de enfoque pueda subordinar

¹² “Calos Saura y Víctor Erice transfiguran ese pasado por medio de construcciones oníricas o visiones filtradas por una conciencia incontaminada por el medio objetivo de modo que la perspectiva individual se sobreimpone a la

los hechos de los que da cuenta a un marco ideológico concreto. Los acontecimientos históricos que tuvieron lugar en la Europa de la época contagiaron a la población la convicción de que no es posible narrar los hechos con objetividad, de que no hay verdades absolutas, ni visiones que puedan conciliar a todos los bandos. También apareció la necesidad de dar testimonio de las injusticias que habían sucedido, conque hay muchas obras, entre ellas las que se analizarán aquí, que pretenden apelar a la memoria colectiva. Teniendo esto en cuenta, el cine, como cualquier otra forma de expresión de la realidad exterior, no es objetivo: se rige por las reglas de la narración y de la ficción, lo que hace del relato histórico algo maleable. De este modo, para analizar las obras de los periodos de entreguerras, posguerra o dictadura desde esta visión, es importante tener en cuenta las características personales del autor. Esta tendencia se ha visto incrementada por la influencia de Sigmund Freud y su desarrollo a través las teorías posfreudianas, pues, del mismo modo que la historia es relativa, también lo es el sujeto: el yo es multivalente, fragmentado y nunca sólido, y la fuerza de lo irracional ha contaminado la confianza en la razón.

Dentro de este devenir también es fundamental tener en cuenta cómo se ha ido deconstruyendo la jerarquía de la masculinidad. Esto es especialmente importante para profundizar en estas dos películas ya que, en ambos casos, las protagonistas son niñas. Prestar atención a aquellos colectivos marginados ha supuesto también que aumentara la tendencia a plasmar en las obras realidades cotidianas y asuntos triviales y, a partir de ellos, construir una trama. La entrada de lo popular se ve perfectamente en estos dos filmes: a través de la música, en *Cría cuervos*, y del cine, en *El espíritu de la colmena*. También se ve la visión negativa que

referencia histórica. Las niñas observadoras de *Cría cuervos* y *El espíritu de la colmena* reconstruyen un pasado en el que no operan los principios reguladores de los adultos” (Navajas 51).

Saura y Erice tenían del patriotismo de la época, relacionándolo generalmente con la dominación, la represión y el salvajismo.

2.1. Víctor Erice y *El espíritu de la colmena* (1973)

Víctor Erice nació en Carranza (Vizcaya) en 1940, pasó su juventud en San Sebastián y, de allí, se trasladó a estudiar Ciencias Políticas a la Universidad Central de Madrid. En 1960 ingresó en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y, posteriormente, en la Escuela Oficial de Cinematografía. En cuanto a sus primeros pasos en el mundo del cine, Erice comenzó por verse atraído por el realismo crítico, lo cual, en aquel entonces:

no era tanto la opción por unos determinados estilos cinematográficos en tanto que estilos (...) como la opción por un determinado cine (...) cuya vocación o sentido o intención última, a través no importa de qué estilo o tipo de película, fuera de alguna manera (...) investigar o desvelar la realidad frente a otro cine que [...] la ocultaba o camuflaba. (Arocena 14)

A Erice le interesaba sugerir lo que había detrás las situaciones más cotidianas, aquello que a primera vista no se puede percibir por estar naturalizado, ya que ese es, para él, el papel del arte, que sirve para liberar al ser humano y no se puede entender sin un compromiso político. Esta idea nunca lo abandonó en su obra cinematográfica, como tampoco la reflexión en torno a la realidad y lo imaginario, aunque con los años se fue interesando cada vez más por el realismo poético y de corte psicológico, por considerar “el lenguaje poético como el más radical” (Arocena 1996:25). Si su compromiso político y visión del arte tenía que ver con el surrealismo, en este punto, la cercanía aumenta considerablemente, ya que Erice comienza a fijarse en el subconsciente. Esto llegó a su culmen en *El espíritu de la colmena* (1973).

El espíritu de la colmena, a grandes rasgos, se estructura en torno al mito de Frankenstein y la infancia, en el contexto de un pueblo castellano, Hoyuelos, en 1940. Allí vive apartada una familia de dos progenitores, Fernando y Teresa, y dos niñas, Isabel y Ana. Esta última, la

hermana pequeña, es la protagonista del film, en la que se personifica “ese sentimiento contradictorio, que moviliza el amor y el odio, la atracción y el rechazo” (Arocena 79) que Erice quería desarrollar. A modo de resumen, Ana vive una experiencia iniciática al ver la película *El Doctor Frankenstein* en el ayuntamiento de su pueblo, que la empuja a buscar a su monstruo (para ella, “espíritu”) y que fomenta su obsesión por la muerte. Ante las preguntas que le plantea a su hermana Isabel, la mayor le desvela el lugar donde puede encontrarlo: en una planicie solitaria, con una casa abandonada y un pozo. Ana decide ir sola y así emprende la huida hacia su interior, alejándose de todos los que la rodean. Pronto descubre que sigue el buen camino para hallar al espíritu, ya que encuentra una huella junto a la casa. Esta correspondía a un maquis huido de un tren, que en aquel momento decidió esconderse allí. En una de las fugas de la protagonista se encuentran y ella, como la niña de *El Doctor Frankenstein*, le ofrece una manzana. Ambos congenian. Ana se preocupa por llevarle alimentos, curar sus heridas y facilitarle ropa de abrigo, que robaba a su padre. Una noche, las fuerzas de seguridad encuentran al maquis y lo fusilan. Al recoger sus bienes, descubren que el abrigo que llevaba el ajusticiado, junto con un reloj, correspondían a Fernando, y se lo comunican. Así es como el padre de familia sospecha de su hija y finalmente la sigue hasta el lugar. En ese momento, Ana, cuando ve la sangre, la ausencia del espíritu y la presencia de su padre, huye despavorida. Su desaparición causa el pánico en la familia y, ya de noche, sale una partida de hombres a buscarla. En el bosque, la niña vaga perdida, cada vez más dentro de sí, es decir, en su camino hacia la muerte. Encuentra setas, en principio venenosas, a las que se acerca; delira y ve al monstruo de Frankenstein, que quiere asesinarla... Y finalmente se duerme junto a una ruina, donde la encuentran por la mañana. Las semanas siguientes la familia la retiene en su cuarto, creyéndola enferma por la grave impresión, pero, desde su cama y por las noches, Ana sigue llamando al espíritu.

2.2. Carlos Saura y *Cría cuervos* (1975)

Carlos Saura nació en Huesca en el año 1932, en el seno de una familia republicana, lo que le obligó a irse mudando durante la guerra. Madrid fue el destino definitivo, donde estudió primero el bachillerato y luego una Ingeniería que, como Erice, abandonó para ingresar en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. En aquel momento, la escuela estaba muy atrasada a nivel formal y temático, y esto no cambió hasta la llegada del neorrealismo italiano a España. Sin embargo, lo que más marcó a Saura fueron las películas y, posteriormente, su amistad con Luis Buñuel. En él halló el modo de, desde un realismo crítico, desarrollar su gusto por el humor negro, la fuerza de las pasiones, la muerte, el amor y la rebelión (Sánchez Vidal 20).

En cuanto a *Cría cuervos*, es una película cuyos temas principales vuelven a ser la infancia y el conflicto civil. En este caso, la acción se desarrolla en una casa en Madrid, aislada en el tiempo y en el espacio (la familia es conservadora y hay un muro que rodea la finca). El padre, militar franquista, muere al principio de la película y pronto se sabrá que la madre había fallecido meses atrás. Huérfanas, quedan tres niñas: Irene, Ana y Mayte, por orden de edad, al cuidado de la tía Paulina, la nodriza Rosa y la abuela, impedida. *Cría cuervos* es una reflexión en torno a la falta de valores que la sociedad adolece y cómo esto termina por convertir a las generaciones más jóvenes en productos del sistema. Ana, la protagonista, es la única niña que se revuelve contra el exceso de normas que le imponen, lo que la lleva a marginarse y sufrir más. Su obsesión con la muerte vuelve a ser primordial en la trama, ya que intenta suicidarse y, también, asesinar. Emplea para ello unos polvos de bicarbonato que su madre le había hecho creer que eran veneno. El intento de asesinato de su padre coincide con su muerte repentina. También quiere acabar con su tía por intentar usurpar el lugar de su madre y ser tan estricta. En fin, se trata

de una película en la que las pasiones son extremas por un exceso de inocencia, y que intercala la acción principal a tiempo real (Ana niña) con un pasado narrado (Ana, mayor, cuenta lo que recuerda de su niñez). También aparecen filmadas las personas que la niña imagina o recuerda, conformando un ambiente en el que la frontera entre lo imaginario y lo real está prácticamente diluida.

3. Lectura comparada: huellas del surrealismo en *Cría cuervos* y *El espíritu de la colmena*

Existen dos vías mayoritarias de expresión artística en el surrealismo: la creación en forma de “automatismo psíquico” o de plasmación de un “modelo interior ([es decir,] la representación fiel de los sueños y de las ideas imaginarias)” (Švankmajer 68). Es importante fijar esta distinción porque a menudo se ha tendido a pensar que, de no tratarse de un discurso puramente ilógico, no procede analizarlo desde el marco del surrealismo, cuando es perfectamente posible. De hecho, ese segundo tipo de expresión, la representación de un modelo interior mucho más ordenada y aprehensible formalmente, es la que ha calado especialmente en los directores españoles:

Buñuel [, por ejemplo,] evita los alardes técnicos, marcando las distancias no solo con respecto al cine narrativo y comercial, sino también respecto al experimental. [...] Estos términos [...] permiten aislar seguramente lo que el surrealismo español tiene de específico frente al francés o el de otros países. Y es que la poesía y lo surreal residen en lo concreto, tangible, material y cotidiano antes que en lo abstracto, más etéreo o truculento. (222)

Aproximarse desde esta perspectiva a las películas *Cría cuervos* y *El espíritu de la colmena* es practicar un tipo de interpretación del cine y otras artes que ya existe y tiene su legado. En el caso de las producciones cinematográficas con influencia surrealista, ha sido determinante el trabajo de Ado Kyrrou (216). Como él ha hecho con otras obras, aquí se expondrán esos detalles del imaginario surrealista en *Cría cuervos* y *El espíritu de la colmena*,

pero mostrando además los paralelismos que estas guardan con obras literarias, esta vez sí, calificadas de surrealistas.

3.1. Compromiso político

Igual que aquellos primeros surrealistas, en gran parte de su filmografía y sobre todo en estas dos películas, Saura y Erice pretenden que sus obras sean ventanas para asomarse a problemas sociales que quieren denunciar. La forma en que sitúan al espectador ante el mundo es a partir de sacudidas, ya que no tienen reparo en mostrar la crueldad o el abandono. Los problemas son plasmados de una manera tal que el espectador no puede obviarlos; al situarlo abruptamente en la realidad social, lo ubican también desde la denuncia que ellos emiten. Esto está en sintonía con las palabras de André Breton cuando explicaba que el surrealismo consiste en:

[...] una voluntad de profundizar en lo real, de lograr una conciencia siempre más clara [...] que responde a la preocupación, que [los surrealistas] no hemos dejado de tener y que cada día se ha hecho más imperiosa, por evitar a toda costa considerar el conocimiento como refugio. (Breton 2009)

Este tipo de conciencia no se limita a los textos teóricos del surrealismo. También aparece como base en sus obras artísticas. Este fragmento de un poema de Lorca es un buen ejemplo:

Condesa: aquel último abrazo tuvo tres
tiempos y se desarrolló de manera
admirable.

Desde entonces dejé la literatura vieja que
yo había cultivado con gran éxito.

*Es preciso romperlo todo para que los
dogmas se purifiquen y las normas tengan
nuevo temblor.*

Es preciso que el elefante tenga ojos de
perdiz y la perdiz pezuñas de unicornio.

Por un abrazo sé yo todas estas cosas y
también por este gran amor que me
desgarra el chaleco de seda. (“Nadadora sumergida”; énfasis mío)

En cuanto a *Cría cuervos*, como película, su contenido político es claro. Es una manifestación del desequilibrio entre lo caduco y casposo del régimen, frente al exceso de consumo y producción del capitalismo que ya se daba en aquella España, todo ello en el “ocaso de la sociedad burguesa” (Breton 221). Esto se percibe, por ejemplo, cuando se filma alternativamente la ciudad y el interior de la casa, que serían el capitalismo (coches, ruido, anuncios, pintadas) frente al búnker conservador de los partidarios de Franco (militares uniformados en un jardín ruinoso, un caserón viejo y el silencio). También es muy acusada en la película la forma en que se pone de manifiesto la corrupción en la sociedad. En el caso del régimen, se muestra la traición en el matrimonio (abalado por el Estado) o la falsedad de la camaradería entre militares. En el desarrollo del film, Saura denuncia cómo en ninguno de estos dos modos de vida tiene cabida la sensibilidad y cómo pueden terminar con la imaginación, la inocencia y, en fin, la niñez. De nuevo, el surrealismo, en este caso en la voz de Paul Éluard en *El*

poeta y su sombra (1963), está en relación con los planteamientos de Saura, al decir que “el hombre no puede destruir completamente los muros que le han sido impuestos durante su infancia. Para desarrollarse libremente debería de niño ser educado por niños.” (Pariente 122)

Para presentar su actitud opositora, Saura se vale especialmente de la inocencia de la niña protagonista, Ana, que aún no ha sido contaminada por el exceso de normas sociales ni políticas, puesto que a partir de ella puede hablar con claridad. Cuando su tía Paulina le exige modales en la mesa, por ejemplo, ella es la única que responde que nadie le había enseñado cómo tenía que comer. Son de este tipo las reivindicaciones que la niña hace: verdades para ella y una insolencia para la sociedad que la rodea. La cantidad de normas que debe cumplir va en contra de su libertad y capacidad de sentir, y eso, como es natural, no le gusta, conque reacciona. Esta idea de la familia como forma de represión está en sintonía con la declaración de Georges Bataille, André Breton, Maurice Heine y Benjamin Péret, en 1936, cuando dicen que “la familia es el fundamento de la coacción social. La ausencia de fraternidad entre el padre y el hijo ha servido de modelo a todas las relaciones sociales basadas en la autoridad y el desprecio de los patronos hacia sus semejantes.” (Pariente 101) En otras palabras, “cría cuervos y te sacarán los ojos”.

Saura también pone en cuestión la poca base de ciertas convenciones, que simplemente se imponen sin mayor explicación, a partir de esa inocencia en la infancia. Por ejemplo, cuando la tía Paulina se marcha y las niñas se disfrazan con su ropa, Ana le dice a su hermana mayor que no va a llevar sujetador nunca. Irene le contesta que tendrá que hacerlo porque, si no, no podrá correr. Ana pregunta por qué, pero su hermana no lo sabe. De la misma manera, en otro momento, Mayte le pregunta a Irene sobre la muerte, a lo que la mayor contesta que morir es morir, y se molesta porque no sabe llegar más allá.

Una escena verdaderamente grimosa se da al final de la película, cuando las niñas, haciendo limpieza en su casa, se apropian de las armas que su padre, militar, les había regalado. El regalo de Ana fue una pistola, que ella exige porque, naturalmente, era suya. Cuando se lo dice a su tía Paulina, la apunta con el arma, pero sin saber lo que hace, pues ella solo iba a reivindicar la propiedad de su regalo. La adulta se pone nerviosa y el mejor amigo del padre de Ana, militar, se la quita, seguro de que no estaba cargada. Pero se equivocó. El legado que el padre dejó a sus hijas fueron máquinas de matar.

Prácticamente los mismos puntos se podrían comentar en *El espíritu de la colmena*: los adultos no se hacen cargo de sus hijas y cada uno vive inmerso en sus preocupaciones, mientras el Estado las educa para ser criadas; aunque la película se desarrolle en un pueblo devastado en la inmediata posguerra, la casa familiar recuerda bastante la de *Cría cuervos*, e, igual que en el momento en que la tía Paulina se va, la falta de Fernando en la casa hace que las niñas infrinjan el orden y se vayan a jugar con sus cosas, lleguen tarde a clase, investiguen fuera, etc. Ahora bien, en esta película el contenido político es distinto. Hay una clara oposición a la represión y al franquismo, pero en este caso la violencia del régimen aparece explícita cuando asesinan al maquis. La niña es la única que no se deja llevar por los partidismos políticos y lo ayuda cuando lo ve necesitado, y sufre cuando se da cuenta de que lo han matado. Ella, como en *Cría cuervos*, es la representación de la injusticia gracias a su inocencia:

No vemos ninguna diferencia entre un cañón que dispara y otro que no lo hace. En estos momentos en que los noticiarios nos abruman cada semana con paradas militares, con ataúdes al acecho, con banderas saludadas con salvas, para una vez que algunas de estas armas responden a la finalidad con la que fueron fabricadas, la indignación sacude la prensa. Algunos no hemos perdido de vista que detrás de los uniformes y las condecoraciones se adivina el cadáver del indochino, del negro o de nosotros mismos. (Pariente 22)

3.2. Surrealidad o la confluencia de la realidad exterior e interior

Recordemos que la ideología del surrealismo tiende simplemente a la total recuperación de nuestra fuerza psíquica por un medio que consiste en el vertiginoso descenso al interior de nosotros mismos, en la sistemática iluminación de zonas ocultas, y en el oscurecimiento progresivo de otras zonas, en el perpetuo pasear en plena zona prohibida. (Breton 153)

Para el surrealismo, la realidad no es única. Esto es, aquello que se considera realidad objetiva en la sociedad se trataría, en todo caso, de aquella establecida por el “poder dominante” y sus normas (Castro 16). En su afán por aproximarse a la libertad, el movimiento propone, mediante el subconsciente, el cuestionamiento de esa realidad impuesta, lo que abriría la puerta a otras posibilidades de concebir el mundo, a una surrealidad¹³. Opinan que no hay una relación única entre significativo y significado, y se trataría de buscar otras. Es decir, tal y como ocurre en la mente del niño, del loco o en el mundo de los sueños, X podría ser X y no X al mismo tiempo. Existe un pensamiento ilógico en el que esto se percibe con naturalidad y que se escapa a la normativa del poder. El surrealismo trata de dar voz a lo que está silenciado:

Mi cabeza se estremece con todo el olvido.

Yo intento decir cómo todo es otra cosa.

Hablo, pienso.

Sueño sobre los tremendos huesos de los pies.

Es siempre otra cosa, una
sola cosa cubierta de nombres.

Y la muerte pasa de boca en boca

con la leve saliva,

con el terror que hay siempre

en el fondo informulado de una vida.

¹³ “El concepto de surrealidad es, por tanto, una formulación de la realidad Otra, que los surrealistas identifican con el mundo de los sueños, es decir, con el inconsciente” (Castro 18).

Sé que los campos imaginan sus
propias rosas.

Las personas imaginan sus propios campos
de rosas. Y a veces estoy frente a los campos
como si muriese;
otras, como si solo entonces
pudiese despertar.

A veces todo se ilumina.

A veces sangra y canta.

Yo digo que nadie se perdona en el tiempo.

Que la locura tiene espinas como una garganta.

Yo digo: rueda a lo lejos el otoño,

y ¿qué es el otoño?

Los párpados golpean en el gran día masculino

del pensamiento. (Helder *O el poema continuo*)

Las niñas de las dos películas viven en su “mundo otro”, en una surrealidad. La Ana de *El espíritu de la colmena* convive con un espíritu, de quien es amiga y al que da incluso más corporeidad que a sus padres. Su realidad imaginada convive con la realidad percibida, sin contradecirse. Lo mismo ocurre con la Ana de *Cría cuervos*: su madre ha muerto, pero esto no es un obstáculo para verla, abrazarla y estar con ella. También es llamativo cómo las niñas crean realidades con el lenguaje, pues para la conformación del espíritu de Ana fueron vitales los datos que le dio su hermana Isabel, y, en *Cría cuervos*, es desgarrador cómo la protagonista inventa el pasado de su abuela que, por estar muda y no poder contradecirla, se convierte en realidad.

Esta fusión de percepciones en las niñas se da porque lo externo e interno tienen la misma importancia para ellas; ambas son verdad. Las películas siguen la línea del surrealismo, que desde su nacimiento dio importancia a los avances de Sigmund Freud en la materia del subconsciente por considerar que respetar esta parte del ser humano era un mecanismo necesario para concederle la libertad y felicidad que, con su desprecio, la contemporaneidad estaba reprimiendo.

Con respecto al sueño, aparece en varias ocasiones en las películas, ya sea sueño dormido o despierto, aunque de un modo tal que a menudo no llega a saberse qué es sueño y qué vigilia. Esto casa otra vez con el surrealismo, que dedicó tantos escritos al sueño. Un ejemplo son los “Textos oníricos” de José María Hinojosa. También André Breton relacionaba, en 1930, los sueños y la realidad como vasos comunicantes. Es más, en su libro *Los vasos comunicantes* (1938), el escritor se dedica a analizar la importancia de retener los mensajes del sueño para demostrar que no hay una barrera entre este estado y la vigilia y que, de hecho, la vida diaria puede cobrar un sentido mayor si se tienen en cuenta los sueños. No se trataría de incitar a la sociedad a actuar de modo inconsciente, ni mucho menos, sino de tener en cuenta ese otro mundo que habitamos y “captar [esas fuerzas del subconsciente] primero para luego someterlas, si procede, al dominio de la razón” (Breton 2009). Así, en el caso de *La interpretación de los sueños* (1899) de Freud, para los surrealistas lo más interesante es la posibilidad de recoger ese lenguaje onírico y poder crear, a través de su estudio, un medio de comunicación (Breton 2005:26-27). Así, habría que tener una especie de “disposición a la ensoñación” (Breton 70):

El recuerdo y el sueño se derraman uno en otro como poderosos ríos. Lo que en ellos se despliega existe eternamente. Por el contrario, todo lo que existe en el irreal mundo cotidiano está pleno de groseras malicias, de sufrimiento grosero, y pasa. [...] El mundo del recuerdo y el sueño es el mundo real. Es pariente del arte, formado en el confín de la irrealidad terrestre. (Pariente 232)

Para Freud, los sueños son capaces de expresar deseos reprimidos, ya que la parte limitadora del yo se anula durmiendo. Destapar ese deseo oculto es otro tema típico del surrealismo que también aparece en las películas: el subconsciente de la protagonista de ambas tiene muy presente la muerte, a la que se dirige cuando se deja llevar por su yo irracional, pero la sociedad se lo prohíbe. Ese conflicto entre norma y anhelo es visible, entre otros, en los poemas surrealistas de Vicente Aleixandre:

No quiero que vivas en mí como vive la luz,
con ese yo aislamiento de estrella que se une con su luz,

a quien el amor se niega a través del espacio
duro y azul que separa y no une,
donde cada lucero inaccesible
es una soledad que, gemebunda, envía su tristeza.

La soledad destella en el mundo sin amor.
La vida es una vívida corteza,
una rugosa piel inmóvil
donde el hombre no puede encontrar su descanso,
por más que aplique su sueño contra un astro apagado. (Alexandre “Ven siempre, ven”)

Esta división del ser onírico y deseante frente al ser social y reprimido ha sido muchas veces expresada por el movimiento en forma de doble. Lorca¹⁴ y Dalí son un gran ejemplo de este uso, tanto en sus pinturas como en forma literaria. También es otro punto tratado en las obras de Saura y Erice. En el caso de *El espíritu de la colmena*, Fernando se desdobra en el monstruo: él mismo es monstruoso con su traje de apicultor y también se le ve parado donde está la cara del monstruo de Frankenstein, como si estuviera siendo reflejado; además, es un monstruo para la sociedad por sus ideas políticas. También Ana se desdobra cuando, delirante, mira el agua del río al final de la película y ve su reflejo: ella es la niña víctima de la película *El Doctor Frankenstein*,

¹⁴ Son paradigmáticos los poemas *Autorretrato desdoblándose en tres* (1927) y *Naturaleza muerta al claro de luna* (1926-1927) o la obra de teatro *Así que pasen cinco años* (1931).

pero también ve la cara del monstruo en lugar de la suya. Con respecto a *Cría cuervos*, el desdoblamiento es más fácil de captar: Geraldine Chaplin actúa como la madre de Ana y como ella misma cuando es mayor, de tal modo que Ana es su madre, llegando a veces al punto de borrarse la barrera entre una. Por ejemplo, en el álbum fotográfico que a veces aparece filmado, no se sabe si el pasado fotografiado corresponde a la madre o la hija.

Además del sueño y la imaginación, en *Cría cuervos* y *El espíritu de la colmena* hay un lugar para la locura y el delirio (Fernando o el doctor Frankenstein son locos y la niña delira cuando ingiere setas venenosas; igual que la madre de Ana o su abuela en *Cría* están apartadas de la sociedad por ser una histérica, la primera, y una demente, la segunda). De nuevo, los paralelismos con el surrealismo aparecen claros:

Freud dice: Cuanto más se profundiza en la patogenia de las enfermedades nerviosas, más claramente se perciben las relaciones que las unen a otros fenómenos de la vida psíquica de los hombres, incluso a aquellos a los que mayor valor atribuimos. Y entonces advertimos que la realidad pese a nuestras pretensiones; muy poca nos satisface; entonces bajo la fuerza de nuestras represiones interiores, iniciamos, en nuestro interior, una vida fantástica que, al complacer nuestros deseos, compensa las deficiencias de la existencia verdadera. El hombre enérgico que triunfa (“que triunfa”, dejo a Freud la entera responsabilidad de esta expresión) es aquel que consigue transformar en realidades las fantasías del deseo. Cuando esta transmutación no se logra por culpa de las circunstancias externas o de la debilidad del individuo, este se aparta de la realidad retirándose al más dichoso mundo de los sueños; en los casos de enfermedad transforma el contenido de sus sueños en síntomas. (Breton 175)¹⁵

Los personajes psicóticos de las películas son los más atractivos. Todos ellos contienen una parte de verdad inasequible para el resto, que está contaminado por la sociedad. En otras palabras, los psicóticos se estarían salvando, mediante su locura, de la represión social del

¹⁵ El interés del surrealismo por el psicoanálisis, aunque con sus críticas, siempre ha sido elevado. También *Cría cuervos* y *El espíritu de la colmena* tienen elementos del psicoanálisis muy acusados. Por ejemplo, en *El espíritu*, Ana busca una figura paterna en un monstruo porque su padre no existe; en *Cría*, Ana mata al padre y, después, vive en una casa donde la figura dominante es matriarcal. Personalmente, quería dejar esta presencia psicoanalítica en las películas clara con algunos ejemplos, pero no ahondaré más en el tema por falta de formación en psiquiatría.

subconsciente, aunque a costa de su marginación. En “El arte de los locos, la llave de los campos” Breton escribe: “[...] el arte de aquellos a quienes hoy se incluye en la categoría de enfermos mentales, constituye una reserva de la salud moral.” (Breton 245-248); también Breton ha dedicado buena parte del *Segundo manifiesto surrealista* (1930) al tema. Los surrealistas dieron voz a la expresión de la locura en sus obras creativas, tal y como aparece en las películas cuando la madre de Ana chilla y se queja porque quiere morir. He aquí otro ejemplo:

Ese día se me acabó la libertad. Me encerraron en una habitación de hotel, en el Ritz. Yo me sentía perfectamente contenta; me lavé la ropa y me confeccioné diversas prendas de gala con toallas de baño para mi visita a Franco, la primera persona a la que debía librar de su sonambulismo hipnótico. En cuanto Franco estuviera libre, llegaría a un entendimiento con Inglaterra, luego Inglaterra con Alemania, etcétera. Entretanto, Martínez Alonso, totalmente confundido por mi estado, me administraba bromuro a litros y no paraba de suplicarme que no estuviera desnuda cuando los camareros me traían la comida. Le tenía aterrado y hecho polvo con mis teorías políticas; y tras un calvario de quince días, se retiró a una estación balnearia de Portugal, dejándome bajo los cuidados de un médico amigo suyo [...]. (Fragmento de *Memorias de abajo*)

3.3. Otros elementos del mundo surrealista en *Cría cuervos* y *El espíritu de la colmena*

Es paradigmático que, en ambas películas, algunos personajes miren directamente a la cámara, con profundidad, sobrepasando la pantalla. Cuando en *Cría cuervos* Ana mira a la cámara, es el momento en que crea otras realidades y gana la imaginación, el recuerdo, el sueño, etc. Gracias al cine, a partir de sus ojos, el espectador puede ver lo mismo que ella. Su madre mira asimismo al objetivo cuando, en su lecho de muerte, es consciente del engaño que ha sufrido (es decir, en el delirio halla su verdad). En *el espíritu de la colmena*, madre e hija miran a la cámara como si fuera un espejo cuando hablan del espíritu. Además, la película termina con la mirada fija de la protagonista. Es ese intento del surrealismo por hacer mirar más allá lo que se escenifica aquí; mirar más allá en estas películas supone que el mundo del subconsciente se haga real.

Otro tema evidente en ambas películas es la infancia. No solo por los personajes, sino también por el mundo en que se mueven. En *El espíritu de la colmena*, además, el inicio de la película contiene dibujos infantiles y comienza con la fórmula “érase una vez...”, tan común en los cuentos y fábulas. Los textos surrealistas dedicados a la infancia fueron numerosos:

En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión; sólo le interesa la facilidad momentánea, extremada, que todas las cosas ofrecen. [...] Pero no se llega muy lejos a lo largo de este camino; y no se trata solamente de una cuestión de distancia. Las amenazas se acumulan, se cede, se renuncia a una parte del terreno que se debía conquistar. Aquella imaginación que no reconocía límite alguno, ya no puede ejercerse sino dentro de los límites fijados por las leyes de un utilitarismo convencional; la imaginación no puede cumplir mucho tiempo esta función subordinada, y cuando alcanza aproximadamente la edad de veinte años prefiere, por lo general, abandonar al hombre a su destino de tinieblas. (Breton 16)

El mundo en que se mueven las niñas es extraño, pues ambas familias viven aisladas. En el caso de *El espíritu*, lo que hay fuera es un paisaje inhóspito; en el de *Cría*, la urbe, frenética. En los dos casos, parte de la acción se desarrolla en casas ruinosas, rodeadas por un muro. El componente de la naturaleza es fundamental, ya que esta parece estar a punto de conquistar las construcciones humanas. La visión no es bucólica, sino todo lo contrario: es el paisaje del desamparo, de la soledad y del misterio. Es el escenario perfecto para toparse con lo que los surrealistas denominan “la experiencia de la exterioridad”:

[...] por exterioridad entendemos, a grandes rasgos, toda esa inmensa esfera de la realidad que queda permanentemente fuera de la mediación cultural humana, y que por tanto nos abre a lo que *nos viene dado* más allá de lo que construimos en las relaciones sociales entre los hombres, colocándonos en una *vivencia de frontera* allí donde termina el monólogo unidireccional de la civilización. (6)

El exceso de tráfico, ruido y edificios en *Cría cuervos* está separado de la casa por un muro que, en la película, parece que protege al jardín incluso acústicamente. Lo que hay fuera es frenético e insoportable. La cantidad de bocinas, anuncios, coches y edificios es exagerada:

Pájaros, ciegos los picos
de aquel tiempo.
Perforados,
por un rojo alambre en celo,
la voz y los albedríos,
largos, cortos, de sus sueños:
el mar, los campos, las nubes,
el árbol, el arbolillo...
Ciegos, muertos.

¡Volad!
– No podemos.
¿Cómo quieres que volemos? (Alberti “Ángeles crueles”)

En cambio, al otro lado del muro, en el jardín, hay árboles muy frondosos, objetos viejos y corrompidos por el tiempo, una piscina vacía...

Los muebles, despojados de la atmósfera de nuestras habitaciones y expuestos fuera, despiertan en nosotros una emoción que nos descubre también la calle bajo un nuevo aspecto.

[...] Los muebles fuera de nuestras casas son los templos en los cuales Orestes se precipita. En el umbral de estos templos, las Furias se detienen impotentes y, en el aburrimiento de la espera, acaban por dormirse y roncar. (Pariente 161)

El jardín es una ruina frente a la modernización exterior. También el campo de Nicolás y Amelia es un lugar ruinoso: seco, con estanques vacíos y construcciones derruidas. En el caso de *El espíritu de la colmena* el entorno tiene una importancia fundamental. La llanura desolada, en la que hay una casa en ruinas y un pozo, es el símbolo de la desolación. Los campos se abren al infinito, mientras que allí no hay nada... nada más que el espíritu y su huella. Basta buscar el misterio para encontrarlo, independientemente del lugar.

Pero el entorno de las niñas no solamente se compone de su casa y lo que la rodea, sino también los objetos con los que ellas juegan. En *Cría*, Ana juega con bebés de plástico sucios y destartados, con las extremidades y cabeza enroscadas al cuerpo y un agujero en la espalda, que recuerdan a las muñecas de Hans Bellmer o a los cuerpos mutilados de Dalí y Lorca, más que a un bebé de verdad. También existe relación entre las creaciones artísticas y el interés de los surrealistas por los maniqués con el monstruo de Frankenstein del *Espíritu* que, al fin y al cabo, está compuesto por fragmentos de cuerpos humanos. Esto es aplicable a don José, la figura humana de madera de la clase a la que las niñas van colocando órganos, o al traje de apicultor de Fernando. Estos, como otros objetos de las películas, podrían considerarse objetos surrealistas, ya que ofrecen “un modelo común de su inutilidad práctica, de su aspecto turbador y extraño, de la arbitrariedad, contradicción y heterogeneidad de los elementos que los constituyen.” (Cirlot 83):

Lo maravilloso no siempre es igual en todas las épocas; lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan solo percibimos los detalles; estos son las *ruinas* románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo. (Breton 29)

En el caso del cine y el objeto surrealista, Buñuel ha sido un auténtico modelo. Su técnica “consiste en la distribución a lo largo de una secuencia de una serie de imágenes poco habituales, que quedan ancladas en el subconsciente del espectador” 226. También es capaz de penetrar en el subconsciente colocando escenas ilógicas que, en principio, no tienen que ver con la trama de la película. No son símbolos que traten de insinuar algo más allá, sino simplemente choques contra la comodidad del espectador y su lógica. Aquí están las patas de pollo que hay en la nevera de la casa de Ana en *Cría cuervos* a lo largo de toda la película, cuya presencia no se explica y que Saura proyecta en primer plano una y otra vez, o los turbadores cuadros colgados en la casa de *El espíritu*, también explícitamente enfocados de cerca.

Lo desagradable y marginal conforma una especie de estética en el universo surrealista. Son representaciones que se escapan del canon normalmente aceptado, pero que, además, son capaces de crear un rechazo convulsivo, de hacer que el espectador o lector se enfrenten a situaciones nunca planteadas y que apelan directamente a su parte no racional. Esto es lo que ocurre cuando se ve a una niña pequeña tratando de asesinar en secreto a sus familiares (*Cría*) o a otra pintándose los labios con sangre (*El espíritu*). En este punto, las teorías de Freud vuelven a ser de interés, ya que él explica esta reacción como “el miedo a lo innombrable” (Castro 25). *Un perro andaluz* (1929), de Luis Buñuel y Salvador Dalí, tiene varias imágenes representativas de esto. También hay múltiples ejemplos literarios de esta estética:

Dos viejos saltaron sobre mi espalda, acribillándome las nalgas con sus lápices de colores; apuntaban demasiado alto en su impaciencia, ¡pero qué más da! Un maltés, chorreando mocos, hundió su daga entre mis muslos; después, estornudando feliz, enhebró su escroto por el ano de la drogadicta. “Acaba conmigo”, aulló la matrona, “tengo los nervios destrozados. (Mansour *Islas flotantes*)

Lo desagradable en las películas tiene algo de sacrílego, un componente subversivo más, ya que en el régimen franquista la religión era poseedora de un gran poder. En *Cría cuervos*, el sacrilegio empieza al no considerar Ana el crucifijo que porta como un objeto religioso, sino como una reliquia de su madre muerta, o en *Mayte*, que solo piensa en la primera comunión como un acto para ser mayor, no como algo espiritual. También es terrible que no se vea a ninguna de las niñas llorar por la muerte de los padres excepto a Ana, pero por su madre. La protagonista, en el velatorio del padre muerto y entre religiosos y militares, se niega a besar a su progenitor y a rezar, y se esconde tras su abuela, la loca. Ana solo reza cuando muere su cobaya, a la que entierra en el jardín en una caja de zapatos junto con una estampa religiosa, celebrando un rito inventado por ella. En *El espíritu*, los pasos de Ana también son guiados por el sacrilegio. Sigue al monstruo que, como decía el presentador de la proyección de *El Doctor Frankenstein*,

fue fruto de un enorme pecado: la creación de un ser, lo cual “solo puede ser obra de dios” (Erice 1973). Ana lo sigue porque le atrae y le teme, al mismo tiempo. Son ilustradoras de este camino las palabras de Breton cuando escribe: “Mis pasos suscitan la aparición de monstruos que me acechan, monstruos que todavía no me tienen demasiada malquerencia, debido a que les temo, por lo que todavía no estoy perdido” (Breton 54). Hay una inclinación de las niñas hacia lo prohibido, pero para el surrealismo:

nunca hubo fruto prohibido. La propia tentación es divina. Sentir la necesidad de cambiar el objeto de esta tentación, de reemplazarlo por otros, es testimoniar que se está dispuesto a desmerecer, que ya se ha hecho indigno de la *inocencia*. De la inocencia en el sentido de no culpabilidad absoluta. (Breton 105)

En el surrealismo hay muchas representaciones del sacrilegio como actitud rebelde. Algunos ejemplos son *La profanación de la hostia* de Dalí (1929) o *Viridiana*. En forma literaria se pueden encontrar versos tan potentes como “inclinémonos para recibir la hostia de la podredumbre” (Castro 230). Esta actitud rebelde es asimismo expresada con frecuencia en forma de humor (un ejemplo es *Antología del humor negro*, de André Breton). Este tipo de humor aparece en *Cría* cuando Ana hace creer a su hermana pequeña que, cuando su madre murió, ella aún no había nacido. La niña se lo cuenta como tal a su tía cuando ella les pregunta si es que su madre no les enseñó a comer bien. Para sorpresa de la tía, las niñas se ríen. Ana bromea con lo que más dolor le causa: la muerte de su madre.

Con respecto a la trama, es significativo que los hechos más importantes de las películas ocurran por la noche: la niña protagonista traza su “mágico andar de noches incompletas” (Tzara 164). En *Cría*, Ana asesina cuando todos duermen. También descubre secretos de la familia por la noche (el padre acostándose con Amelia, su madre desesperada y sola, la llegada del padre después de pasar horas fuera, etc.). Del mismo modo, es en la noche cuando sueña, otra forma de

acceder a su verdad. En *El espíritu*, Isabel dice a Ana “solo puedes verlo [al espíritu] por la noche” (Erice 1973). También es en la nocturnidad cuando Ana se escapa en busca del espíritu y hace su viaje de iniciación hacia la muerte.

Otros motivos típicos del surrealismo son la violencia, el erotismo o la muerte, temas recurrentes en la filmografía de estos directores. En el surrealismo ha sido completamente aprehendida la estrecha relación de *Eros* y *Thanatos*. Esto es visible en sus obras literarias (*Espadas como labios*, 1931, de Vicente Aleixandre), teóricas (aparece ampliamente explicado en *El erotismo*, 1957, de Georges Bataille) y fundacionales (en *Los cantos de Maldoror*, 1869, del Conde de Lautréamont, por ejemplo, el sexo es mantenido con un tiburón-hembra, conque su culmen será la muerte del poeta). En estas dos películas también es visible cómo la muerte y el amor están separados por una línea casi imperceptible. En el caso de *El espíritu de la colmena*, por ejemplo, aparece el monstruo de Frankenstein, que únicamente es capaz de expresar su cariño con una violencia asesina. También los mimos de la niña Isabel al gato acaban en una amenaza contra su vida: pretende ahogarlo. En *Cría cuervos* Ana es capaz de matar a aquellos de quienes depende con una frivolidad macabra:

Benditas sean las lágrimas que inspiran dolor. Me irrita que se oculte el sufrimiento. Por su culpa imagino que todas las expresiones felices se esconden de la desesperación. Me obsesiona la verdad. Me fascinan los espectáculos en los que la ficción no tiene lugar.

Suelo encontrarme con seres diversos y mi asombro se extiende hasta el deseo de verlos muertos, o de morir yo mismo. Sufro por ellos. Y sufro en mi propia carne. (Crevel 51)

En esta obra, las niñas están completamente familiarizadas con la muerte. Sobreviven la muerte de sus padres sin apenas tristeza, salvo en el caso de Ana, que aún recuerda a su madre. La muerte ha sido también natural en la biografía de sus mayores debido al panorama histórico

que vivieron, conque no se preocupan por su impacto en las niñas. Por otra parte, la muerte abunda entre los juegos de las pequeñas. Viven con la muerte:

las campanas suenan sin razón y nosotros también
marchamos para escapar al hormiguero de las carreteras
con un frasco de paisaje una enfermedad una sola
una sola enfermedad cultivamos la muerte
sé que llevo la melodía en mí y no he tenido miedo
llevo la muerte y si muero es la muerte
que me llevará en sus brazos imperceptibles
finos y ligeros como el olor de la hierba rala. (Tzara *El hombre aproximativo*)

En las dos películas es Ana quien tiene la relación más estrecha con la muerte, lo que la separa del resto de las personas, marginándola. Aunque ella la ve también con una naturalidad tétrica, la idea de la muerte no la abandona nunca. En *Cría cuervos*, retiene consigo a su madre fallecida, es ella quien descubre a la cobaya muerta, es testigo de la muerte de su padre... y quiere matar. La muerte no solamente la sorprende, ella la ha aprehendido y es una asesina. Aunque no lo sea en el plano real porque no consigue matar a nadie, sí lo es en el ficticio o, lo que es más importante, en su propia realidad. Ana, con serenidad, trazó el mismo plan para acabar con su padre que con su tía: verter veneno en el vaso de leche que les ofreció por la noche, esperar paciente a la madrugada para comprobar su muerte y, después, llevarse el vaso para lavarlo y colocarlo estratégicamente entre la vajilla seca. Ana incluso le ofreció a su abuela, segura de que ella compartiría su disgusto por la vida, ayudarla a morir. La abuela accedió, pero al ver que lo que la niña le ofrecía era bicarbonato, lo despreció. Ana hubiera matado a su abuela como una buena acción. De la misma forma, la niña piensa en el suicidio. Al principio de la película, se imagina lanzándose al vacío desde un edificio que hay enfrente de su casa; más tarde,

ingiere parte del veneno, aunque poco después se arrepiente y lo escupe, y, al igual que su madre, repite “me quiero morir, me quiero morir, me quiero morir” (Saura 1975). De todos modos, como ocurre en el surrealismo, Carlos Saura no plantea en su obra un culto a la muerte vacío; la muerte está ligada al amor y al dolor. Ana quiere matar por dolor a aquellas personas de las que depende, pero que percibe que atentan contra su madre por su insensibilidad.

En *El espíritu*, Ana también está obsesionada con la muerte. Su interés se percibe desde el principio de la película: quiere saber el motivo del asesinato de la niña y del monstruo en la película *El Doctor Frankenstein*; se embriaga por el buen olor de una seta venenosa mortal y ella, como la niña de la película, busca aproximarse al espíritu, es decir, a su muerte. A diferencia de la protagonista de *Cría cuervos*, Ana no busca la muerte de sus semejantes, sino únicamente la suya propia, también de manera inconsciente. Hay varios intentos de suicidio, aunque no llegan a efectuarse verdaderamente: ingiere una seta que piensa que es venenosa y, de no ser por el grito de su hermana Isabel, hubiera permanecido en las vías para que la arrollara un tren. En su caso, la muerte también la rodea. Es el año 1940, la familia ha sobrevivido a una guerra que se llevó la vida de muchos y las niñas, en sus juegos, también han asimilado el final. Esto se ve cuando Isabel tortura al gato intentando ahogarlo o a su hermana, aunque a ella la maltrate psicológicamente haciéndose la muerta.

Con respecto al juego, este ha sido, para los surrealistas, el mejor medio para hallar lo poético y convulsivo en muchas ocasiones. Muchos de sus juegos consistieron en unir elementos que, en un principio, no tenían relación, para luego crear un concepto distinto, “basta por tanto con unir cualquier sustantivo a cualquier otro para que un mundo de representaciones nuevas surja súbitamente” (Breton 91). Se trataría de “evitar que el significado se convierta en letárgico” (Castro 21). Esto es lo que se obtiene del cadáver exquisito, la escritura automática, la posibilidad

de crear “alquimia con las palabras” (Breton 125-128), el collage, etc. Un ejemplo de estas creaciones son las pinturas de René Magritte, Hans Arp o Max Ernst, que subvierten completamente la relación entre signo y significado a través del lenguaje y las imágenes. El cine es un perfecto exponente de esta mezcla de medios. En cuanto al collage, por ejemplo, hay un guiño en *Cría cuervos* hacia su práctica, cuando las niñas recortan cuerpos de mujeres de revistas de moda, pero, en su caso, la práctica del juego está infectada por la moda social.

Relacionada con el juego está la búsqueda del azar. Los surrealistas lo buscaban ya que, como decía Breton, “la sorpresa debe ser buscada por sí misma, incondicionalmente” (Breton 96). Su obra *Nadja* (1928) gira asimismo en torno a este tema. También las películas de Saura y Erice reflexionan en torno al azar y se puede extraer de esta reflexión una proximidad parecida a la que invita el surrealismo. En *El espíritu*, la búsqueda de lo sobrenatural lleva a la niña a encontrar al maquis, su monstruo. Es azaroso que ambos se encuentren, pero ese hecho se debe a la búsqueda de la niña. En *Cría* ocurre lo mismo: la repetición del cuento de Almendrita, imaginado por Ana y luego propuesto por su tía, es clave para que la niña decida acabar con Paulina. También es tremendamente azaroso que el padre muera justo la noche en que Ana vertió el bicarbonato en el baso, pero eso se debe a los constantes paseos nocturnos de la pequeña. En definitiva, la importancia de las coincidencias es muy marcada en las películas.

Por último, y también en conexión con el juego, está el ritual. Todo juego implica crear personajes, escenificar, a veces seguir unas reglas o disfrazarse. Como los surrealistas en tantas fotografías, las niñas de las películas se disfrazan. En *Cría*, las pequeñas ridiculizan el papel de los adultos disfrazándose de ellos e imitándolos: el juego permite, una vez más, llegar a la verdad. Ana hace asimismo su rito particular cuando entierra a la cobaya: se embadurna la cara con el barro que envuelve la tumba de Roni. La actividad ritual más llamativa en *El espíritu* son los

pasos que las niñas siguen para atraer al monstruo en la casa del pozo: primero hay que llegar hasta el alejado lugar, luego dar vueltas al pozo, susurrar al agua y entrar en la casa oscura. Otro componente carnavalesco está en la escena en que Isabel se pinta los labios con la sangre del arañazo de su gato, o cuando enseña a Ana a afeitarse, como su padre, y cumplen uno a uno los procedimientos del ejercicio.

4. Conclusiones

Como se ha explicado, el surrealismo en el cine no implica necesariamente producir imágenes abstractas o seguir una línea de acción automática. Esto no quiere decir que las películas analizadas sean surrealistas, pero sí consiguen “conjurar el inconsciente por medio de un arte figurativo de inspiración manierista y literaria” (Švankmajer 18). No son películas surrealistas porque sus directores no formaron parte del grupo ni persiguieron ese objetivo al crear sus obras y, aunque su influencia sea evidente, también hay otras influencias claras. El matiz valleinclanesco, de la picaresca o del tremendismo de Camilo José Cela, por ejemplo, serían fáciles de localizar. De todos modos, si el fin del trabajo era dar luz a la influencia del surrealismo, ha sido porque se trata de una forma artística e ideológica estructurada y definida y que, pese a su trascendencia, a menudo no se tiene en cuenta en este tipo de producciones. Afortunadamente, los resultados han sido satisfactorios tanto en la parte estética, como política. Este es un trabajo que podría continuar desarrollándose, pues hay muchas otras obras literarias surrealistas que se pueden emplear para el análisis comparado, y pinturas, objetos, películas, etc. Si hay tal variedad de posibilidades es:

por encima de todo, [porque] el surrealismo no es arte. Es un cierto estado de espíritu que ni comienza con el primer manifiesto de 1924 ni termina con la Segunda Guerra Mundial (ni con la muerte de Breton). El surrealismo es un viaje a las profundidades del alma, como la alquimia y el psicoanálisis. Sin embargo, a diferencia de estos, no es un viaje individual sino una aventura colectiva. (Švankmajer 65)

En *El espíritu de la colmena* y *Cría cuervos*, Erice y Saura mantienen un compromiso con sus ideas. Una apuesta que es arriesgado política y socialmente porque, a parte de la censura, sus películas ponen al espectador en una situación incómoda. Ellos no practican un cine de entretenimiento, conque sus filmes se salen de la demanda de la mayoría de los espectadores. Hacen honor, una vez más, al mismo objetivo que persiguieron tanto tiempo los surrealistas:

Nosotros sostenemos que la actividad de interpretación del mundo debe seguir vinculada a la actividad de transformación del mundo. Sostenemos que corresponde a los poetas, a los artistas, profundizar en los problemas humanos bajo todas sus formas; que en este sentido, la ilimitada singladura de su espíritu tiene el potencial valor de cambiar el mundo; y que esta singladura—en cuanto culto producto de la superestructura—forzosamente ha de dar mayor fuerza a la necesidad de los cambios económicos en este mundo. Que los auténticos poetas de nuestros días se pasen a la poesía de propaganda, poesía totalmente exterior, según se le define, significa la negación de los determinantes *históricos* de la propia poesía. Defender la cultura es, ante todo, entregarse a la causa de los intereses de cuanto ha resistido, desde un punto de vista intelectual, un serio análisis materialista, de cuanto es viable, de cuanto seguirá dando frutos. No será mediante declaraciones estereotipadas contra el fascismo y la guerra que conseguiremos liberar al espíritu, y menos aún al hombre, de las viejas cadenas que le esclavizan, y de las nuevas cadenas que le amenazan, sino, contrariamente, mediante la afirmación de nuestra inquebrantable fidelidad a las potencias de emancipación del espíritu y del hombre que hemos descubierto una tras otra, y por las que lucharemos a fin de que sean reconocidas como tales.

“Transformaremos el mundo”, dijo Marx; “cambiaremos la vida”, dijo Rimbaud. Para nosotros, estas dos consignas se funden en una. (Breton 224)

Obras citadas

Aranda, Francisco (1981). *El Surrealismo Español*, Lumen.

Arocna, Carmen (1996): *Víctor Erice*, Cátedra.

Bianchi, Marina (2016): *De la Modernidad a la Postmodernidad. Vanguardia y Neovanguardia en España*. Renacimiento.

Breton, André (1972): *Los Pasos Perdidos*. Alianza Editorial.

--- (1975): *Nadja*, México, Joaquín Mortiz.

- (1976): *La Llave de los Ccampos*. Ayuso.
- (1989): *Magia Cotidiana*. Espiral/Fundamentos.
- (1991): *Antología del Humor Negro*. Anagrama.
- (2005): *Los Vasos Comunicantes*. Siruela.
- (2009): *Manifiestos del Surrealismo*. Visor.
- (2015): *El Amor Loco*. Alianza Editorial.
- (2013): *¿Qué es el Surrealismo?*. Casimiro [*casimoroa edulis*]
- Breton, André; Gracq, Julien; Deharme, Lise; Tardieu, Jean (2010): *Trébol de Cuatro hojas*, Demipage.
- Breton, André; Éluard, Paul (2015): *Diccionario Abreviado del Surrealismo*. Siruela
- Carrington, Leonora (2017): *Memorias de Abajo*. Alpha Decay.
- Castro, Elena (2007): *La Subversión del Espacio Poético en el Surrealismo Español*. Visor Libros
- Castro, Eugenio (2017): *El Gran Boscoso... es eso*. La Torre Magnética.
- Cirlot, Juan Eduardo (1986): *El Mundo del Objeto a la Luz del Surrealismo*. Anthropos.
- Crescenzi, Flavio (2013): *Leer al Surrealismo*. Quadrata.
- Crevel, René (2003): *Dalí o el Antioscurantismo*. El Barquero.
- (2012): *Mi Cuerpo y Yo*. Arena Libros.
- Domínguez, César; Saussy, Haun; Villanueva, Darío (2016): *Lo que Borges le Enseñó a Cervantes*. Taurus.
- Éluard, Paul (2006): *La Capital del Dolor*. Visor, Col. Visor de Poesía.
- Helder, Herberto (2006): *O el Poema Continuo*. Poesía Hiperión.
- Hinojosa, José María (2004): *La Flor de California*. Huerga y Fierro Editores – Signos, Versión Celeste.
- Lautréamont, Isidore de (2004): *Los Cantos de Maldoror*. Cátedra.
- Lefere, Robin (2011): *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*. Visor.
- Mansour, Joyce (2012): *Islas Flotantes*. Periférica.

- Marcuse, Herbert (2010): *Eros y Civilización*. Ariel.
- Monleón, José B. (1995): *Del Franquismo a la Posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Akal
- Montesa, Salvador (2009): *Narrativas de la Posmodernidad, del Cuento al Microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Aedile.
- Navajas, Gonzalo (1996): *Más Allá de la Posmodernidad. Estética de la Nueva Novela y Cine Españoles*. EUB.
- Pariente, Ángel (2014): *Repertorio de Ideas del Surrealismo (1919 - 1970)*. Pepitas de calabaza.
- Sánchez Vidal, Agustín (1988): *El Cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- (1996): *Diccionario Temático del Surrealismo*. Alianza Editorial.
- Shelley, Mary (2005): *Frankenstein*. Anaya.
- Švankmajer, Jan (2014): *Para Ver, Cierra los Ojos*. Pepitas de calabaza.
- Tzara, Tristán (2001): *El Hombre Aproximativo*. Visor Libros, Col. Visor de Poesía.
- Vv. Aa. (2002): *El Surrealismo y sus Imágenes*. Fundación Mapfre.
- Vv. Aa.: Grupo Surrealista de Madrid (2012): *Crisis de la Exterioridad. Crítica del Encierro Industrial y Elogio de las Afueras*. Enclave de Libros.
- (2016): *Situación de la Poesía (por otros medios) a la Luz del Surrealismo*, Madrid, Traficantes de Sueños, Ed.: La Torre Magnética, Fundació d'Estudis Libertaris i Anarcosindicalistes, Colectivo de Trabajadores Culturales La Felguera.

Filmografía:

- Buñuel, Luis (1929): *Un Perro Andaluz*.
- (1930): *La Edad de Oro*.
- (1933): *Las Hurdes, Tierra sin Pan*.
- (1961): *Viridiana*.
- Erice, Víctor (1973): *El Espíritu de la Colmena*.
- (1983): *El Sur*.
- (1992): *El Sol del Membrillo*.

- (2006): *La Morte Rouge*.
- Saura, Carlos (1966): *La caza*.
- (1967): *Peppermint Frappé*.
- (1970): *El Jardín de las Delicias*.
- (1973): *Ana y los Lobos*.
- (1974): *La Prima Angélica*.
- (1975): *Cría Cuervos*.
- (1977): *Elisa, Vida Mía*.
- (1979): *Mamá Cumple Cien Años*.

CONFERENCE

KEYNOTES

SPEAKERS

EL PANLATINOAMERICANISMO DE JOSÉ MARTÍ Y EL BRASIL: UNA AMBIGUA INVITACIÓN

Steven Sloan

Texas Christian University

Aunque José Martí fue uno de los primeros intelectuales que consiguió imaginar y articular América Latina como una unidad cultural, no menciona el Brasil más que superficialmente. La imagen de Martí que ha pintado la crítica es la de un intelectual que tenía mucha convicción con respecto a su propuesto panlatinoamericanismo y que podía contar con el apoyo de todos los latinoamericanos que compartían su oposición a la creciente política imperialista de los Estados Unidos. Esa imagen borra muchas complejidades presentes en el pensamiento de Martí y en el mundo en que vivía. Para entender la relación ambigua entre Brasil y sus vecinos latinoamericanos en la visión panlatinoamericanista de Martí, hay que volver a los textos originales en que Martí dilucida esta visión, principalmente los artículos y cartas que escribió durante y después de la Primera Conferencia Internacional Americana (*First International American Conference*) en Washington, D.C. entre 1889 y 1890 y su famoso ensayo “Nuestra América”, publicado en 1891. Además, hay que repensar una noción que está explícita o implícitamente presente en la mayoría de la crítica de la obra martiana que Martí, en su lucha en contra del imperialismo de los Estados Unidos, estuvo siempre aliado con los representantes de los países latinoamericanos y que estos representantes estuvieron siempre unidos en su dedicación a la misma causa democrática y anticolonial.

El propósito de analizar los escritos martianos para poder contemplar el papel del Brasil en su visión panlatinoamericanista debe presentarse con un fuerte elemento de especulación ya

que se trata, en gran parte, de lo que *no está* de forma explícita en la obra martiana. Ausentes de los escritos de Martí están los comentarios que claramente incluyen al Brasil que se ven en los escritos de otros panlatinoamericanistas de las próximas generaciones. En 1910, José Enrique Rodó declara su intención de “acelerar el día en que los niños de hoy, los hombres del futuro, preguntados cuál es el nombre de su patria, no contesten con el nombre del Brasil, ni con el nombre de Chile, ni con el nombre de Méjico, porque contesten con el nombre de América” (681). En 1935, Víctor Raúl Haya de la Torre es aun más insistente en incluir al Brasil en su visión panlatinoamericanista cuando escribe, “Si examinamos los reclamos, no es posible negar justicia a los brasileños y haitianos porque ambos pueblos son parte integrante de nuestra América” (32). No hay nada en los escritos de Martí que coloque al Brasil tan definitivamente en su visión de una unidad cultural latinoamericana. Los veintiséis volúmenes de las *Obras completas* de Martí contienen cuarenta y ocho referencias al Brasil, pero la cifra es un poco engañosa ya que son referencias breves que no elucidan la importancia del Brasil en relación a sus vecinos¹. De las cuarenta y ocho referencias se pueden descontar seis en que apenas aparece el nombre Brasil pero el asunto es otro. Por ejemplo, en un homenaje al recién fallecido poeta uruguayo Juan Carlos Gómez, Martí explica lo siguiente: “Nació en el Uruguay, cuando éste era del Brasil, en los tiempos penosos de la Cisplatina” (“Juan Carlos Gómez” 186). Se pueden descontar tres referencias adicionales por ser apenas partes de los índices. Por ejemplo, el artículo “La Conferencia Americana” contiene este pequeño índice: “Sucesos varios—Noticias de América—La Argentina en la conferencia—Reconocimiento del Brasil—Crónica de la conferencia” (63). De los restantes treinta y nueve referencias al Brasil, se dividen en siete categorías: a) Hay tres referencias breves a la presencia de algo simbólico del Brasil en una conferencia o exposición internacional. Por ejemplo, Martí describe la participación de muchos países latinoamericanos en la Exposición Universal de París de 1889 y le dedica una sola oración

al Brasil: “El [pabellón] de Brasil está allí también, como una iglesia de domingo en un palmar, con todo lo que se da en sus selvas tupidas, y vasos y urnas raras de los indios marajos del Amazonas, y en una fuente una victoria regia en que puede navegar un niño, y orquídeas de extraña flor, y sacos de café, y montes de diamantes” (“Exposición” 417); b) Hay nueve referencias breves a uno o más delegados del Brasil en una conferencia internacional, sean referencias a la presencia o la ausencia de un delegado o referencias a las reacciones de los delegados brasileños ante algo dicho en la conferencia. Por ejemplo, “En todas partes les van a recibir con los brazos abiertos. Nombra a la junta de organización: Romero, el ministro de México; Lafayette Rodríguez, del Brasil; Nin, del Uruguay; Guzmán, de Nicaragua; Hurtado, de Colombia” (“Congreso II” 43);² c) Hay ocho ocasiones donde aparece el nombre Brasil en una lista de nombres de países latinoamericanos. Por ejemplo, “A cinco repúblicas—a Chile, Argentina, Brasil, Colombia y Uruguay—dio la Comisión el encargo de estudiar las proposiciones de los Estados Unidos, y la Comisión, unánime, acordó recomendar que se aceptase las proposiciones norteamericanas” (“Conferencia Monetaria” 164); d) Hay trece ocasiones donde Martí se refiere a la economía o la política brasileña, o sobre la relación entre el Brasil y sus vecinos, pero en todos los casos se limita a una o dos oraciones. Por ejemplo, Martí menciona “la tardanza de los Estados Unidos en reconocer el gobierno nuevo del Brasil” pero el artículo es sobre los Estados Unidos y dice muy poco sobre el Brasil (“En los Estados Unidos” 456); e) Hay cuatro referencias breves a la flora y fauna del Brasil. Por ejemplo, Martí menciona “la palma moriche y frondosa higuera del Brasil” (“La Pampa” 367); f) Hay una referencia a la literatura brasileña que se limita a apenas una línea: “En el Brasil, brillaron y brillan—Gonçalves Dias Araujo, Porto Alegre y Magalhaes” (“Fragmentos” 95); g) Finalmente, se incluye una referencia extraña a Pará: “*Para* encierra tres palabras distintas; y puede ser, ya la preposición que a cada momento usamos al hablar y escribir, ya tiempo imperativo del verbo “parar”, ya una

ciudad muy conocida del Brasil” (“Nociones” 237). La referencia es extraña porque el lugar muy conocido no es *Para* sino *Pará*; además, no es una ciudad sino un estado del Brasil y un río.³

Aunque sean escasas las referencias directas al Brasil, es posible que Martí lo haya incluido implícitamente en su visión panlatinoamericanista. Para considerar esta posibilidad, es necesario analizar los textos en que el cubano desarrolla esta noción, empezando con los escritos sobre La Primera Conferencia Internacional Americana. Esta conferencia, convocada por el Secretario de Estado de los Estados Unidos James G. Blaine el 2 de octubre de 1889 y finalizada el 19 de abril de 1890, tuvo objetivos comerciales y políticos. Los Estados Unidos quería expandir su hegemonía sobre el continente, asegurándose de condiciones favorables con respecto al comercio intercontinental para poder aprovecharse de nuevos mercados en el futuro. Blaine tenía en mente una especie de panamericanismo que sería claramente beneficioso para los Estados Unidos. Es posible ver los escritos de Martí sobre la conferencia como una visión panamericanista alternativa a la de Blaine. La cumbre de esos escritos, según la gran mayoría de la crítica publicada sobre Martí, sería “Nuestra América”⁴. Enfocándose en la reacción de Martí frente al panamericanismo de Blaine, Markus Heide se refiere al *anti-americanismo* que se desarrolla en los escritos de Martí: “Anti-Americanism in Martí’s work is to be understood as Anti-Anglo-Americanism; such anti-American sentiments have their origins in the cultural, and specifically religious, differences between the former British colonies and the Spanish and Portuguese colonies” (93). El análisis de Heide coincide con el de muchos críticos pero no explica la falta de referencias al Brasil en la obra de Martí. Hay una tendencia de querer incluir al Brasil para simplificar la división entre norte y sur en el análisis de las relaciones inter-americanas. Sin embargo, el caso del Brasil merece una explicación más profunda. No es

suficiente mencionar la inclusión de colonias portuguesas en la visión panlatinoamericana de Martí sin abordar el tema de la falta de referencias al Brasil en su obra.

Ya en los escritos martianos sobre la Conferencia se nota una relación ambigua del Brasil con el resto del continente. Martí menciona la presencia de los delegados brasileños pero pasa por alto la importancia que tiene o que podría tener este país en su incipiente visión panlatinoamericanista. Eso podría sugerir una falta de conocimiento del Brasil de parte de Martí. Pero Rodolfo Sarracino, uno de los pocos que ha publicado algo sobre el papel del Brasil en la visión martiana, rechaza vehementemente esta idea:

¿Será posible que Martí, periodista, encargado de reportar para *La Nación* de Buenos Aires el complejo acontecer diario de la política internacional de los preparativos y posterior realización de la Conferencia de Washington y de la Conferencia Monetaria, no conociese las posiciones y sus antecedentes históricos de cada uno de los países asistentes, sobre todo de la Argentina, del Brasil y de los Estados Unidos? No lo creemos. (Sarracino 131)

Según Sarracino, Martí tenía un conocimiento profundo de la política brasileña y comprendía muy bien las ventajas y posibles peligros de ciertas alianzas políticas y comerciales internacionales. Específicamente, comprendía que Brasil temía el poder potencial de su rival regional Argentina y fue por eso que buscó un acuerdo con los Estados Unidos. Hélio Jaguaribe resume este cuadro político:

O vertiginoso desenvolvimento da Argentina, de 1880 até a 1.^a Guerra Mundial, levou o Brasil a rezear pudesse aquele país articular exitosamente uma grande frente antibrasileira na América do Sul. Tal situação conduziu o Brasil a buscar uma relação especial com os Estados Unidos, que neutralizasse os riscos de uma coligação antibrasileira neste continente. Para os Estados Unidos, essa relação especial com o Brasil constituía uma forma de romper a potencial unidade latino-americana e conduzir as relações hemisféricas ao formato de um pan-americanismo sob hegemonia norteamericana. (75)

Por eso, explica Sarracino, Martí siempre demostró mucha cautela cuando trataba del Brasil en sus escritos. Creía que un fuerte acuerdo comercial y político entre los Estados Unidos y el Brasil podría tener consecuencias negativas para el resto de la región y, además, dificultaría aun más la unificación de los diversos pueblos latinoamericanos. “La consigna brasilera era, pues, reconocer las pretensiones estadounidenses en Centroamérica y el Caribe, para que Brasil pudiese hacer lo propio en la subregión” (Sarracino 141). Por eso, razona Sarracino, Martí siempre quiso que el Brasil y Argentina se unieran en oposición a los Estados Unidos y cuando eso no ocurría él prefería no decir nada para no alejar al Brasil de sus vecinos: “Críticas de Martí a la política del gobierno brasilero podrían haberle allegado un nuevo e imprevisible enemigo, alineado con los Estados Unidos, y acentuar las divergencias entre los países de nuestra América en el postrer momento de la acción revolucionaria” (Sarracino 141-42).

Pero la explicación de Sarracino, por más sensata que sea, no termina por completo con la duda sobre el papel del Brasil que surge cuando se leen los artículos martianos sobre la Primera Conferencia Internacional Americana. Primero, no se trata solamente de lo que Martí *no dice* con respecto al Brasil sino también de la selección de palabras que podrían sugerir su completa exclusión, por ejemplo cuando escribe: “De la tiranía de España supo salvarse América española; y ahora, después de ver con ojos judiciales los antecedentes, causas y factores del convite, urge decir, porque es la verdad, que ha llegado para la América española la hora de declarar su segunda independencia” (“Congreso Internacional” 46). Por el contrario, en otros momentos es evidente que Martí no excluye al Brasil, por ejemplo cuando dice: “Que en paz y sinceridad se juntan las diez y siete repúblicas” (“Congreso de Washington II” 43) y menciona al delegado brasileño Lafayette Rodríguez dos veces. Pero en el mismo artículo insiste en que, “En los corredores del Arlington no se oía más que español” (42). Es como si Martí no quisiera oír el

portugués de los delegados brasileños. Sarracino rechaza la hipótesis de que la falta de referencias al Brasil se deba a la barrera del idioma, notando que Martí menciona algunos nombres de plantas y animales en portugués en sus escritos sobre el Amazonas. Además, insiste Sarracino, Martí hace referencias a la literatura y cultura de Portugal y Brasil. Concluye Sarracino que, “la hipótesis de la poca información de Martí sobre Brasil no resiste análisis” (134). Pero como ya hemos visto, las referencias a la flora y fauna del Brasil son muy escasas en los escritos martianos y la referencia a la literatura se limita a apenas una oración en que se mencionan tres poetas brasileños. Además, si no fuera por falta de información sobre el Brasil, es lógico pensar que fue a propósito incluir escasas referencias al Brasil. Sin embargo, persiste la misma pregunta: ¿por qué?

Aunque Martí estuviera en pleno desacuerdo con la política internacional del Brasil podría haber aprovechado la oportunidad de señalar las muchas semejanzas entre el Brasil y los otros pueblos latinoamericanos. Entre todas las comparaciones que Martí pudiera haber hecho entre Brasil y otros países, la que se destaca quizás más que ninguna otra es la comparación con Cuba por razones tales como la abolición de la esclavitud que recién se había declarado en los dos países, la dependencia comercial con los Estados Unidos y la lucha por el establecimiento de una república mucho más tarde que en la mayoría de los pueblos latinoamericanos. En diciembre de 1889, apenas un mes después del establecimiento de la república en el Brasil, sale un artículo en que Martí manifiesta en detalle sobre las preocupaciones principales de los delegados latinoamericanos presentes en la Primera Conferencia Internacional Americana e incluso sobre las condiciones en Haití y la República Dominicana, dos países que quedaron sin representación en la conferencia. Pero en este artículo apenas menciona una vez los eventos históricos acaecidos en el Brasil al describir la manera en que uno de los delegados norteamericanos reconoció la

nueva república de nombre, los Estados Unidos del Brasil. Martí cuestiona los motivos de ese acto diplomático, sospechando que el delegado norteamericano está pensando en una posible ventaja de ser el primero en reconocer ese evento. Sin embargo, es evidente que tanto Martí como los otros delegados latinoamericanos están felices por la noticia: “¡Pero todos, todos, al entrar con sus credenciales renovadas por la república los delegados del Brasil, rompieron, una vez y otra, en aplausos!” (“Conferencia Americana” 69). En los veintiséis volúmenes de sus *Obras completas*, es quizás aquí donde Martí demuestra más entusiasmo sobre el Brasil que en ningún otro lugar. Pero ni aquí ni en ningún otro texto martiano hay una referencia al Brasil detallada. Martí podría haber aprovechado mucho más la oportunidad de señalar la importancia histórica de ese evento y relacionarlo directamente a la lucha por la independencia en Cuba. Por otro lado, es válido cuestionar el por qué Brasil es relevante a la visión panlatinoamericanista de Martí.

“Nuestra América” se publicó en enero de 1891, primero en *La Revista Ilustrada* de Nueva York y luego en *El Partido Liberal* de México. Este conocido ensayo, donde Martí propone la unificación de un conjunto de países americanos para defenderse en contra de las agresiones imperialistas de los Estados Unidos, concluye de la siguiente manera:

¡Porque ya suena el himno unánime; la generación actual lleva a cuestas, por el camino abonado por los padres sublimes, la América trabajadora; del Bravo a Magallanes, sentado en el lomo del cóndor, regó el Gran Semí, por las naciones románticas del continente y por las islas dolorosas del mar, la semilla de la América nueva! (23)

Esta conclusión contiene tres componentes principales que explican la visión que Martí propone en su ensayo: 1) la noción de la actualidad como el momento oportuno para iniciar una época nueva caracterizada por la unificación cultural de un conjunto de países muy diversos; 2) la idea de que esos países tienen historias diferentes pero también son partes de un legado común y 3)

una delimitación geográfica de la región que define a los países que se incluyen en esta visión. Estos tres componentes se pueden aplicar fácilmente no sólo a los países de habla española en las Américas sino también al Brasil. “Nuestra América” es más una visión de inclusión que de exclusión y el propósito es despertar una consciencia colectiva: “Los pueblos que no se conocen han de darse prisa para conocerse, como quienes van a pelear juntos” (“Nuestra” 15). Si los países latinoamericanos han de funcionar como unidad para defenderse ante las agresiones de los Estados Unidos y si aceptamos la división continental entre *ellos* (los Estados Unidos) y *nosotros* (los pueblos latinos), no cabe duda de que el Brasil pertenece a *nosotros*, a los países latinoamericanos. Pero hay que reconocer el hecho de que Martí sobre simplifica la gran diferencia continental entre norte y sur. Para poder aceptar esa división habría que ignorar la falta de cohesión cultural y lingüística no solamente entre los países de habla española y el Brasil sino también entre éstos y otros lugares en la época en que escribía Martí como, por ejemplo, Haití, varias colonias europeas (Jamaica, las Guayanas...) y muchas regiones lingüísticamente dominadas por lenguas indígenas en los Andes y Mesoamérica. También, habría que ignorar la presencia de las comunidades hispanas dentro de los Estados Unidos, las diferencias entre los Estados Unidos y Canadá y las relaciones conflictivas entre la cultura anglosajona y los pueblos indígenas de América del Norte.

Aunque se tenga que pasar por alto una serie de problemas para ver la posibilidad de incluir al Brasil en la visión de “Nuestra América”, se destaca en el ensayo la aplicabilidad de las ideas al contexto brasileño. El establecimiento de la Primera República del Brasil ocurrió el 15 de noviembre de 1889, apenas 14 meses antes de la publicación de “Nuestra América”. Cuba y Brasil tenían mucho en común a pesar de que el primero era una colonia española y, el segundo ya independiente por setenta años, trataba de quitarse las trabas coloniales. Además del constante

crecimiento y circulación de ideas republicanas en los dos países y el hecho de que eran sociedades multirraciales que incluían muchos ex-esclavos mal integrados en las nuevas economías pos-abolición, ambos estaban muy conscientes de la aparente inevitabilidad de las íntimas relaciones diplomáticas y comerciales con los Estados Unidos. Martí, además de ser corresponsal para *La Nación* de Buenos Aires, sirvió como cónsul de Argentina, Uruguay y Paraguay en Nueva York. Debido a sus puestos diplomáticos, su carrera como periodista, sus viajes y su conocimiento profundo sobre las Américas, no cabe duda de que Martí entendía lo suficiente sobre el Brasil para poder relacionarlo al contexto cubano. La república de Cuba estaba por venir. La del Brasil acababa de establecerse pero fue a través de un golpe de estado militar lo que hizo que el poder político continuara siendo de la elite. Como en todos los países latinoamericanos, aun no se había realizado el sueño democrático en el Brasil, donde las palabras de Martí son muy relevantes: “El gobierno ha de nacer del país. El espíritu del gobierno ha de ser el del país. La forma del gobierno ha de avenirse a la constitución propia del país” (“Nuestra” 17). La monarquía en el Brasil y los primeros años de la república no se caracterizaron por una ruptura sino por una continuación de la estructura de poder establecida durante la colonia. Por eso, las palabras de Martí en 1891 parecen una evocación de la condición del Brasil: “. . . entró a padecer América, y padece, de la fatiga de acomodación entre los elementos discordantes y hostiles que heredó de un colonizador despótico y avieso, y las ideas y formas importadas que han venido retardando, por su falta de realidad local, el gobierno lógico” (“Nuestra” 19). Cuando Martí escribe que: “Otras [repúblicas] crían, en la guerra rapaz contra el vecino, la soldadesca que puede devorarlas” (“Nuestra” 21), fácilmente podrían asociarse estas palabras con la tragedia de La Guerra de la Triple Alianza (1864-70), también conocida como la Guerra del Paraguay, en que murieron más de 200.000 personas. Ningún simpatizante de las ideas de “Nuestra América”, por

lo menos ninguno de Paraguay, Brasil, Argentina y Uruguay, podía dejar de relacionar las palabras de Martí a esa desventura.

Para los expatriados latinoamericanos que vivían en los Estados Unidos, tenía mucho sentido imaginar una unidad cultural latinoamericana que incluyera al Brasil. Rachel Price ve muchas semejanzas entre Martí y el brasileño Joaquim Sousândrade. Los dos poetas vivieron en Nueva York en la década de 1880; los dos apoyaban las ideas republicanas; los dos inspiraron futuras generaciones de escritores vanguardistas. No hay prueba de haberse conocido Martí y Sousândrade pero coincidieron en una serie de cosas, entre otras la visión de una futura república utópica que se opondría al mundo capitalista anglo-sajón, o sea “the industrialist North and a dreamy South” (Price 88). Además, los dos entendían la importancia del Caribe como el quid de cualquier entendimiento histórico y cultural entre Europa, África y las Américas. Como Martí, Sousândrade ve en la Revolución Haitiana el primer paso hacia la libertad y un modelo que puede servir para otros pueblos latinoamericanos. Mientras se da por sentada la inclusión del Brasil en la visión panlatinoamericana de Sousândrade, en Martí continúa la ambigüedad. Los dos tienen la visión de una sociedad latinoamericana utópica que está por venir pero Martí no aprovecha de las muchas oportunidades de reconocer la relevancia del Brasil.

Tomando en cuenta la aplicabilidad de las ideas de Martí al contexto brasileño, es sorprendente que Martí, uno de los escritores más prolíficos de su época, que dedicó tantas páginas al desarrollo de su visión panlatinoamericana, haya mencionado al Brasil de forma directa tan pocas veces. Es cierto que en “Nuestra América” no menciona a ningún país específico. Pero en otros escritos entra en detalle sobre casi todos los países de América Latina con la excepción del Brasil. Si éste está implícitamente incluido en su visión, cabe preguntarse si la ambigüedad no se debe a una simple confusión de términos. El término *Amerique Latine* se

originó en Francia en el siglo XIX. Aparece en 1836 en *Lettres sur L'Amérique du Nord*, de Michel Chevalier. Luego, se divulgó más el término en los escritos del diplomático colombiano José María Caicedo (1827-1889) (Schwartz 279). Aun así, fue sólo hacia 1870 que la denominación *latinoamericanos* comenzó a ser común (Rama 82). Pero muchos escritores rechazaron el neologismo, insistiendo en que los términos *Iberoamérica* e *Hispanoamérica* incluían al Brasil, una ex-colonia de *Hispania* igual a las ex-colonias españolas. José Enrique Rodó visitó Brasil apenas una vez pero lo incluyó en su panlatinoamericanismo de una forma mucho más convincente que Martí en el artículo “Iberoamérica” que escribió en 1910:

No necesitamos los suramericanos, cuando se trata de abonar esta unidad de raza, hablar de una América Latina; no necesitamos llamarnos latinoamericanos para levantarnos a un nombre general que nos comprenda a todos, porque podemos llamarnos algo que signifique una unidad mucho más íntima y concreta: podemos llamarnos ‘iberoamericanos’, nietos de la heroica y civilizadora raza que sólo políticamente se ha fragmentado en dos naciones europeas; y aun podríamos ir más allá y decir que el mismo nombre de hispanoamericanos conviene también a los nativos del Brasil. . . (771)

El debate sobre el uso del término continuó por mucho tiempo, como se puede ver en un ensayo publicado en 1918: “Is it not, therefore, a historical crime to call the Spanish- and Portuguese-speaking countries of South America, *Latin America*?” (Espinosa 140).

En “Nuestra América”, Martí usa los términos *Nuestra América* y *América* de una manera aparentemente intercambiable e incluye el adjetivo *hispanoamericano* para referirse a lo mismo (20). Dada su invención reciente, no llamaría la atención la ausencia del término *América Latina* si Martí no lo hubiera usado en 1883 en el ensayo “Respeto a Nuestra América”, ocho años antes de la publicación de “Nuestra América”. Pero aun en “Respeto a Nuestra América” Martí vacila entre los términos *América Latina* y *América española*, sin diferenciar entre los dos. Otro

problema con los términos surge cuando Martí escribe sobre “nuestro idioma”, refiriéndose al español (“Nuestra” 22). El argumento de que el portugués y el español son lenguas hermanas y por lo tanto las dos constituyen “nuestro idioma” es débil desde un punto de vista lingüístico. Sin embargo, tiene sentido que Martí igualara las dos lenguas pues su meta era enfatizar las diferencias entre una región dominada por la cultura anglosajona y la otra dominada por la cultura latina y al mismo tiempo borrar las diferencias culturales y lingüísticas, entre otras, dentro de cada una de las dos regiones. Pero no deja de ser una gran curiosidad que un escritor que se destacó tanto por su elocuencia en el habla haya creado estas ambigüedades lingüísticas por la selección de palabras que usó. Por un lado parece que Martí, en su división conceptual del continente entre *América del Norte* y *Nuestra América*, incluye implícitamente en el segundo todo lo que no sea parte del primero. Desde un punto de vista hispanoamericano, esto es, desde un punto de vista de las ex-colonias españolas de América (el punto de partida de Sarracino), la inclusión implícita del Brasil en la visión martiana puede ser suficiente aunque se repitan algunas de las mismas ambigüedades que nos dejó Martí. Susan Babbit escribe sobre la importancia de la unidad y de la identidad de América Latina en la visión martiana sin mencionar al Brasil (35). Armando García de la Torre parece incluir y excluir al Brasil a la vez al escribir que Martí “advocated for a united Latin American front against foreign encroachments on Spanish America” (37). Enrique Krauze insiste en que Martí “belongs, with great distinction, to the history of Spanish literature” (21). Al mismo tiempo, arguye Krauze, “Martí has initiated the new era of revolutionary thought in Latin America” (21). Aunque la inclusión implícita del Brasil en la visión martiana sea suficiente para muchos críticos que escriben desde un punto de vista hispanoamericano, es poco convincente desde un punto de vista brasileño. Como explica Eugênio Rezende de Carvalho, “Seja qual for o motivo, o fato é que não nos consideramos com elementos

suficientes para ofrecer ao Brasil um papel de destaque no projeto martiano da *Nossa América*” (56).

Según Laura Lomas, las ambigüedades sobre el papel de los países que no caben nítidamente en la oposición binaria propuesta por Martí se deben a cierta inconsistencia de parte del cubano al dilucidar el concepto de *nación*. Para hablar sobre la nación, Martí se inspira en el francés Ernest Renan pero se distingue de éste en por lo menos un punto importante. Para Renan, las afiliaciones voluntarias son esenciales para la nacionalidad y por lo tanto uno no debe ser excluido por cuestiones de raza o de idioma. Martí utiliza una retórica parecida a la de Renan e insiste en la necesidad de superar barreras raciales pero, en contraste con el francés, alude a la influencia invisible de lengua materna en el concepto de nación. Lomas analiza una traducción parcial que hizo Martí de un discurso que Renan dio en 1882 titulado “Qu’ est-ce qu’une nation?” y concluye que fue una mala traducción ya que altera el discurso original al conservar la lengua materna como una característica esencial de la nación. Este supuesto error de la importancia del idioma para la nacionalidad se repite en otros escritos de Martí y, asimismo, en la crítica contemporánea sobre Martí:

This unspoken assumption similarly governs the criteria for scholarship about Martí, which generally locates Martí in a national or language-specific cultural or historical tradition. This reading of Martí’s mistranslation of Renan demonstrates Martí’s unacknowledged investment in the Spanish language as a medium of fictive pan-Latin ethnicity—one that increasingly was pressured to accommodate the presence of English, Portuguese, French, indigenous, and other languages within it. (121)

Según esta explicación, fue la incapacidad de Martí de separar la lengua materna de las características esenciales de nacionalidad la que resultó en el papel ambiguo del Brasil en su visión panlatinoamericana. Brasil se incluye por ser un país latinoamericano; por otro lado se

excluye por no ser un país de habla española. O sea, se trata de una ambigüedad algo subconsciente de parte del autor que prácticamente excluye al Brasil pero sin afirmar una exclusión manifiesta.

Hasta ahora hemos tomado en cuenta varios argumentos que *podrían* explicar la relación ambigua entre Brasil e Hispanoamérica en la visión de Martí: el argumento de que Martí no sabía lo suficiente sobre Brasil para poder incluirlo más que superficialmente en sus escritos; el argumento de que Martí siempre demostró mucha (¿demasiada?) cautela cuando escribía sobre Brasil para no dejar que la rivalidad entre Brasil y Argentina dividiera los países latinoamericanos; el argumento de que Martí incluyó al Brasil de una forma implícita; y finalmente el argumento de que Martí excluyó al Brasil, aunque fuera de una forma incompleta y subconsciente, debido a la importancia de la lengua materna que el autor daba al concepto de nación.

Esos argumentos ayudan a entender un poco mejor el cuadro de relaciones interamericanas hacia el fin del siglo XIX pero son insuficientes mientras continuemos viendo “Nuestra América” como una mera respuesta tardía a la Primera Conferencia Internacional Americana. Al limitarnos a tal interpretación, como se ha hecho en mucho de la crítica publicada sobre la obra de Martí en las últimas décadas, pasamos por alto el gran problema no resuelto en la mente de Martí: la independencia de Cuba. Como explica Enrico Mario Santí:

It is particularly deplorable that most ideological readings of “Nuestra América” . . . choose to frame the text as Martí’s belated response to U.S. actions at the First Pan-American Conference, rather than as a reformist critique of mores that were prevalent then among Latin Americans, particularly among its so-called cultured classes. (187)

Durante la Conferencia, Martí todavía veía la *posibilidad* de convencerles a los delegados latinoamericanos, principalmente a los argentinos, a comprometerse con la causa de la independencia cubana y a proponerla oficialmente en la Conferencia. Martí, al final, estaba presente en la Conferencia como corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires y no como delegado de Cuba que todavía era una colonia. *La Nación* no era sinónimo de la prensa latinoamericana como sugieren algunos críticos (Fountain 86). Sin embargo, Martí era una especie de huérfano entre los delegados latinoamericanos, y *La Nación* le daba la oportunidad de divulgar sus ideas panlatinoamericanistas entre los pueblos de habla española. Exiliado en los Estados Unidos mientras ese mismo país demostraba interés en anexar Cuba y frustrado con la falta de acción de parte de los delegados latinoamericanos en la Conferencia, Martí escribió “Nuestra América” no apenas como una nueva versión de su visión panlatinoamericanista sino también como una respuesta a sus colegas latinoamericanos que no habían apoyado la causa independentista de Cuba en sus capacidades oficiales como delegados de la Conferencia. El título “Nuestra América” deja claro que el ensayo está dirigido no a los estadounidenses sino a los latinoamericanos, un factor relevante aquí pero aparentemente no muy importante para la crítica de la obra martiana que tiende a enfocarse únicamente en la manera en que Martí se oponía a la creciente hegemonía estadounidense en las Américas. Se nota la frustración que siente Martí con sus colegas latinoamericanos cuando escribe lo siguiente:

Los que no tienen fe en su tierra son hombre de siete meses. . . . ¡Estos hijos de carpintero, que se avergüenzan de que su padre sea carpintero! ¡Estos nacidos en América, que se avergüenzan, porque llevan delantal indio, de la madre que los crió, y reniegan, ¡bribones!, de la madre enferma, y la dejan sola en el lecho de las enfermedades! (“Nuestra” 16)

Se manifiesta una frustración parecida en una carta que Martí dirigió a un colaborador en el movimiento independentista de Cuba, Gonzalo de Quesada, el 16 de noviembre de 1889: “Tanta

fealdad de alma estoy viendo a mi alrededor. . . . Son algunos los vendidos, y muchos más los venales; pero de un bufido de honor puede echarse atrás a los que, por hábitos de rebaño, o el apetito de las lentejas, se salen de las filas en cuanto oyen el látigo que los convoca o el plato puesto” (“Cartas” 122). Santí es uno de los pocos críticos que ha conseguido ver más allá de la ideología del panlatinoamericanismo en Martí para poder reconocer la relación conflictiva que tenía con los delegados latinoamericanos cuando escribió “Nuestra América”:

If Martí was isolated, it was not so much because, as the canon has insisted, he felt alienated from an imperial power like the United States, with which he ultimately had little in common. Martí’s alienation, rather, stemmed from the very people for whom he wrote and worked: the other Latin Americans who he wished would regard him not as a foreigner but as a peer; not as an Other but as an equal Self. (188-89)

Dada esa frustración con sus colegas y con la Conferencia, que seguramente Martí ya veía como una oportunidad perdida cuando escribía “Nuestra América” en 1891, se puede imaginar una posible frustración especial de parte de Martí con Brasil. Pero la verdad es que no hay pruebas concretas de eso en sus escritos. La parte de la obra martiana dedicada a la política y al panlatinoamericanismo sugiere que el autor estaba interesado primero en la independencia cubana y después en una unidad cultural que se componía de las colonias y ex-colonias españolas. Como Brasil mantenía una relación marginal con el resto de América Latina y no era una ex-colonia española, no habría por qué incluirlo en su visión panlatinoamericanista a pesar de la aplicabilidad de sus ideas al contexto brasileño *a no ser que Brasil se opusiera a la ideología expansionista de los Estados Unidos y apoyara la independencia de Cuba*.⁶ Si hubieran ocurrido estas dos cosas, es lógico pensar que el papel del Brasil se habría destacado mucho más en los escritos de Martí. Lo que se quiere sugerir aquí, al final, es que Martí le habría dejado la puerta

abierta al Brasil para incluirse en su visión panlatinoamericanista pero sin contar con la presencia de la nueva república sudamericana.

Cualquier tentativa de esclarecer la posición ambivalente que muestran los escritos de Martí con relación al Brasil requiere que se considere de dónde surge la noción de “unidad”. Mientras la mayoría de los escritores latinoamericanos suele demostrar una preocupación por el bienestar y el destino del continente, cada uno pertenece a un contexto nacional. Se trata de una gran diversidad de pueblos y tradiciones y no de una entidad homogénea. Siguiendo la misma línea de unificación continental en intelectuales como Simón Bolívar y Andrés Bello, que empezaron a expresar estas ideas panlatinoamericanistas después de las guerras de independencia, hacia finales del siglo XIX escritores como Martí y Rodó vieron aun más la necesidad de unir a los pueblos diversos de América Latina frente a la actitud imperialista de parte del gobierno de los Estados Unidos con respecto a sus vecinos del sur. Al sentirse amenazados por los Estados Unidos y frustrados con la actitud elitista de los líderes latinoamericanos, estos intelectuales crearon con su retórica la utopía de una unidad cultural latinoamericana. Pero esta unificación borra las diferencias entre grupos heterogéneos y disímiles. Al evadir las diferencias se creó la exclusión (del Brasil en el caso de Martí) que desarticula a su vez la unificación que ellos querían promover.

NOTAS

¹ José Martí, *Obras Completas*, 26 vols. (La Habana: Editora Nacional de Cuba, 1963).

² Para evitar la confusión entre dos artículos distintos publicados con el mismo título en *La Nación* de Buenos Aires, “El Congreso de Washington”, he citado el artículo publicado el 8 de noviembre de 1889 como “El Congreso de Washington I” y el artículo publicado el 14 de noviembre de 1889 como “El Congreso de Washington II”.

³ Existe una pequeña ciudad llamada Pará de Minas en el estado de Minas Gerais pero al mencionar apenas Pará parece una referencia al estado muy conocido cuya capital es Belém.

⁴ Los 17 países que participaron llegaron a un sólo acuerdo específico: el establecimiento de un *International Bureau of American Republics* que recogería y divulgaría información relevante a las Américas. Pero es evidente que también se creó un espacio en el cual por lo menos algunos de los delegados trataron

estratégicamente de fomentar relaciones en una especie de juego de ajedrez. Ver Alice Flet Tyler, *The Foreign Policy of James G. Blaine* (1965).

⁶ La explicación más probable por la cual Martí menciona Haití, otro país que nunca fue una colonia española, mucho más que el Brasil es que, como Cuba, Haití estaba en peligro de ser anexado por los Estados Unidos.

Obras citadas

Babbit, Susan E. *José Martí, Ernesto “Che” Guevara, and Global Development Ethics: The Battle for Ideas*. Palgrave, 2014.

Carvalho, Eugênio Rezende de. *Nossa América. A Utopia de um Novo Mundo*. Anita Garibaldi, 2001.

Chevalier, Michel. *Lettres sur L'Amérique du Nord*. Paris, 1836.

Espinosa, Aurelio M. “The Term Latin America.” *Hispania*, vol. 1, n° 3, 1918, pp. 135-143.

Fountain, Anne. *José Martí, the United States, and Race*. U P of Florida, 2014.

García de la Torre, Armando. *José Martí and the Global Origins of Cuban Independence*. U of The West Indies P, 2015.

Haya de la Torre, Víctor Raúl. *¿Adónde va Indoamérica?* Biblioteca América, 1935.

Heide, Markus. “Ambivalent Vistas: José Martí’s ‘Our America,’ Nineteenth-Century Pan-Americanismo and Hemispheric American Studies.” *(Anti-) Americanisms*. Eds. Michael Draxlbauer, Astrid M. Fellner y Thomas Fröschl. LIT, 2004, pp. 89-105.

Jaguaribe, Hélio. “Presente e Futuro das Relações Brasil-Estados Unidos.” *Brasil-Estados Unidos na Transição Democrática*. Paz e Terra, 1985, pp. 75-82.

Krauze, Enrique. *Redeemers. Ideas and Power in Latin America*. Trans. Hank Heifetz y Natasha Wimmer. Harper, 2011.

Lomas, Laura. “José Martí between Nation and Empire. Latino Cultural Critique at the Intersection of the Americas.” *The Cuban Republic and José Martí. Reception and Use of a National Symbol*. Eds. Mauricio A. Font y Alfonso W. Quiroz. Lexington Books, 2006, pp. 115-127.

Martí, José. “Cartas a Gonzalo de Quesada 1889-1890”. *Obras Completas*. Vol. 6. Editora Nacional de Cuba, 1963, pp. 122-123. Print.

---. “La Conferencia Americana.” *Obras Completas*. Vol. 6. Editora Nacional de Cuba, 1963, pp. 63-70.

---. “La Conferencia Monetaria de las Repúblicas de América”. *Obras Completas*. Vol. 6. Editora Nacional de Cuba, 1963, pp. 155-167.

- . "El Congreso de Washington I." *Obras Completas*. Vol. 6. Editora Nacional de Cuba, 1963, pp. 33-40.
- . "El Congreso de Washington II." *Obras Completas*. Vol. 6. Editora Nacional de Cuba, 1963, pp. 41-45.
- . "Congreso Internacional de Washington." *Obras Completas*. Vol. 6. Editora Nacional de Cuba, 1963, pp. 46-63.
- . "En los Estados Unidos." *Obras Completas*. Vol. 13. Editora Nacional de Cuba, 1963, pp. 456-62.
- . "La Exposición de París." *Obras Completas*. Vol. 18. La Habana: Editora Nacional de Cuba, 1963, pp. 406-31.
- . "Fragmentos." *Obras Completas*. Vol. 22. Editora Nacional de Cuba, 1963, pp. 1-430.
- . "Juan Carlos Gómez." *Obras Completas*. Vol. 8. Editora Nacional de Cuba, 1963, pp. 185-93.
- . "Nociones de lógica." *Obras Completas*. Vol. 25. Editora Nacional de Cuba, 1963, pp. 213-354.
- . "Nuestra América." *Obras Completas*. Vol. 6. Editora Nacional de Cuba, 1963, pp. 15-23.
- . "La Pampa." *Obras Completas*. Vol. 7. Editora Nacional de Cuba, 1963, pp. 367-75.
- . "Respeto a Nuestra América." *Obras Completas*. Vol. 6. Editora Nacional de Cuba, 1963, pp. 23-24.
- Price, Rachel. *The Object of the Atlantic. Concrete Aesthetics in Cuba, Brazil, and Spain, 1868-1968*. Northwestern UP, 2014.
- Rama, Ángel. "La Modernización Literaria Latinoamericana (1870-1910)." *La Crítica de la Cultura en América Latina*. Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 82-96.
- Renan, Ernest. "Qu' est-ce qu'une nation?" 11 March 1882, Sorbonne, Paris. Keynote Speech.
- Rodó, José Enrique. *Obras completas de José Enrique Rodó*. Comp. Alberto José Vaccaro. Antonio Zamora, 1956.
- Santí, Enrico Mario. "The Crisis of Latinamericanism." *José Martí's "Our America."* *From National to Hemispheric Cultural Studies*. Eds. Jeffrey Belnap y Raúl Fernández.: Duke UP, 1998., pp. 179-90.
- Sarracino, Rodolfo. "José Martí y Brasil". *Anuario de Centros de Estudios Martianos*, vol. 24, 1993, pp. 130-412.
- Schwartz, Jorge. "Down with Tordesillas!" *Portuguese Literary & Cultural Studies*, vol. 4, nº 2, 2000, pp. 277-93.

Tyler, Alice Flet. *The Foreign Policy of James G. Blaine*. Archon Books, 1965.

Revisiting the Normalization of Call:

A Critical Pedagogical Approach

Barbara A. Lafford

Arizona State University

Introduction

The discussion on factors that foster or hinder the normalization of computer assisted language learning (CALL) has been an ongoing theme in the applied linguistics literature for almost two decades. Bax (2003) drew upon Rogers' (1995) ideas about how innovations become diffused in society to define the normalization of CALL as "the stage when the technology becomes invisible, embedded in everyday practice and hence 'normalised'" (23). He also prescribed in-depth ethnographic studies and action research to help identify and overcome factors that hinder CALL normalization.

Three years later, Chambers and Bax (2006) carried out such a study in two English as a Second Language (ESL) environments and found the following impeding factors: logistics, stakeholders' conceptions, knowledge and abilities, syllabus and software integration, and training, development and support. As these authors set out to elicit –emic (insider) perspectives on these factors, they included interviews with teachers and all stakeholders, as well as class observations, field notes and informal conversations.

Wanting to add to the –emically-focused studies on CALL normalization, Lafford (2015) surveyed CALL users and experts from the CALICO Listserv (n=36) to ask them to identify factors that foster or hinder the normalization process. The results showed that the survey participants believed the following factors promoted normalization: access and transparent usage of technology; ease of use of technology, CALL training for language teachers; collaboration among teachers, administrative support and the appropriate use of resources for labs or mobile

technologies. On the other hand, factors that hindered normalization were identified as the following: lack of student and teacher access to technology, lack of student training on technology, lack of appropriate training of teachers using CALL technologies, lack of administrative support, and lack of technical support to keep up with changes in technology.

Factors that Hinder CALL Normalization

This section will address several issues that pose barriers to CALL normalization (lack of access, training, and institutional/pedagogical support) and will propose two other factors that hinder this process, i.e., the possible lack of instructor awareness about student and global technology use and the lack of a critical approach to CALL on the part of students and instructors.

Lack of Access and Instructor Awareness about Student and Global Technology Use.

The term *digital divide* has been used to refer to the difference between the low level of physical access to computers and connectivity experienced by marginalized groups and the high level of such access that is typical of more privileged (white) US communities (e.g., Smith [2014] on African-Americans; Livingston [2011] on US Latinos). In 2018 Anderson and Perrin still noted less technological access for youth from marginalized communities in low-income households, and Perrin (2017, :”Digital gap”) discussed the greater lack of access to technology in rural (vs. urban) US communities. Moreover, Fox (2011) explained that (after controlling for demographic factors) there is a negative correlation between living with a disability and that person’s likelihood to have access to the internet. Language instructors need to be aware of these access inequities among their students in the US and be cognizant of the level of technological access students/professionals in other countries have (Ritchie and Roser 2019) before trying to set up international telecollaborations between those two groups. Finally, instructors need to understand how various social media platforms are used by different social groups in the United

States (US) and around the world (Pew Research Center 2019, Social Media Fact Sheet; StatCounter-Social Media Europe 2019), e.g., Facebook's use by mostly older, white social media users vs. platforms (e.g., Twitter, Instagram, Tumblr) that attract a younger, more diverse demographic. In addition, Spanish instructors should understand the use of social media in Latin America (Sonneland 2017) and teach their students to use What's App (Statista Research Department 2016) to communicate easily with Spanish speakers in other countries.

Lack of Training and Institutional/Pedagogical Support.

Warschauer (2002) stated that (in addition to access issues) the term *digital divide* should also encompass “differences in knowledge and skills in using computers, or in attitudes toward using them,” as well as “issues of content, language, education, literacy, or community and social resources” (par “Rethinking the Digital Divide”). CALL normalization is hampered by the fact that university students vary in their knowledge and skills in using computers and may not have computer training readily available to them. In addition, Kessler (2007) found that when language teachers receive formal CALL training, they do not always feel that the training was sufficient or effective; they also complained that they are often not trained on using newer technologies. Thus, due (in part) to their negative attitudes toward formal CALL training, teachers' technological knowledge tends to result from informal or self-study, instead of from formal instruction (Kessler 2006; Robb 2006). Bax (2003), He et al. (2015) and Kessler (2007) all note that often institutional/pedagogical support (in the form of ongoing CALL training and technological support for teachers, funding for multimedia classroom infrastructure, sufficient preparation and planning time for integrating CALL technologies) is lacking, which hinders the CALL normalization process.

At the end of his 2002 article, Warschauer justified his aforementioned broadening of the definition of *digital divide* by stating “... a critique of the notion of a digital divide is necessary to

fully inform and unleash efforts to use technology to promote social inclusion” (par “Conclusion”). This reframing of the construct allows for a reorientation of focus on the need for equipment provision to that of enhancing student and instructor understanding of societal factors in the home and target cultures that lead to the inequities described above and to explore and understand diversity, inclusion and social justice issues in cultural contexts. In other words, there is a need for normalizing a *critical approach to CALL* in order for the widespread use of language learning technologies to enhance learners’ and instructors’ understanding of cultures in the US and abroad and to help foster positive social interaction and change.

Critical Approach to L2 Pedagogy and to CALL

A critical approach to L2 pedagogy promotes the acquisition of *critical cultural awareness* (CCA) by language students and instructors. This construct, which formed part of Byram’s (1997) notion of *intercultural communicative competence*, was defined by the author as the “ability to evaluate critically and on the basis of explicit criteria, perspectives, practices and products in one’s own and other cultures and countries” (63). In 2012 Byram also noted the importance of reflecting critically on “personal and social identities and their relationships to culture” (9) as part of CCA.

According to Nugent and Catalano (2015), CCA “encourages language educators to craft learning opportunities that guide learners in observing clear connections between classroom lessons and real-world issues while exercising critical thinking skills throughout the process” (15).

CCA is rooted in Pennycook’s (2001) list of concerns of the field of *critical applied linguistics*: “critical work engaged with social change; ...relating aspects of applied linguistics to broader social, cultural, and political domains; ...questions of access, power, disparity, desire, difference, and resistance.....inequality, injustice, rights, wrongs, and compassion; ...the restive problematization of the given; ...constant questioning of itself; ...grounded ethical arguments for

alternatives.” (11). As a result, such a critical applied linguistics pedagogical approach would also focus on social justice, defined by Ortega (2018) as having “the goal to decrease human suffering and to promote human values of equity and dignity” (minute 15:45 of Ortega 2018 video)

According to Ortega (2017) the *social justice turn* in second language acquisition (SLA) is now at hand, and it is necessary to acknowledge the normativity of multilingualism on a global scale; however, she distinguished between elite bilinguals (people of privilege who have learned another language) and marginalized bilinguals (members of an oppressed, marginalized community who speak a language [e.g., Spanish in the US] other than the one spoken by those belonging to dominant societal power structures [English in the US]). In the face of this reality, Ortega (2019) proposed a transdisciplinary approach to SLA (Douglas Fir Group 2016) to help acknowledge the need for an equitable multilingualism and to recognize the communicative validity of *translanguaging*, “the fluid mixing of semiotic codes irrespective of named languages” (31) to create meaning among multilinguals. Ortega (2017) also proposed that SLA should help realize the UNESCO 2030 social justice goals to end poverty, promote peace, share wealth, and protect the planet. Increasing interest in social justice issues by SLA scholars is evident in papers and panels at recent conferences sponsored by SLA’s premiere professional organizations (e.g., International Association of Applied Linguistics [AILA 2017] on languages and mobility, queer linguistics, language and multidiversity, language and identities, and linguistic ideologies in language teaching and learning; American Council on the Teaching of Foreign Languages [ACTFL, 2018] on considerations on teaching a second language in an anti-immigration era, access and social justice in world language education, and disability issues in Germany). In addition, the American Association of Applied Linguistics sponsors a social justice Listserv (<https://www.aal.org/aaal-and-social-justice-listserv>) and ACTFL hosts a special

interest group on Critical and Social Justice Approaches to language teaching in which members post practical implementation ideas, e.g., Bringing the border into the classroom.

When practitioners of this type of critical L2 pedagogy utilize technology to facilitate and enhance SLA, they are, in fact, implementing *Critical CALL*. Anwarrudin (2019) attributes the beginnings of this approach to CALL to the 2015 EuroCALL Conference in Padova, which focused its theme on Critical CALL. According to Helm (2015), Critical CALL presents an opportunity for “engagement with issues of power and inequity and an understanding of how our classrooms and conversations are related to broader social, cultural and political relations” (4).

In order to implement the normalization of critical CALL research, researchers must ground their studies in critical applied linguistics, theories of SLA, theories of intercultural communicative competence (including critical cultural awareness), and models of communicative competence, and then disseminate Critical CALL research in professional venues. For instance, Bax (2011) proposed using neo-Vygotskian constructs to underlie the normalization of CALL, as language learners and instructors dealing with a new technology do not act in isolation, as their activities are “a) Culturally based, b) A social process, c) Developed through communication d) Understood through culturally formed settings; e) Developed through assistance or instruction” (7-8). This focus on culture also warrants more grounding in theories of ICC, including the construct of CCA (already defined above) (Byram 1997; Nugent and Catalano 2015). Vollmer Rivera (2018) took a step further by revising Bachman and Palmer (1996) model of communicative competence to include *critical competence*, based on a *critical knowledge component*, consisting of *power-based knowledge*, i.e., “elements that shape social actors’ perceptions on a personal, institutional, societal, and global level” (351), and *positional knowledge*, i.e., “the ways in which discourse and social interaction enable particular types of identities to be claimed or assigned to others” (351). Seeing the need to include a component

focused on critical CALL in models of communicative competence, Teske (2018) proposed a modification Celce Murcia et al.'s (1995) model of CC to include the constructs of *digital literacies* and *translanguaging negotiation strategies* under its strategic competence component.

Dissemination of critical CALL research is taking place professional presentation and publication venues. For example, the 2019 EuroCALL conference contained a social inclusion strand dealing with language learning among refugees and migrants, as well as digital learning and social awareness (EuroCALL, 2019), the 2019 CALICO (Computer Assisted Language Instruction Consortium) conference contained sessions on social justice topics, e.g., MOOC design for social inclusion, balancing the digital-linguistic divide, social justice *sin fronteras* (without borders) (CALICO, 2019). In addition to the proceedings of the Critical CALL 2015 Padova conference (Helm et al. 2015), the January 2019 issue of the CALICO journal was devoted to CALL and social justice topics (Gleason and Suvorof 2019), e.g., promoting social justice with CALL with a dialogic approach to using social media (Anwaruddin 2019) and language ideologies found in an English learning blog (Song 2019).

Practical Steps toward Implementing the Normalization of a Critical CALL

Bax (2011) proposed developing a theory of CALL normalization based on five elements of good educational practice, which included constructs derived from neo-Vygotskian principles of mediation, i.e., *access, participation and interaction, expert intervention (expert scaffolding and modeling)*, and *challenge and contradiction*. According to Bax (2011), “this approach could lead to a more principled theoretical basis for the understanding of how technologies come to be used effectively in language education. In addition, it could offer a foundation for the more practical domain of planning for normalisation, so as to enable practitioners to work towards normalization more effectively” (11). In the following discussion, this framework will be used to support solutions proposed to normalize a *critical approach to CALL* while addressing access,

training and use issues as well as the need to infuse critical cultural awareness and social justice themes into curricular design.

Access, Training and Use Issues

As digital literacies form part of communicative competence (Teske 2018) it is imperative that creative solutions must be found to give students more *access* to technology for language learning. In order to address this at a local level, instructors can survey their classes to find out their students' access to technology outside the classroom and their level of technological expertise; they can then suggest sources to help them gain more access to technological language learning tools and appropriate training. In addition, instructors can address this digital divide issue by convincing their instructional technology office and university administrators to extend access hours to computer labs, purchase loaner computers or tablets for students who lack access to these tools, provide students with information about places they can purchase inexpensive computers (e.g., university salvage), and expand the types of *technological training* available to them. Instructors should also talk with offices dedicated to the needs of students of color and international students to find out about extra funding resources available to those students that could be used to purchase the technology they need.

Instructors should also work with their office of disability resources to improve access for students living with disabilities by identifying campus resources (e.g., speech to text [*Dragon for PC*] and text to speech [Kurzweil 3000, 2019]) programs for students and by making sure that their courses and language teaching materials are compliant with the requirements of the American Disabilities Act (1990/2008) and follow Web content accessibility guidelines (WCAG) (W3C 2019).

Another resource to broaden technological access can be found in devices that allow mobile assisted language learning (MALL) (e.g., tablets, phones). Over the past several years,

CALL scholars have found positive results for the *use of mobile technologies* for engaging students in critical, interactive community-based learning (Holden and Sykes 2011), as well as for assisting them with grammar and reading exercises (e.g., *Cengage Mobile App* [2019], *DuoLingo* [2019]). As the Pew Research Center (2019, Mobile Fact Sheet) has shown that 23% of African-American and 25% of Hispanic adults who do not use broadband at home, do own smartphones, students of color may have smart phones even if they lack personal computers. However, Perrin (2017, “Smartphones help”) noted that smartphones do not entirely bridge the digital divide between blacks and Hispanics and whites, as those minority communities still have less access to home broadband. Nevertheless, mobile devices can be used to facilitate students’ interactions with native speakers of the target language at home and abroad through the use of Zoom and What’s App mobile applications. Thus, instructors should investigate how mobile applications could be incorporated into their course curricula to assist all students in their acquisition of critical cultural awareness; class discussions of the usage patterns of computers and mobile technologies by different social groups in home and target cultures would also further this endeavor.

The Infusion of Critical Cultural Awareness and Social Justice Themes into Curriculum Design

In order to normalize critical CALL, elements of critical cultural awareness need to be integrated into each phase of curriculum planning (needs assessment, establishment of course objectives, task-based activities, assessments). **Needs assessment** surveys and interviews from various stakeholders can help gather information from students and career professionals about digital literacy needs at the university and the workplace. Future employers can also provide information for the need for certain types of critical cultural awareness in order for students to be successful in internships and as workplace colleagues.

Instructors should also establish **course objectives** that include goals regarding the development of digital literacies (Healey 2011), as well as intercultural competence and critical cultural awareness and social justice (Bennett 2004; Byram 1997, 2012; Nugent & Catalano 2015; Teaching Tolerance 2016, About). As the Communities ACTFL world-readiness standard has been shown to be a top priority for language students (Magnan, Murphy, and Sahakyan 2014), class materials should be chosen that use a critical lens to focus on the history Latin America and the United States, as well as on the current sociocultural context of US minority language communities (Brown and Thompson 2018; Mojica-Díaz and Sánchez-López 2016) and should include materials that stimulate discussion of social justice topics in class (Beaudrie, Ducar and Potowski 2014; Glynn, Wesely & Wassell 2014). In addition, instructors should help students to understand key sociolinguistic constructs (e.g., language variation, language contact, standard language ideology, language subordination, critical language awareness) and to utilize online resources to recognize that divisive language ideologies exist and are harmful; moreover, teachers need to give students tools to prepare them to work with people affected by those ideologies.

According to Brown and Thompson (2018), “Part of our task as language educators is to sensitively and respectfully inform students concerning the injustices perpetrated against Spanish speakers because of certain language ideologies.” (169) In addition, the inclusion of this reading material before students embark on experiential learning (community service learning and internships) would facilitate the conversion of “intellectual understanding into a more sensitive and political- not partisan—disposition.” (Brown and Thompson 170); in this way students can apply their conceptual knowledge gained from those materials when interacting directly with Spanish-speaking communities in order to develop critical cultural awareness.

Standards related to social justice course objectives have been established by Teaching Tolerance, an organization dedicated to providing free resources to K-12 educators to inform their practice and help them create an anti-bias framework for their curricula (Teaching Tolerance 2016, “Social Justice Standards”). These standards are divided into four domains (identity, diversity, justice and action) and include scenarios to demonstrate how anti-bias attitudes and behavior can be modeled in the classroom. This framework helps them to “to create civil and inclusive school communities where children are respected, valued and welcome participants” (Teaching Tolerance, 2016, “About,” par 2). These scenarios could easily be adapted to illustrate these same anti-bias principles in university course settings.

In order for students to reach their critical CALL goals they need to participate in **task-based CALL** activities focused on raising their awareness of social justice issues facing the US Latinx community (e.g., positionality, power, attitudes toward translanguaging, equity, inclusion, diversity, social justice/ecology); these tasks could include students’ critical review of extant language learning software, and their use of social media, digital stories, and online intercultural exchange (OIE).

Students need to be able to analyze language learning software with a critical eye. For instance, Vollmer Rivera and Teske (2018) criticized *Hello Talk* (2017), an e-Tandem app for virtual exchanges, and *Tandem* (2017), developed in Hong Kong and China. The authors note an erasure of the heterogeneity of the Spanish-speaking world in two elements of the app, i.e., the use of the Spanish flag (Spain) to represent Spanish speakers from any Spanish-speaking country, and the fact that heritage learners (HL) were not recognized as a speaker category with which users could identify (only NS and L2 categories were given as options). This type of blindness to linguistic diversity (erasure of the HL category) and the imposition of the symbol (flag) of a colonizing power (Spain) on speakers who may come from colonized backgrounds (US and Latin

America) needs to be called out and challenged in order to recognize distinct identities and further social justice goals.

As Kessler (2018) noted, language instructors need to harness students' already established interest in social media in order to foster CALL normalization; this would involve adapting the use of digital tools and artifacts from real world language practice in platforms such as Twitter, Facebook, Instagram, etc. to the language classroom. As Bax (2011) has noted (using a neo-Vygotskian perspective), adults “can develop their ‘forms of reasoning’ and ‘forms of thought’ partly through engagement with a social group (p. 7). Unfortunately, interacting only with those who share similar mindsets on social media platforms can lead to tribalism and demonization of “the other.” However, if language instructors required students to monitor and analyze points of view similar to and different from their own, then social media could be used to allow students to see and evaluate both sides of an argument. Students could also observe and discuss trolling/ cyber-bullying on target language affinity spaces, analyze translanguaging practices on those sites, and post reflections and react to other posts on social justice discussion forums.

After learning how to detect and avoid “fake news” sites (Aldwairi and Alwahedi 2018) students could then form well-educated opinions on a subject, and *participate and interact* with other class members on protected social media sites to focus on honing their arguments on social justice issues. This dialogic approach to using such platforms for language teaching (proposed by Anwarrudin [2019]) would certainly expose students to the experience of having their informed ideas *challenged and contradicted* in a safe space before going on public social media platforms to interact with speakers of the target language on these topics. Gleason and Suvorof (2019) note that Anwarrudin's (2019) approach, which is rooted in a pedagogy of *serendipity*, i.e., “chance encounters among conflicting ideas and worldviews” (3-4) and contingent *scaffolding*, strives to

engage language learners in an open dialogue on social media by exposing them to a multiplicity of voices through serendipitous encounters with a vast array of perspectives. As contended by the author, such a dialogic approach “has the potential to promote social justice and democratic principles, and also prepare language learners to become more objective, socially-responsible, and justice-oriented citizens.” (3) Students would also be exposed to *expert modeling and scaffolding* as well as to discourse in which they can *challenge and contradict* others’ ideas as they argue their points and hone their identities.

Students from diverse backgrounds can often educate people of privilege regarding the social realities of linguistically-marginalized people in the US through the use of digital stories (Oskoz and Elola 2016). For instance, heritage learners at home or abroad could relate their experiences of linguistic acceptance or marginalization by creating digital stories on websites or blogs to which other students could respond to inquire further about or challenge ideas expressed. Currently students at Texas Tech University’s study abroad program in Seville, Spain use digital stories to chronicle their own development of intercultural competence related to social justice topics such as immigration, linguistic repertoires, and social mobility. Students in literature and culture courses could also be encouraged to create digital story projects on social justice topics based on works of literature, art, film and other cultural products and practices containing models of language from diverse communities in the Spanish-speaking world (Leeman and Rabin 2007). In addition, instructors or students in advanced language or film courses could also create digital cultural annotations for film clips that illustrate social justice topics used in class discussions. This could be done in order to allow students to support their own experiences in their personal digital stories, or to annotate a fan fiction project focusing on issues of equity, diversity and inclusion.

Another task-based activity with great potential for helping to implement Critical CALL is Online Intercultural Exchange (OIE). According to Thorne (2016) OIE “(alternatively labeled virtual exchange, telecollaboration and e-tandem learning) involves instructionally mediated processes such as collaborative tasks, collective inquiry, and opportunities for social interaction between internationally distributed partner classes (ix). Thus, OIE fulfills a major tenet of a critical approach to CALL, as defined by Anwaruddin (2019) “.....a critical approach to CALL challenges us to explore the intersections of power, in/equality, and language education in diverse socio-cultural contexts, *not just within the four walls of the classroom* (emphasis added)” (2).

The goals of OIE include making participants global citizens who can “responsibly contribute to decision making in intercultural professional and social contexts” (Thorne, 2016, ix) and who possess “factual and conceptual knowledge of diverse world languages and cultures and a critical understanding of histories of colonialism and imperialism as they relate to contemporary areas of cultural, political and religious friction” (Thorne, 2016, ix-x). O’Dowd (2011) also noted some challenges facing OIE, such as lack of sufficient pedagogical training with this platform, the difficulty of finding partner classes and aligning curricula, the lack of control over certain aspects of OIE (vs. the controlled classroom environment), and the fact that the OIE exchanges are limited to student-student exchanges.

In addition, O’Dowd (2018) noted three major problems with OIE, i.e., (1) students are pushed to nationalize, generalize and essentialize cultural characteristics in a way that could reinforce stereotypes; (2) OIEs tend to be superficial, as students feel they must minimize or accept cultural differences (and not challenge them) so that participants leave conversations with positive feelings about members of the other culture; this lack of opportunity to *challenge and contradict* each other’s perceptions do not help learners develop effective argumentation skills needed in intercultural exchanges they may encounter in their careers; and (3) critical cultural

reflection in OIE does not necessarily lead to action in learners' worlds or communities. Referring to O'Dowd's (2018) third point, Ocando Finol (2019) states "By neglecting to address the real-life implications of intercultural learning, educators are renouncing their most significant contribution to society, which is to be facilitators of learning that can drive social change" (28-29). O'Dowd (2015) also noted the need to go beyond the "empty babble of the communicative language class" (Pennycook 1994, 311) by having OIE students reflect on critical issues, *challenge and contradict* each other's ideas, and work together on proposing actionable solutions to difficult social justice challenges (e.g., [Soliya Connect Project \[Genet 2010\]](#)). In doing so, students would be implementing Byram et al.'s (2016) model of intercultural citizenship, which encourages *participation and interaction* in intercultural dialogues to identify issues of consensus and divergence and engage in peaceful conflict resolution.

In order to address these OIE challenges, L2 and HL students at home (US) could be paired via OIE with both types of students on a study abroad program in a Spanish-speaking country to go beyond the "empty babble" and use reflection and complex discussion to address cultural issues from a critical standpoint (power, ideologies, positionality, stereotypes, immigration, nationalism/ patriotism, ideological positioning, ecology) (Elola and Oskoz 2008; Oskoz, Gimeno-Sanz and Pavón, 2018); their posts could consist of comparisons between how social services work in the two geographic areas (US and Spanish-speaking country) and be accompanied by photos and interview videos carried out with native speakers of Spanish who work with individuals affected by societal inequities (e.g., directors of homeless shelters, food kitchens, domestic violence shelters). This would broaden the scope of OIE to include dialogues that go beyond student-student exchanges (recommendation from O'Dowd 2015) and help students hone their professional language registers by interacting with Spanish-speaking social service professionals in the US and abroad that could provide *expert modeling and scaffolding*.

Future implementation of OIE could also involve lingua franca or multilingual exchanges (O'Dowd 2015), as well as student training in ethnographic research, to help learners prepare them for these professional exchanges.

Creation of Appropriate Assessments for Critical CALL

In order to evaluate the effectiveness of efforts to implement a Critical CALL, ecologically-valid instruments need to be created and to **assess the attainment of critical course objectives**. Care should be taken to avoid any inherent bias in the language testing process (McNamara and Roever, 2006; Shohamy, 2001) and speakers from linguistically-marginalized communities (e.g., Heritage learners of Spanish) need to be involved in rubric creation tasks. In addition, alternative assessment formats that allow for more holistic, in-depth, qualitative evaluations of student work should be employed (e.g., e-portfolios, such as LinguaFolio [CASLS, 2018]). Contract grading (Inoue 2015) can also be used to combat the unintended bias caused by the “white racial *habitus* that is pervasive in writing classrooms and their dominant discourses” (10).

Specific rubrics and processes can also be used to assess ICC, critical cultural awareness and social justice goals. Byram (1997) provides a detailed description of the types of evidence and instruments needed to assess various components of ICC, including critical cultural awareness. For example, to assess the ability to interact and mediate discussions between opposing parties (part of CCA), he suggests that one could require students to show evidence of using effective interview techniques, using sources to understand relationships (reference books, retrospective analysis and documentation by self or others) in their e-portfolios. In addition, the American Association of Colleges and Universities (AACU) has proposed a rubric to measure ICC based on Bennett (2004) (AACU, 2019). It should be noted that some scholars reject measuring ICC with static rubrics in favor of Dervin's (2011) “liquid approach” to

interculturality, which focuses on understanding intercultural learning as a co-constructed process” (Ocando Finol, 2019, abstract).

The attainment of objectives related to social justice can be modeled on the Teaching Tolerance (2016, “Social Justice Standards”) “I can...” statements related to the attainment of skills in the four domains of this anti-bias framework (identity, diversity, justice, and action) for K-12 learners, e.g., Identity: “I see that the way my family and I do things is both the same as and different from how other people do things, and I am interested in both”; Diversity: “I like being around people who are like me and different from me, and I can be friendly to everyone”; Justice: “I know about people who helped stop unfairness and worked to make life better for many people”; Action: “I will join with classmates to make our classroom fair for everyone.” Even though these self-assessment statements were originally designed for K-12 students, modified “I can...” statements based on these standards could undergird the assessment critical CALL at the university-level to help CALL practitioners and learners find solutions to societal challenges and promote positive, equitable, multilingual, and technology-enabled societal relationships.

CALL Teacher Training and Assessment

In order for Critical CALL to be practiced in the classroom, language teachers need to be trained (on state-of-the-art equipment [Kessler, 2007]) regarding ways to use technological tools to incorporate critical pedagogical techniques and knowledge focusing on social justice issues into the language curriculum. McDonald (2005) proposed that social justice issues become an integral part of teacher education; this would provide teachers with “opportunities to develop conceptual and practical tools related to social justice as emphasizing the needs of students identified by their membership in educational categories and the needs of students identified by their status in oppressed groups” (418). In addition, Theoharis and O’Toole (2011) noted that

administrators also need to be supportive of social justice training for current and future instructors.

Critical CALL teacher training could include awareness of inequitable access, training and usage issues as well as instruction in curricular design to incorporate equity, diversity, inclusion and social justice issues (e.g., power, positionality). This critical CALL training, which would be integrated into regular CALL training sessions for teachers that facilitate their attainment of technology standards (e.g., Healey, 2011), would focus on the facilitation of teachers meeting social justice standards, similar to those espoused by Teaching Tolerance (2016, “About”) in their anti-bias K-12 pedagogical framework (see King Ramírez, Lafford & Wermers [forthcoming] for more on training and evaluation of CALL instructors on critical CALL issues).

In order for critical CALL to be normalized, this type of awareness and training needs to be integrated into teacher training at the pre- and in-service levels. Following Kessler’s (2007) suggestions for incorporating CALL training into all Masters programs focused on language teaching, critical CALL training should be integrated into all pre- and in-service language teacher preparation programs for new language teachers. In addition, in-service training in critical CALL should be offered to teachers already in the field, especially to those who have had no critical CALL preparation during their training years.

Assuming that critical CALL preparation is available to language teachers, they should also be assessed on their implementation of this training. For instance, e-portfolios and rubrics (AACU 2019; Byram, 1997) could be used to track and assess their development of ICC and critical cultural awareness. In addition, King Ramírez, Lafford and Wermers (forthcoming) propose a four-step process for assessment of online language instructors that includes evaluating their integration of social justice issues into their curricula. For example, the modular rubric they propose for the evaluation of online language instructors includes evaluating their adherence to

American Disabilities Act and university requirements in their online course design (W3C 2019). Their rubric also evaluates the instructor's provision of opportunities for learners to recognize, discuss, analyze and act to confront barriers to equity, inclusion, digital access, and usage as well as to discuss social justice issues across different cultures.

Conclusions

In light of the preceding discussion, this work will conclude with a call to action to create a CALL research agenda and pedagogical/professional practice standards to assist language teachers in their fostering of values supporting social justice in their classrooms. Instead of just focusing on the Normalization of CALL only in terms of access and training for students and instructors, scholars need to call for a normalization of a critical pedagogical approach to CALL, which includes ensuring access/training for all students, curricular redesign to include issues of equity, diversity, inclusion and the exploration of social justice issues, and the inclusion of all these elements in teacher training and evaluation.

In order to inform this endeavor more fully, further empirical and pedagogical research in Critical CALL needs to be undertaken. These works need to be grounded in tenets of Critical Applied Linguistics (Pennycook 2001), communicative competence models containing critical and digital components (Teske 2018; Vollmer Rivera 2018;), as well as in SLA theoretical models that can provide insights into the microgenetic linguistic changes that take place when learners interact in the target language and into the interaction between learners and their digital tools (Ocando Finol 2019; Vygotsky, 1978).

Questions on the Critical CALL agenda for empirical research could include the following:

- *Digital Stories* from students, community members: *What insights can digital stories provide into the kind of power and positionality issues that come into play in the formation of HL identities?*

- *Telecollaboration* between students and with community members at home or abroad: *How do virtual exchanges on critical topics assist with/hinder the development of L2 and ICC?*
- *Translanguaging* on social media sites: *How is translanguaging used to manage issues of power and positionality in virtual exchanges between NS-NSs, NNS-NNSs and NS-NNSs?*
- *Digital film annotation*: *Does the inclusion of annotation in film affect student achievement of critical intercultural learning outcomes? And if so, in what ways?*
(Ocando Finol, 2019)

Questions on CALL pedagogical research and application might focus on the following themes:

- *Equity issues (access/training)*: *What factors help to create/ameliorate inequities in access and digital literacy training for students from diverse backgrounds?*
- *Curricular design*: *What types of technology-based course materials and task-based activities are most effective at facilitating learners' attainment of critical cultural awareness and social justice objectives? What types of alternative (equitable) assessments can be facilitated by CALL?*
- *Teacher training and evaluation*: *What institutional factors foster or hinder the development of digital literacy skills in FL teachers? What solutions can be found?*

Action items to help turn the results of these research agendas into positive action to support social justice initiatives could include: carry out local Critical CALL research to determine the access and training needs of students and teachers and the level of integration of critical topics in WL curricula; use those results to advocate for resources and improve conscientization on social justice pedagogical issues for students and instructors; advocate for social justice issues by creating digital white papers to argue for what is needed for equity, inclusion, recognition of

diversity in your university and the community at large at whatever level necessary (department, college, university, community/state, national, international); include Critical CALL topics in WL curriculum design and assessment; include Critical CALL in departmental teacher/TA training and assessment; talk to colleagues about these issues and urge them to take these actions; implement a Critical CALL Research Agenda and present the results at conferences and publication venues.

As researchers, carrying out a critical CALL research agenda will help us fulfill our axiological goal (Ortega, 2005) of understanding the value of our investigative endeavors to work for the betterment of society. In addition, we will be answering Ortega's call to action to use the results of our research to confront the problems faced by our communities:

[o]nce we acknowledge that the majority of the world is multilingual, but inequitably multilingual, and that much of the world is also technologized, but inequitably so, it becomes not only our business, but also our professional responsibility to generate research about language learning and digital literacies for language learning that addresses these problems (Ortega, 2017, p. 288).

Thus, attaining the ultimate goal of normalizing Critical CALL would involve making critical considerations of social justice issues (equity, diversity, inclusion) an integral part of all world language curricula and to use CALL technology to enhance and facilitate this integration, as well as promote the acquisition of digital literacies in our language students in order to prepare them for their role of global citizens.

Works Cited

American Association of Applied Linguistics (AAAL). AAAL and Social Justice Listserv

<https://www.aal.org/aaal-and-social-justice-listserv> Accessed 25 February, 2019.

Association of American Colleges and Universities (AACU). “Intercultural Knowledge and Competence Value Rubric.” *Value Rubric Development Project*.

<https://www.aacu.org/value/rubrics/intercultural-knowledge> Accessed 15 January, 2019.

American Council on the Teaching of Foreign Languages (ACTFL). Program guide to 2018 annual meeting. 2018.

<https://www.actfl.org/sites/default/files/convention/ACTFL2018/2018%20Program%20Guide.pdf> Accessed 15 January, 2019.

American Council on the Teaching of Foreign Languages (ACTFL). Critical and Social

Justice Approaches Special Interest Group (SIG). <https://www.actfl.org/membership/special-interest-groups-sigs/critical-and-social-justice-approaches> Accessed 15 February, 2019.

Aldwairi, Monthur, and Ali Alwahedi, “Detecting Fake News in Social Media Networks.”

Procedia Computer Science, vol. 141, 2018, pp. 215-222.

American Disabilities Act. (1990/2008). “American Disabilities Act of 1990, as amended.”

<https://www.ada.gov/pubs/adastatute08.htm> Accessed 25 January, 2019

Anderson, Monica, and Andrew Perrin. Nearly one in five teens can’t always finish their homework because of the digital divide. *Pew Research Center*. 2018.

<http://www.pewresearch.org/fact-tank/2018/10/26/nearly-one-in-five-teens-cant-always-finish-their-homework-because-of-the-digital-divide/> Accessed 15 January, 2019.

Anwarruddin, Sardar M. “Teaching Language, Promoting Social Justice: A Dialogic Approach to Using Social Media.” *CALICO Journal*, vol. 36, no. 1, 2019, pp. 1-18.

Bachman, Lyle. F., and Adrian S. Palmer. *Language Testing in Practice*. Oxford UP, 1996.

Bax, Stephen. “CALL- past, present and future.” *System*, vol. 31, 2003, pp. 13-28.

Bax, Stephen. “Normalisation Revisited: The Effective Use of Technology in Language Education.” *International Journal of Computer-Assisted Language learning and Teaching*

(*IJCALLT*), vol. 1, no. 2, 2011, pp. 1-15.

Beaudrie, Sara, Cynthia Cynthia, and Kim Potowski. *Heritage Language Teaching: Research and Practice*. McGraw-Hill, 2014.

Bennett, Milton J. "Becoming Interculturally Competent." *Toward Multiculturalism: A Reader in Multicultural Education*. 2nd ed., edited by Jaime S. Wurzel, Intercultural Press, 2004, pp. 62-77.

Brown, Alan V., and Gregory L. Thompson (2018). *The Changing Landscape of Spanish Language Curricula: Designing Higher Education Programs for Diverse Students*. Georgetown UP, 2018.

Byram, Michael. *Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence*. Multilingual Matters, 1997.

Byram, Michael. "Language Awareness and (Critical) Cultural Awareness—Relationships, Comparisons, Contrasts." *Language Awareness*, vol. 21, no. 102, 2012, pp. 5-13.

Byram, Michael, Irina Golubeva, Han Hui, and Manuela Wagner, editors. *From principles to practice in education for intercultural citizenship*. Multilingual Matters, 2016.

Celce-Murcia, Marianne, Zoltan Dörnyei, and Sarah Thurrell. "Communicative Competence: A Pedagogically Motivated Model with Content Specifications." *Issues in Applied Linguistics*, vol. 6, no. 2, 1995, pp. 5-35.

Cengage Mobile App. <https://www.cengage.com/mobile-app/> Accessed 15 July, 2019.

Center for Applied Second Language Studies (CASLS). "LinguaFolio online." <https://linguafolio.uoregon.edu/site/landing-page> Accessed 10 February, 2019.

Chambers, Andrea, and Stephen Bax. "Making CALL Work: Towards Normalization." *System*, vol. 34, no. 4, 2006, pp. 465-479.

Computer Assisted Language Instruction Consortium (CALICO). Program Schedule, 2019.

<https://calico.org/calico-conference/calico-2019/2019-program-schedule/>

Dervin, Fred. "A Plea for Change in Research on Intercultural Discourses: A 'Liquid' Approach to the Study of the Acculturation of Chinese Students." *Journal of Multicultural Discourses*, vol. 6, no. 1, 2011, pp. 37-52.

Douglas Fir Group. "A Transdisciplinary Framework for SLA in a Multilingual World." *Modern Language Journal*, vol. 100, no. 1, 2016, pp. 19-47.

Dragon for PC. Version 15. 2016. <https://www.nuance.com/dragon/dragon-for-pc.html> Accessed 25 January, 2019.

Duolingo. <https://www.duolingo.com/> Accessed 15 July, 2019.

Elola, Idoia, and Ana Oskoz. "Blogging: Fostering Intercultural Competence Development in Foreign Language and Study Abroad Contexts." *FLANNALS*, vol. 41, no. 3, 2008, pp. 454-477.

EuroCALL 2019 full programme. <https://sites.uclouvain.be/eurocall2019/full-programme/> Accessed 1 August, 2019.

Fox, Susannah. "Americans Living with Disability and their Technological Profile." <https://www.pewinternet.org/2011/01/21/americans-living-with-disability-and-their-technology-profile/> 2011. Accessed 15 February, 2019.

Genet, Ray. "The Soliya Connect Program at ENSIMAG, France." *Telecollaboration 2.0: Language, literacies and intercultural learning in the 21st Century*, edited by Sarah Guth and Francesca Helm, Peter Lang, 2010, pp. 399-412.

Gleason, Jesse and Ruslan Suvorov. "Promoting Social Justice with CALL." *Modern Language Journal*, vol. 36, no. 1, 2019, pp. 1-7.

Glynn, Cassandra, Pamela Wesley, and Beth Wassell. *Words and Actions: Teaching Languages through the Lens of Social Justice*. ACTFL, 2014.

- He, Bi, Nattaya Puakpong, and Andrew Lian. "Factors affecting the normalization of CALL in Chinese Senior High Schools." *Computer Assisted Language Learning*, vol. 28, no. 3, 2015, pp. 189-201.
- Healey, Deborah. *TESOL Technology Standards: Description, Implementation, Integration*. TESOL, 2011.
- HelloTalk, Inc. 2017. <https://www.hellotalk.com/#en>. Accessed 15 February, 2019.
- Helm, Francesca. "Critical CALL." *Proceedings of the 2015 EuroCALL Conference*, edited by Francesca Helm, Linda Bradley, Marta Guarda, and Sylvie Thouesny, Research-publishing.net, 2015, pp. 1-6. <https://doi.org/10.14705/rpnet.2015.000300> Accessed 15 July, 2019.
- Helm, Francesca, Linda Bradley, Marta Guarda, and Sylvie Thouesny, editors. *Proceedings of the 2015 EuroCALL Conference*. Research-publishing.net, 2015.
- Holden, Christopher L., and Julie M. Sykes. "Leveraging Mobile Games for Place-Based Language Learning." *International Journal of Game-Based Learning (IJGBL)*, vol. 1, no. 2, 2011, pp. 1-18.
- Inoue, Asao. *Antiracist Writing Assessment Ecologies: Teaching and Assessing Writing for a Socially just Future*. WAC Clearinghouse, 2015.
<https://wac.colostate.edu/books/perspectives/inoue/> Accessed 15 February, 2019.
- International Association of Applied Linguistics (AILA). Program guide to 2017 annual meeting. https://aila.info/wp-content/uploads/2018/09/AILA-2017_Conference-Program.pdf Accessed 20 February, 2019.
- Kessler, Greg. "Assessing CALL Teacher Training: What are we Doing and What could we Do Better?" *Teacher education in CALL*, edited by Phil Hubbard and Michael Levy. John Benjamins, 2006, pp. 23-42.

- Kessler, Greg. "Formal and Informal CALL Preparation and Teacher Attitude toward Technology." *Computer Assisted Language Learning*, vol. 20, no. 2, 2007, pp. 173-188.
- Kessler, Greg. "Technology and the Future of Language Learning." *Foreign Language Annals*, vol. 5, no. 1, 2018, pp. 205-218.
- King Ramírez, Carmen, Barbara Lafford and James Wermers. *Online World Language Instruction: A 4-Step Guide to Reiterative Professional Development and Assessment Practices*. Georgetown UP, forthcoming.
- Kurzweil Education. "Kurzweil 3000 features." <https://www.kurzweiledu.com/k3000-firefly/features.html>. Accessed 1 February, 2019.
- Lafford, Barbara. "The Normalization of CALL: Reflections and Implications for Language Learning and Teacher Education." AZCALL conference, 21 February, 2015, Tempe, AZ. Plenary address.
- Leeman, Jennifer, and Lisa Rabin. (2007). "Critical Perspectives for the Literature Classroom." *Hispania*, vol. 90, no. 2, 2007, pp. 304-315.
- Livingston, Gretchen. "Latinos and digital technology, 2010." *Pew Research Center: Hispanic Trends*. 2011. <http://www.pewhispanic.org/2011/02/09/latinos-and-digital-technology-2010/> Accessed 20 February, 2019.
- Magnan, Sally S., Dianna Murphy, and Narek Sahakyan. *Goals of Collegiate Learners and the Standards for Foreign Language Learning*. *Modern Language Journal*, vol. 98, no. s1, 2014.
- McDonald, Morva A. "The Integration of Social Justice in Teacher Education: Dimensions of Prospective Teachers' Opportunities to Learn." *Journal of Teacher Education*, vol. 56, no. 5, 2005, pp. 418-435.**
- McNamara, Tim, and Carsten Roever. *Language Testing: The Social Dimension*. Blackwell,

2006.

Mojica-Díaz, Clara, and Lourdes Sánchez-López. *El Mundo Hispanohablante Contemporáneo: Historia, Política, Sociedades y Culturas*. Routledge, 2016.

Nugent, Kristen, and Theresa Catalano. “Critical Cultural Awareness in the Foreign Language Classroom.” *NECTFL Review*, vol. 75, 2015, pp. 15-30.

Ocando Finol, Maria. *Film Annotation for the L2 Classroom: A Tech-Mediated Model for Intercultural Learning*. 2019. Arizona State University, PhD dissertation.

O’Dowd, Robert. “Online Foreign Language Interaction: Moving from the Periphery to the Core of Foreign Language Education?” *Language Teaching*, vol. 44, no. 3, 2011, pp. 368–380.

O’Dowd, Robert. “Twenty Years on and Still Reinventing the Wheel: A Critical Review of Telecollaborative Exchange in FL Education.” Eurocall conference, 26 August, 2015, Padova, Italy. Plenary address. <https://www.youtube.com/watch?v=BwCsUAytOB8&t=3308s>
_ Accessed 1 February, 2019.

O’Dowd, Robert. “Moving from Intercultural Contact to Intercultural Learning in Virtual Exchange.” Sixth International Conference on the Development and Assessment of Intercultural Competence, 25 January, 2018, Tucson, Arizona. Keynote address. <https://www.youtube.com/watch?v=hOpsl8NktQw&t=658s> Accessed 20 February, 2018.

Ortega, L. For what and for whom is our research? The ethical as transformative lens in instructed SLA. *Modern Language Journal*, vol. 89, 2005. pp. 427–443.

Ortega, Lourdes. “New CALL-SLA Interfaces for the 21st Century: Towards Equitable Multilingualism.” *CALICO Journal*, vol. 34, no. 3, 2017. pp. 285–316.

Ortega, Lourdes. “Studying Multilingualism for Social Justice: A Response to Difficult Times.”

Presentation given at SUNY Stony Brook, October 17, 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=W717j1ATLf8> Accessed 15 July, 2019.

Ortega, Lourdes. "SLA and Study of Equitable Multilingualism." *Modern Language Journal*, vol. 103, no. 1, 2019, pp. 23-38.

Oskoz, Ana, and Idoia Elola. "Digital Stories: Bringing Multimodal Texts to the Spanish Writing Classroom." *ReCALL*, vol. 28, no. 3, 2016, pp. 326–342.

Oskoz, Ana, Ana María Gimeno-Sanz, and Ana Sevilla Pavón. "Exploring Learner Written Discourse in a University Telecollaboration Project." *Multilingual Writing and Pedagogical Cooperation in Virtual Learning Environments*, edited by Birthe Moustén, Sonia Vandepitte, Elisabet Arnó and Bruce Maylath, IGI Global, 2018, pp. 200–220.

Pennycook, Alistair. *The Cultural Politics of English as an International Language*. Longman, 1994.

Pennycook, Alistair. *Critical Applied Linguistics: A Critical Introduction*. Routledge, 2001.

Perrin, Andrew. "Digital Gap between Rural and Non-Rural America Persists." *Pew Research Center*, 2017. <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2019/05/31/digital-gap-between-rural-and-nonrural-america-persists/> Accessed 25 February, 2019.

Perrin, Andres. "Smartphones help blacks, Hispanics bridge some, but not all, digital gaps with whites." *Pew Research Center*, 2017. <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2017/08/31/smartphones-help-blacks-hispanics-bridge-some-but-not-all-digital-gaps-with-whites/> Accessed 25 February, 2019.

Pew Research Center. "Social Media Fact Sheet." *Internet and Technology*. <http://www.pewinternet.org/fact-sheet/social-media/> Accessed 15 February, 2019.

Pew Research Center. "Mobile Fact Sheet." *Internet and Technology*. <https://www.pewinternet.org/fact-sheet/mobile/> Accessed 15 February, 2019.

Ritchie, Hannah and Max Roser. "Technology Adoption." *Our World in Data*.

ourworldindata.org/technology-adoption Accessed 15 February, 2019.

Robb, Thomas. "CALL Training Expectations and the Reality of Skills Attainment among CALL Practitioners." *Teacher Education in CALL*, edited by Phil Hubbard and Michael Levy, John Benjamins, 2006, pp. 335-347.

Rogers, Everett. *Diffusion of Innovations*, fourth ed. Free Press, 1995.

Shohamy, Elena. *The Power of Tests: A Critical Perspective on the Use of Language Tests*. Longman, 2001.

Smith, Aaron. "African Americans and Technology Use: A Demographic Portrait." *Pew Research*

Center: Internet and Technology. 2014. <https://www.pewinternet.org/2014/01/06/african-americans-and-technology-use/> Accessed 20 February, 2019.

Song, Rayoung. "'This May Create a Zero-lingual State: Critical Examination of Language Ideologies in an English Learning Blog.'" *CALICO Journal*, vol. 36, no. 1, 2019, pp. 59-76.

Sonneland, H. K. "Weekly Chart: Where Latin Americans are on Social Media." *Americas Society/Council of the Americas*. 2017. <https://www.as-coa.org/articles/weekly-chart-where-latin-americans-are-social-media> Accessed 20 February, 2019.

Statcounter Global Stats. "Social Media Stats Europe."

<https://gs.statcounter.com/social-media-stats/all/europe> Accessed 25 January, 2019.

Statista Research Department. "What's APP Usage Penetration in Latin America in 2016, by age." *Social Media and User-Generated Content*. www.statista.com/statistics/754370/latin-america-usage-penetration-whatsapp-age/ Accessed 25 February, 2019.

Teaching Tolerance. "About Teaching Tolerance." *Southern Poverty Law Center*. 2016.

<https://www.tolerance.org/about> Accessed 20 February, 2019.

Teaching Tolerance. "Social Justice Standards: The Teaching Tolerance Anti-Bias Framework."

Southern Poverty Law Center. 2016.

<https://www.tolerance.org/professional-development/social-justice-standards-the-teaching-tolerance-antibias-framework> Accessed 20 February, 2019.

Teske, Kaitlyn. *Language Learners' Translanguaging Practices and Development of Performative Competence in Digital Affinity Spaces*. 2018. Arizona State University, PhD dissertation.

Theoharis, George, and Joanne O'Toole. "Leading Inclusive ELL: Social Justice Leadership for English Language Learners." *Educational Administration Quarterly*, vol. 47, no. 4, 2011, pp. 646-688.

Thorne, Steven L. "Forward: The Virtual Internationalization Turn in Language Study." *Online Intercultural Exchange: Policy, Pedagogy, Practice*, edited by Robert O'Dowd and Tim Lewis, Routledge, 2016, pp. ix-xi.

Vollmer Rivera, Alexis. *Fostering Social Change through Community Engagement: A Critical Insight into Identity and Strategic Knowledge during Domestic Professional Internships in Spanish for Specific Purposes*. 2018. Arizona State University, PhD dissertation.

Vollmer Rivera, Alexis, and Kaitlyn Teske. "The Critical Intersection of Heritage Language Learning and eTandem Learning Environments." *IALLT Journal*, vol. 48, 2018, pp. 97-112.

Vygotsky, Lev S. *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes*. Harvard UP, 1978.

W3C. "Web Content Accessibility Guidelines (WCAG)." *Web Accessibility Initiative*. <https://www.w3.org/WAI/standards-guidelines/wcag/> Accessed 15 February, 2019.

Warschauer, Mark. "Reconceptualizing the Digital Divide." *First Monday*, vol. 7, 2002.

www.journals.uic.edu/ojs/index.php/fm/article/view/967/888 Accessed 28 February, 2019.

CREATIVE WRITING

NICANOR

Mario G. Beruvides

Texas Tech University

Iba ser un día largo y caloroso. Era un momento amplio. Fue una sauna sofocante. La intención del viaje por tren fue para viajar lento y con calma y tiempo. Era para Nicanor un viaje necesario. Fue ese flotar sobre vigas de acero, el más terrible de las esperanzas para un hombre en que el deseo y el vivir caminaban en paralelo pero no unidos. Sería que el viajar apresurara el pasado tras el presente hacia el futuro – deseado o no pero imprescindible. La locomotora era y es una imponente máquina con contornos, formas, contra-formas, tubería, tuercas, brillo, esmalte, planos metálicos, ondulaciones de madera vieja, grasa negra, humo gris, y un rugir de gata sata que Nicanor desconocía pero iba a intimidar. Fue el caminar entre un matorral de gente frenética con paso ligero e intensidad en la mirada que Nicanor con maletas de cuero y broches antiguos llegaría a pararse ante la serpiente de acero y fuego. Iba a alzar su mano incierta que pensaba extender como pistón escondido extendiéndose de una cilíndrica tela gris de su traje de corte inglés. Pero no. No pudo. Era el vibrar imponente del monstruo, en su vejez bella y su potencia casi sexual y totalmente en calor de celo que aguantó al tímido hombre de capturar con sus falanges esa intensidad vibrante. Fue que, ¿el tren también sentía la presencia de Nicanor? Iba ser un enlace de intriga esa reunión del pasado volcánico ante una temerosa estancia. Incierto era el futuro. Fue incierto, pero era lo incierto lo que Nicanor esperaba, vivió, y recordó. Al entrar al camarote, iba sentarse a la derecha, pero se sentó a la izquierda de la entrada de la puerta. Fue su decisión el escoger un asiento que mirara hacia la dirección del camino por venir. No podía Nicanor, en toda consciencia, darle espaldas a la locomotora. Iba a sentarse contra la ventana, cuando tronchando el impulso de no hacerlo, se acomodó sobre el cuero color verdoso que daba a la pantalla transparente del tren y delante de ella. Es ella una de esas mujeres que fue hecha para

viajar en tren. Iba ella seguir leyendo este cuento, pero alzó la vista suavemente y con el ojo derecho cubierto por su sombrero, vio la cara de Nicanor. La belleza de su ojo izquierdo, almendrado, daba el deseo de ver la vista completa que escondía la pámela. Fue como su boca pintada de rojo, que se quedó por un instante semi-abierta, que creó en Nicanor memoria. Iba andando el tren, cuando el gris de la estación, de la ciudad, de los edificios en fila militar, del gentío sin color, de calles muertas sobre suelo enterrado, al pasar una nube de carbón y una llovizna pedante, que Nicanor y el sol se conocieron. La ventana proyectaba mundos extranjeros y los crecidos del campo llevaban el color de los ojos de ella. Fue ella color para él. Iba ese viaje a ser eternidad. Era un dulce flotar. Fue cuando su pierna rozó la de ella que la memoria se personificó. Recordó Nicanor lo que iba a pasar. Era vivir lo olvidado. Fue olvidar lo vivido. La luz del camarote fue de bronce y cacao, de tamarindo y azúcar caña, de amapola, naranja, lirio y café. Iba ser todo olvidado, pero era sin negar, que Nicanor se encapsulaba en las fragancias de alelí y azúcar prieta, de caoba oscura y piña fresca, de aguacate maduro y coco rallado, de naranja agria, y pescado frito en un domingo de sol cuando los rayos celestes bailan sobre el manto del mar. El amor y el Caribe se confunden. Tanto fue el cítrico color y luminoso olor que llenó el camarote y a Nicanor, que ella fue tatuada en su piel, sus ojos, y su olfato. Iba ser un viaje. Era piel y fragancia. Fue memoria o sueño, o sueño y memoria. Fue más de lo que Nicanor pudo respirar. Iba ser residencia pero fue fin. Ella circular. Nicanor lineal. Iba ser movimiento. Era la llegada serpentina de un viaje, quizás de todo viaje. Fue insomnio el ver y verse caminando entre el matorral de gente frenética con paso ligero e intensidad en la mirada. Iba el tren a sus espaldas huir. Era el negar las nubes de gris humo y gris mundo cuando Nicanor intentó nacer. Fue un desesperado correr como nadar entre un monte de espigas de caña brava huyendo miedo o buscando respirar, que Nicanor llegó a la oficina de la venta de boletos.

- Dígame señor, ¿cómo le puedo servir?
- Deseo comprar un boleto en ese tren.
- ¿Hacia dónde va señor?
- Eso no importa, deseo un boleto en ese tren.
- ¿Cuál?
- Ese.
- Ah, el Zero.
- ¿El Zero?
- Sí, la ruta circular – el Zero.
- Esta bien, ese – el Zero.
- No puedo.
- ¿Cómo que no puede?
- No señor, ya usted viajó en el Zero.
- Y ¿qué?
- El Zero solo se puede viajar una vez en la vida. Ya usted montó y desmontó. Solo aquí se embarca en el Zero, y solo aquí se desembarca.

Iba a gritar Nicanor. Era otra vez su timidez que lo impidió. Fue cuando de reojo su vista capturó la cara de ella, que ...

- ¿Y ella?
- ¿Quién?
- Ella, esa mujer en el tren. ¿La vez?
- Sí.
- Ella estuvo en el tren conmigo, en mi viaje. ¿Por qué a ella se le permite viajar el tren más de una vez?
- ¿A ella?
- Sí, a ella.
- Señor, ella no viaja en el tren, ella es el tren.

TWO POEMS BY JOSÉ ASUNCIÓN SILVA (1865-1896)

Tomas Felipe Molina

Universidad de Granada

The following poems were written by Colombia's foremost poet, José Asunción Silva. He was one of the forerunners of Latinamerican Modernism and died tragically at the young age of 30. Like the work of his relative, Nicolás Gómez Dávila, Silva's poetry is relatively unknown in the English-speaking world, although its high quality has been widely recognized by European and Latinamerican critics for over a century. He remains a favorite of poets like Nicanor Parra and of novelists like Fernando Vallejo. There is an obvious reason for his lack of renown in the English-speaking world: there are only a few translations of a handful of his poems. Also, his poetry is very difficult to translate well. The purpose of the following translations is not merely artistic, in the sense of trying to capture in another language the poetic imagination of Silva. I'd also like to widen the circle of Silva's readers, even if these translations are merely a shadow of the original.

Oh sweet pale girl

Oh sweet pale girl,
like a mountain of gold
you guard the treasure
of your lovely innocence;
The most audacious
in the art of seduction
have never approached you
with carnal desires;
You let me glimpse
a strange naïveté
in eyes veiled
with silky eyelashes;
not even the shadow of a kiss
has been close to your sweet lips
-open only to prayer-...
Tell me secretly, in my ear,

with that soft voice of yours:
If in dreams you were to glimpse
the one that you desire
after the beautiful balls
and felt his lips touching yours;
and with mad desire
they kissed your tender skin
full of aromas
and the rigid tips
of your breasts;
and if in the mad,
ardent
and profound embraces
you agonize
and dream of pleasure
in the arms of the one
to whom you are all the happiness,
oh sweet pale girl!
Tell me:
Would you resist?

Nocturne II

Poeta di paso,
The furtive kisses!

The shadow, the memories!
There, the moon did not shine.
You trembled
and were mine.
You trembled
and were mine
under the foliage.
An errant firefly
lit our kiss,
the furtive contact
with your silky lips;
the dark jungle
was our sombre chamber...
There, moss has the aroma
of flowers.
Light passed through the branches
as if daylight finally came.
Through a pale mist the moon appeared.

Poeta di paso,
The intimate kisses!

I still remember the sweet nights!
In lordly rooms
in which the tapestries
softened the noise
with their dense threads,
nude in my arms, your kisses were mine;
your twenty year old body
in red silk,
your golden hair
and your melancholy;
your virgin freshness
and flowery aromas...
The sombre lamp barely lit
the faded threads of the tapestries.

Poeta di paso,
The last kiss!

I still remember the tragic night!
The heraldic coffin laid in the room,
my ear tired
by vigils and excesses
felt monotonous prayers from afar!
You, withered, stiff and pale
in black silk.
The candle-flame trembled and moved,
and perfumed everything with flowery aromas.
A pale crucifix extended its arms
and there they were:
the frozen
purple lips
that were mine.
(Silva 19)

Bibliography

Silva, José A. *Obra Completa*. Biblioteca Ayacucho, 1977.