

LA CULPABILIZACIÓN HISTÓRICA DE LA CULTURA

Virgilio Tortosa
Universidad de Alicante

Destrúyanse hasta sus más recónditos cimientos y no quede memoria de su extraño heroísmo. Polibio, quema todas tus notas y cuadernos. Soldados, nunca existió una ciudad con ese nombre. En vuestros relatos, los que lleguéis a viejos, pasad, como si fueran ascuas, por este rarísimo episodio, sin duda imaginario, y si los nietos os preguntaran algún día, decid que nunca oísteis nombre tan raro como éste de Numancia: ciudad, desde ahora, no destruida: jamás edificada. Arrasad lo que quede y reste sólo la colina desnuda. Ahora rompamos la bandera.

Alfonso Sastre

Insistentes tentativas de escindir prácticas signíicas culturales respecto de la historia contribuyen sobremanera, y cada vez más, a su desdialectización apelando a una aplastante «lógica cotidiana», cuya motivación responde a modulaciones culturales diacrónicas, inscritas en parámetros más profundos de lo que supuestamente señalan; éstas proceden por efecto opuesto —en una operación calibradamente inteligente—, a un borrado significativo, ya que lejos de la aparente ingenuidad —como quieren aparentar—, la literatura, como todo conjunto de signos, remite a una realidad tangible, y para ello selecciona partes de la misma, y en ese proceso marca una distorsión que le lleva a conseguir el pretendido «efecto de real». Por el contrario, insertar el discurso literario —cualquier práctica cultural— en la historia, luchando de común contra esa falsa «naturalización» a la que se suele apelar, es hacerlo en el lugar del que nunca debió haber salido, lo que traducido significa, pues, recobrar su conciencia deféctica. Es decir: toda historia cultural ineludiblemente es una historia de las ideologías que la conforman.

La concepción de la «culpa» ha ido penetrando en el devenir humano sin que tengamos conciencia plena de su inserción, dada su acción silenciosa y subrepticia; pero eso sí, ha sido explotada hasta la saciedad por la sociedad en una degenerada manera de conocimiento de sí misma: la construcción de la historia como algo interesado. Para Francisco Nieva el sentido general del término tiene que ver con un despilfarro absolutamente desinteresado de nuestro «ser», en el que ponemos

LA CULPABILIZACIÓN HISTÓRICA DE LA CULTURA

todas nuestras energías. Es una necesidad de aprehensión del «ser» de una manera totalitaria, a partir de una toma de conciencia trágica del hombre de su finitud y sus limitaciones. Para ello, la «culpa» es el mecanismo que preserva, con toda su complacencia, en el lado de la eternidad esa imagen del «ser» como algo invencible (por una necesidad humana impertinente de buscar absolutos que nos justifiquen en todo momento). Nieva define en su «Breve poética teatral»: "La culpa es la frontera que atravesamos o dejamos de atravesar cuando se trata de «ir más allá» hacia una totalización del ser, o quedarse «más acá», preservando al hombre de su acabamiento y destrucción." (1995, 95). La culpa crea una especie de realidad alucinada: la realidad palpable da paso a su edulcoración consciente para así sustituir la norma por lo normativo, lo real por su efecto (barthesiano)... Nieva, en cambio, cree que una minoría puede salvar de esta tragedia a la sociedad, la cual llama «delictiva» (1995, 98): transgrediendo la culpa que pesa como una losa de siglos, avanzando por el tortuoso camino de lo prohibido mediante la reversión de los valores convencionales que han primado históricamente, y haciendo estallar en mil pedazos la pesada losa del *stablishment*. Antes de seguir cabe hacer la advertencia de que Nieva en sus postulados debe mucho a Artaud ya que él mismo ha dicho que comprender sus postulados era asimilar el teatro a la *orgía*: de sangre, de placer, de tormento, de confesión. De ahí que en su producción teatral prevalezca el sentido catártico y liberador a través — a diferencia de Artaud— de la palabra como factor primordial de rebeldía. Quizá sea ésta la mejor explicación de por qué su teatro tiene esa imperiosa necesidad de violar lo establecido.

La «culpabilización» es una mano tentacular que llega a todos y cada uno de los lugares de la sociedad: "la cultura lo piensa «todo»" dirá Nieva (1995, 99), y según éste el pensamiento mata del mismo modo que lo hacen las ideas (se puede morir por pensar esto o lo otro, así como por pensar contra esto o contra lo otro). Pero, además, la cultura, como forma de perturbación y sacudida del orden establecido, puede ser también culpabilizada. Vivir se vuelve «culpabilidad», en la medida en que el individuo se conoce y se desconoce a sí mismo. A poco que escarbemos en sus textos, la escritura de Nieva delata una necesidad ineludible de plasmar en escena una concepción de la realidad donde inmiscuya lo no tangible, la ensoñación humana, precisamente medida por un distanciamiento humanístico de cuanta gravedad conflictual se debata en los personajes (la risa para Nieva es la catarsis de la tragedia de la realidad). En *Los españoles bajo tierra o El infante jamás*, existe una pareja de personajes típicamente nievianos como son la formada por Cariciana y Locosueño, prostitutas que en muchos de sus diálogos manifiestan una ilogicidad fuera de lo común, precisamente en consonancia con el esperpento valleinclinanesco para huir de (y reflejar al mismo tiempo) la degradación de la realidad de la época. El diálogo inicial de esta pieza es ejemplar en el grado de frívola desculpabilización a la que llega la situación planteada entre dos clases sociales opuestas totalmente (prostitutas y virrey del Perú), enfrentando la miseria y la grandeza humana con el fin de criticar su autor lo absurdo de la organización social, pero precisamente a través de lo grotesco del enfrentamiento radical de los dos polos humanos en el contexto narrado, en una situación de desgracia generalizada como es la de suceder un terremoto:

LOCOSUEÑO. Parece mentira que, con lo decentes que somos mi prima y yo, nos hayan llamado putas en el Perú.

CARICIANA. ¡Para qué vivir allí!

LOCOSUEÑO. No, después de haber sido tan salpicadas. Tuvimos un terremoto en Lima y estuvimos a punto de perecer mil veces sin tener culpa. Hemos visto volar las tejas como si fueran murciélagos.

LAS DOS. (*Ante una sacudida del barco.*) ¡Ay!

CARICIANA. Pues, en pleno cataclismo, pasó cerca de nosotros el virrey en su carroza y en ella nos metió para rescatarnos. En carroza vimos el terremoto.

LOCOSUEÑO. Paseando.

CARICIANA. Y el virrey haciendo descorchar botellas de vino espumoso. Un hombre amable el virrey

Peral de Diegos, con unas manos de manteca que no podían sostener tantas sortijas. ¿Te acuerdas, Locosueño?

(Nieva, 1988, 253)

Masoliver Ródenas, por su parte, expresa en forma de diario: "Me levanto para sentarme en la silla de enfrente para verme como tienen que verme los demás. Pero, claro, al no estar no puedo verme. Vuelvo a mi silla para pensar en mí." (1991, 42). Esa tragedia existencial del individuo, que describe el escritor catalán, comporta una *mala sensación* que perdura en el ser humano y que le acompaña durante toda su vida. Tal sentimiento viene dado por una lucha cruenta y permanente entre conocimiento y conciencia; esto mismo, en palabras de Nieva queda expresado así: "El estado de vigilancia en que se produce mi pensamiento me hace evidente este sentimiento de responsabilidad o irresponsabilidad." (1995, 100). Sastre, en 1978, en *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, lo expresa del siguiente modo, en boca de un personaje:

CALIXTO. Ah sí, la imaginación es... es eso. Es... nuestra irrisoria grandeza... pero también, ay Melibeá, es nuestra peor enfermedad. Animales enfermos de imaginación... Convertimos con ella un mundo simple y natural en un paisaje de fantasmas... El momento se desgarran en el tiempo... Y hay memoria: dolor... y hay los recuerdos del futuro: más y más y más dolor... y ya no existe el pequeño recinto, el resguardo, el refugio en que uno se siente bien y como al seguro del pasado y... y del futuro... al fin y al cabo de la muerte... ¡Oh la triste imaginación! ¡Oh la tristeza de no ser ciego; el dolor de recordar, de saber! (Sastre, 1990, 256-7)

En este lejano eco rubendariano de «Lo fatal» (*Cantos de vida y esperanza*) nos viene a decir su autor que el embrutecimiento encenaga los sentidos y anestesia el dolor. La conciencia plena (en este caso el recuerdo) nos ofrece la vía del conocimiento y, por tanto, nos despierta al mundo de lo sensible donde el dolor está a flor de piel. Dado que un individuo puede «pensarlo todo», puede además pensar lo que no conviene, es decir, crear la «culpa», frente a la desobediencia que siguen unos pocos. Nieva conecta directamente el hecho de que de un arte culpabilizado haya surgido una estética del delito, tal y como llama a su poética teatral: única manera de escapar de los brazos tentaculares de esa mala conciencia en la que nos sume una y otra vez nuestra sociedad. Brazos que son inmensos.

Uno de los primeros en manifestar sagazmente el «sentimiento de culpabilidad» en la cultura occidental es Freud¹. En 1930 publica *El malestar de la cultura* donde afirma que interesadamente el hombre aplica "cánones falsos en sus apreciaciones" (1930, 7). Freud observa que ya en el mundo primitivo las desgracias se achacaban de un modo expiatorio a los fetiches creados con este único fin de descargar las propias culpas en espaldas ajenas. Freud entiende que el sentimiento de culpabilidad es un problema importante en el devenir humano y sostiene que un alto precio pagado por el progreso cultural es la pérdida de «felicidad» a causa precisamente del «sentimiento de culpabilidad» (1930, 75). Generalmente este estado de culpabilidad es inconsciente y no se percibe como tal, sino que se gesta por complejos mecanismos de estados psicológicos; todo lo más que se podría apreciar es lo que denomina «malestar» ("un descontento que se trata de atribuir a otras motivaciones" [Freud, 1930, 77]) y que en la religión posee su correlato en lo que hemos determinado en llamar «pecado»: "la cultura está ligada indisolublemente con una exaltación del sentimiento de culpabilidad" (Freud, 1930, 74).

Injusto sería, aunque de pasada, no constatar la deuda con Nietzsche en la evolución del término, quien mucho antes que Freud se ocupó del concepto ligándolo genealógicamente a la religión cristiana. En el filósofo alemán, el término adquiere un matiz más abstracto y genérico conduciéndolo por el mundo filosófico del autor hacia una privación de libertad en la voluntad humana. Es como un desapego de la condición natural —animalidad— del ser humano. En el

1. - Sería nefasto obviar, aunque quede muy lejos de nuestro ámbito de estudio, el uso de la «culpa» individual que se ha arrogado históricamente la religión cristiana en occidente desde el inicio de los tiempos. La propia Biblia maneja el concepto con fines claramente identificables.

LA CULPABILIZACIÓN HISTÓRICA DE LA CULTURA

Tratado segundo de *La genealogía de la moral* Nietzsche relaciona el concepto de culpa con el de una mala conciencia a través del dolor que el hombre soporta a causa de su involuntaria «caída» en la sociedad, de la cual no puede escapar (1887, 95), y es así como es despegado de sus instintos más primarios. Resultado de ese salto bajo nuevas condiciones de existencia el hombre arrastra un pesar continuo por dicha «fatalidad», de la cual no acaba de recuperarse por muy alto que sea el castigo a realizar. Esta «mala conciencia» nietzscheana no es más que pura *latencia* de un instinto de libertad siempre abortado en el individuo.

Pues bien, esta ligazón ha sido la que ha unido en una misma suerte a una serie de escritores y teóricos de la historia a lo largo del tiempo desde que éstas —las historias— se preservan como tales de un modo institucionalizado: a veces obedece a una voluntad consciente de sus escritores, como trataremos de demostrar a lo largo del estudio; otras, la inconsciencia de la que hablara Freud actúa en éstos hasta el punto de no poderlo percibir. En este punto, más bien, interesan los autores que evidencian tal problema y lo cuestionan en sus textos a fin de sacudírselo de encima.

El motivo de la escritura fragmentaria en forma de Diario fechado entre febrero de 1988 y febrero de 1989, como si de anotaciones puntuales en una agenda se tratara, es utilizado por Masoliver Ródenas, en *Beatriz Miami*, para crear una prometedora estructura autobiográfica fluctuante entre la realidad personal de su adolescencia, en el espacio cultural barcelonés de los años 60, y la ficción de las máscaras que esconde la plasticidad literaria de los personajes que poblabon dicho espacio. En el relato ficticio vemos no sólo el síntoma de la culpabilidad social, partiendo de la lejana adolescencia del personaje y su despertar al mundo intelectual, sino su entrelazamiento con esa «culpabilización» de la historia y de la literatura tal y como los críticos oficiales han pretendido y aceptado definitivamente. Bajo una aparente escritura de la frivolidad descaradamente obscena, que busca la directa provocación del lector, se esconde una fría y calculada meditación sobre la vida y el hecho cultural de la Barcelona de los 60 alzándose como crítico ácido, despiadado, tanto hacia el sistema político imperante en aquel entonces como hacia el cultural. A lo largo de la novela desfilan todos y cada uno de los personajes que hicieron historia y la continúan haciendo hoy, a veces sus nombres y peripecias en clave simbólica, a veces no tanto pero con indudables guiños irónicos de fina crítica social, política y cultural repartiendo sambenitos a diestro y siniestro; ni siquiera la propia crítica literaria de la época, obsoleta y vejatoria, se libra: "porque en la facultad no se permitía escribir sobre autores todavía vivos e incluso la posibilidad de una buena nota dependía de la antigüedad del autor estudiado." (1991, 96); trata de adoptar perspectivas no viciadas para ejercer una desestructuración de la cultura oficial apercibiéndose que la única manera de lograrlo es desde un inevitable subjetivismo que se le impone. Este simple ejemplo da cuenta perfecta no sólo de la pobreza intelectual del franquismo, sino también de esa culpabilidad histórica que han tenido los aparatos intelectuales buscando en otras épocas (remotas deberíamos decir) la «paz cultural»² que no querían hallar en el pasado o en el presente más inmediato. Esta visión de la vida académica durante el franquismo ataca frontalmente ese malestar creado por la cultura durante décadas, de tal modo que incluso por esa «falsa lógica» creada a partir de la desvirtuación de una modulación cultural que ha imperado durante decenios está impuesta hoy y continúa siendo abrevadero de intelectuales, profesores universitarios y no universitarios, escritores, ensayistas, etc., preservando y rodeándose en todo momento de esa culpa que anula a la propia realidad con toda su crudeza. Como dice J. Talens, durante muchos años una supuesta «falta de perspectiva histórica» impedía el estudio riguroso de textos recientes, por lo que la profesionalidad de un investigador se medía en los años 60 por la capacidad de asomar a épocas lejanas. Es más, señala:

Para [...] finales de la década de los años 60 y principios de la siguiente fue casi una norma indiscutida el aceptar que el conocimiento de la Literatura Española sólo se demostraba siendo medievalista o estudio de los Siglos de Oro. Quien elegía como campo de especialización la literatura posterior a 1900 había de hacérselo «perdonar» escribiendo, por ejemplo, algún artículo sobre los periodos citados. Lo contrario significaba arriesgarse a ser definido como «ensayista», «diletante» o «poco científico». (Talens, 1992, 15)

2. - El término pertenece a R. Barthes.

Opresión y represión son reflejadas por la vaciedad de una vida hecha de cotidianos engaños en un pueblo cuyo régimen paternalista actúa sobre un personaje —en este caso— recién llegado a la adolescencia. El pronto desencanto con el que asoma el protagonista a la vida es narrado con ciertos virus de desgarramiento humano y desolación existencial, y nada despreciable es en este sentido el final de la novela donde el narrador alcanza la lucidez más absoluta en un tono de pasmoso escepticismo vital. Pero le hace frente, con este texto que bien podría definirse como una contrapropuesta para combatir al sentimiento de culpabilidad histórica que ha impregnado la realidad española (y en parte lo consigue mediante el humor) a través de esos chispazos brillantes que asoman puntualmente.

¿Me importan realmente Tito Gestaipo, Francisco Fe, la Mema Ricarda, Mentecato de Vainilla, José Lluja, Alina Valente o Miguel Badalona? ¿José Lobežno o Esteban Pessols? ¿Tan necesitado o tan enfermo estoy? Tal vez ni siquiera han existido. (Masoliver Ródenas, 1991, 109)

Ya no la ironía que se permite retratando a los famosos y conocidos de la época a través de apelativos con vocación de parodia (por ejemplo que el General Francisco Franco se convierta en la ficción en Francisco Fe por todas las connotaciones que conlleva su dictadura), sino la cantidad signífica que aboca en ellos. Pretender la no existencia de esos personajes, por lo general «nefastos» (?) —puesto que simbolizan esa culpabilidad de la historia— es negar la falsa conciencia en la que viven asentados los intelectuales (hacia quienes va destinado el libro), y por tanto forma de liberarse o desatarse de la historia oficial en acto de catarsis: romper radicalmente con las estructuras de poder mental trazadas durante decenios e imponer unas nuevas, mediante la ficción (de la escritura), ajenas a ese peligro.

En este mismo sentido parece actuar una de las tentativas de escritura más radicales de los últimos años: la segunda 'historia' de Venganzas de Manuel Talens, titulada «Ucronía», no en vano. En ella se narra en 3ª persona cómo el general Franco, el 24 de agosto del año 1936, en pleno alzamiento, y tras conquistar Cáceres³, durante esa noche, después de haber deliberado con el teniente coronel Yagüe, los generales Mola y Queipo de Llano, sucumbe ahogado en su soledad, bajo un enorme charco de mierda y lodo que crece asombrosamente en la estancia ante su estupor y con la impotencia de no ser auxiliado por nadie. Lo verdaderamente interesante de la historia es la construcción de un proceso de borrado de toda una mitología intocable construida a lo largo de 40 años de desierto cultural o de cultura oficial. El valor, pues, del cuento, más allá de la pura banalidad de la historia que se cuenta (y en ello reside su fuerza: en la idea de que un tirano pueda ser vengado, aunque sólo sea en la imaginación) es constituirse en una suerte de catarsis —individual (pero también colectiva por identificación de cuantos lectores participen de la ideología del autor)— para los «vencidos». La conciencia del «vencido», aquí ya no es la del derrotado. Y ese absurdo de una figura mediocre (desde todos los puntos de vista) que nunca debió trascender la pura anécdota —si acaso— es contrarrestado por el arte ficcional de la narración: morir enfangado y fruto de su propia mierda antes de ganar más batallas, en realidad, es lo que debiera haber ocurrido [proyección de medio pueblo español] para que no hubiese pasado a la historia tan nefasto personaje; nuestra visión del pasado expresa la situación presente, y —podríamos seguir— describiendo nuestra historia nos describimos a nosotros mismos; ello, y ahí reside el talento escritural de M. Talens, no es más que el modo español de contar para recuperar/ajustar su propia conciencia histórica. No en vano, el sentido de exorcizar la falsa culpabilidad histórica de la cultura (o del mundo intelectual) preside, a efectos significativos, el cuento: la falsa conciencia de que el pasado es intocable aquí queda deshecha y triturada. Indicios de esa culpabilidad la dan frases como: "tuvo que soportar el engorro de la visita del nuncio de Su Santidad, y luego despachó con sus más inmediatos subalternos" (Talens, M., 1994, 25), o "sin-

3. - El texto dice así: "El 24 de agosto del año 1936, pocos días después de que el gobierno constitucional de la Segunda República sintiera en sus carnes la terrible pérdida de Badajoz, que significó la unión entre los sublevados del sur y los del norte, el general Francisco Franco Bahamonde, cabecilla importante de lo que habían dado en llamar Ejército Nacional, se encontraba en la ciudad de Cáceres planeando con los otros jefes militares la ofensiva de Madrid" (Talens, M., 1994, 25).

LA CULPABILIZACIÓN HISTÓRICA DE LA CULTURA

tió por dentro la fiebre del guerrero que está casi a punto de dar el último zarpazo" (Talens, M, 1994, 26), e incluso la relevante cita bíblica que encabeza el cuento: "«Maldito, pues, serás tú desde ahora sobre la tierra, la cual ha abierto su boca y recibido de tu mano la sangre de tu hermano.», Génesis, 4: 11" (Talens, M, 1994, 25) donde el autor, evidentemente, practica la burla sarcástica allá donde más duele ideológicamente: en el rasero de la ridiculización más nimia de un personaje histórico del cual todos los libros oficiales (canónicos) catalogaron en la infancia del escritor como el «salvador de la patria». Talens extiende a lo largo del cuento una sarta de signos cuyo objetivo queda patente en su enérgica significatividad de mostrar la miserabilización del personaje, que bien pensado resulta ser tan cutre o más que la España que él mismo gobernó con mano de hierro durante 40 años:

«¡Yo soy el militar más grande de la historia de España, mucho más que don Pelayo, que el Cid Campeador, que el general Castaños!, ¡esto es injusto!, ¡injusto!, ¡¡injusto!!», repetía para sus adentros sin descanso, ya totalmente desahuciado. (Talens, M, 1994, 32)

Cambiar, pues, toda la historia —no ya oficial sino verídica— es la mayor *venganza* que se pueda ejercer a una infancia plagada de miseria y fatigas innecesarias a causa de tan —nefasto— personaje omnipresente en la vida cotidiana de los españoles, además de ser la única venganza posible de la España vencida con la oficializada por el aparato del régimen⁴. Mostrar una situación de absoluta miseria moral y material [muerte por enfangamiento] no es más que la potencia de la ficción de revertir e indicar (puesto que las palabras crean mundo) que la práctica mayoría del pueblo español en la dura postguerra así lo hubiera querido en correspondencia exacta al modo en el que el pueblo *agonizó* durante esos años. El título del libro refleja perfectamente en ésta, así como en todas las otras historias, esa impotencia de toda una época aletargada durante décadas. La terapia que aplica M. Talens es de choque. No nombra la realidad (eso hubiera sido demasiado burdo y sencillo), sino que la crea de nuevo a través de la construcción de un diálogo con ella: las fuerzas dialécticas se imponen. La literatura, tras leer *Venganzas*, deja de ser inocente... al convertirse en la pecadora que se libera para siempre de las dependencias del confesionario. No olvidemos que la otra dirección del cuento es la transgresión histórica que se practica.

Existe mucho de irreverencia en la escritura tanto de Manuel Talens como de Masoliver Ródenas, si bien cada cual a su manera despliega sus propias tácticas textuales con el fin de lograr sus respectivos objetivos. Masoliver ataca radicalmente los tabúes del lenguaje y sus construcciones mentales encorsetadas para provocar en el lector ese revulsivo que le libere de pasadas ataduras o dependencias que todavía pudieran estar actuando en el inconsciente sin aperibirlo:

La calle de los anos. ¿Por qué hizo Dios que cuando vemos el culo no podamos ver el ano y en cambio a muchos perros les vemos el ano pero no el culo? Y la sociedad es peor que Dios: ni siquiera nos deja ver el culo. Entonces, ¿cómo puede haber una calle de los Anos? ¡XXV Anos de Paz!: ¿os acordáis?

¿Habrá alguien que haya nacido sin ano? Una vez en el cine, antes de la película larga hacían una del pato Donald y como me aburría muchísimo empecé a bajar la cremallera de una chica muy buena persona, por lo menos de perfil. Mi mano avanzaba por un surco de sudor y de vello pero no encontraba ningún orificio (me gusta mucho tocar agujeros en la oscuridad). De pronto ella empezó a reírse de una estúpida escena del pato Donald y se me quitaron las ganas.

Es muy triste andar todo el día obsesionado con el sexo. ¡Eres un obsceno!, me decía mi padre. Y llo yoraba mucho porque no me lo decía echándomelo en cara, sino con lágrimas de compasión. Y es que, pase lo que pase, se sufre mucho. (Masoliver Ródenas, 1991, 21)

4. - Frente a M. Talens, Trapiello piensa que la historia no se puede cambiar, todo lo más trastocarla en el momento de su escritura: "Cuando la historia no se puede volver a escribir, siempre tenemos la solución de emborronarla." (1990, 23).

Lo importante de estas irreverencias es que sacudan esa mentalidad de «mala conciencia» que arrastramos a causa de toda una época *nefasta* de cultura oficializada donde los dogmas se transmitían incluso heredados, y donde los tabúes eran tan inhibicionistas que la escritura de Masoliver se permite el lujo de recordar para conjurar y romper viejos traumas de muchas generaciones de españoles (entre ellas la de él) maltratados por ese poder que ordenaba cómo se debía comportar el individuo en sociedad, cómo debía amar... Las palabras malsonantes en *Beatriz Miami* funcionan a modo de exorcismo para que no vuelva el viejo régimen y la cultura carcomida (del franquismo). Manuel Talens lleva a cabo de otra manera esa destrucción de mitos y tabúes extendidos en la devastación del franquismo. La historia de *Venganzas* titulada «Resurrección de la carne», reducida a su esencia, cuenta la historia de un sepulturero amigo del protagonista que viola a una supuesta muerta a la que debía enterrar, y fruto de la penetración despierta debido a que realmente se encontraba en estado de (palingenesia) catalepsia histórica, salvándola esta vez de una definitiva muerte real. Tal situación de degradación suma contiene suficientes elementos esperpénticos como para rebajar la cutre realidad que les hubo tocado vivir a ciertas generaciones de españoles, creando el régimen individuos miserables y empobrecidos; pero, por otra, cómo esa miserabilización de la vida, mostrada a través de la ironía, habla de tabúes impensables en su época. El enterrador, cuenta la historia, se convirtió en objeto de peregrinación de gente procedente de diversos lugares que acudían para que les curase, y muchos años después fue canonizado por la Santa Sede en Roma: es decir, el colmo de los colmos: "Era evidente que cualquier persona sensata no hubiese creído en el prodigio, pero en aquellos años el Régimen estaba necesitado de milagros para distraer a los españoles del hambre y los fusilamientos." (Talens, M, 1994, 125). Y vemos que el tabú no es sólo social, sino también religioso, atacando el centro neurálgico de lo que fuera el fundamento de todo un régimen impuesto por la fuerza. Pero además, lo es, del mismo modo que en Masoliver, sexual: uno de los principales y más reprimidos del franquismo:

En efecto, de creer en la veracidad de su origen, aquellos despojos encerrados en pequeñísimos recipientes con adornos de metales preciosos me mostraron el resumen de la historia de la Iglesia Católica: un pelo del sobaco de la Virgen Santísima, dos zurrillos minúsculos del Niño Jesús, una hilacha de la red con la que pescaba San Pedro en el mar de Galilea, un quijal de san Policarpo, el prepucio del Beato de Liébana, una tetilla apulgarada por el flujo menstrual de santa Teresa y, para el final, guardó su peculio más preciado: un relicario de oro con brillantes, en forma de palacete, más o menos del tamaño del copón, en cuyo interior había un coño en magnífico estado de incolumidad. (Talens, M, 1994, 116)

Se pretende, pues, lo que la cultura franquista de la época descrita llama «sacrilegio» al nombrar partes del cuerpo consideradas «sagradas» que incluso acaban borrando cualquier huella de materialidad o realidad, dado el alto sentido del pudor y de la respetabilidad social. Es precisamente Nieva quien afirma que la culpa actúa en las palabras. Nombrar es seleccionar y crear mundo; nombrar como lo hacen Masoliver y Talens desde el impudor más elevado es no dejar ítere con cabeza: derogar cualquier vestigio de época que pueda quedar, expiar las culpas, acto de catarsis colectiva para, en definitiva, aplastar la «divinización de la culpa» tal y como la denomina Nieva. Pero ahí es nada; por ese afán de culpabilización histórica, de desresponsabilización de la historia, estos escritores llegan más lejos poniendo el dedo en todas las llagas para conseguir esa catarsis, bien como sujetos sometidos en determinado momento a esa cultura, bien como sujetos colectivos atrapados en la sociedad. Masoliver Ródenas presenta su irreverencia no sólo contra la sociedad que vivió sino contra la pacata cultura en la que estuvo envuelto tal y como antes hemos referido.

Lo de la crítica literaria es algo más grave que los desaguisados médicos, por paradójico que parezca. Tremó dispone de un competente fichero de adjetivos con destreza. Leyó mucho en sus años de amistad con los amigos que perdió. [...] La experiencia de Máscara, aunque breve, fue fructífera, y a la mañana siguiente Tremó Lladriola se convirtió en otro de los grandes especialistas en literatura hispanoamericana

LA CULPABILIZACIÓN HISTÓRICA DE LA CULTURA

contemporánea, es decir, la que se inicia con Mario Vargas Llosa y termina, unos años más tarde, con Gabriel García Márquez Iguarán. (Masoliver Ródenas, 1991, 207-8)

Aparece ese empobrecido panorama intelectual (extremadamente reduccionista) de un modo tan interesado que fuera de lo publicitado (el *boom* latinoamericano en este caso) nada existe: Masoliver denuncia el ninguneo cultural al que ciertos críticos e intelectuales, que así se proclaman, han sometido la cultura a una especie de secuestro para obtener un importante botín: en este caso el negocio editorial, crítico, periodístico, negando la existencia de otros textos y simplificando el panorama literario hasta su máxima esencia (y su mínima expresión). Del mismo modo podría entenderse lo siguiente:

Lo lógico sería que Paco Pobre, con todo este comercio que se lleva con la literatura, callara el pico y disimulara. Pues no: él necesita demostrar que también hay eruditos rebeldes y entonces, después de declararse católico, misógino, anticatalanista y no sé cuántas cosas que exigen una cantidad enorme de fe, empieza a inventarse la vida que jamás vivió, los amigos que jamás pudo tener y hasta se confiesa, pese a ser un experto en belleza renacentista, físicamente atractivo. Ciertamente comparado con su catadura moral es de una belleza deslumbrante, pero hay que haber pasado por muy pocos espejos y haber bebido mucha ginebra catalana para ver el mínimo rastro de belleza en lo que no deja de ser, como lo definió con generosa malicia Mariano Pozuelo de Alarcón, un elegante traje con cabeza de prepucio. (Masoliver Ródenas, 1991, 205-6)

El autor carga las tintas, en esta cruel sátira, contra uno de esos intelectuales que destacan hoy en el panorama literario, describiéndole malevolamente para liberarse del sentido de culpa, pero acusándolo hasta la degradación no sólo intelectual sino también física. Ocurre que el aludido Paco Pobre, en la realidad fácilmente identificable, ha conseguido, en época de mercantilismo sumo, profesionalizar su dedicación a la literatura hasta el punto de ejercer su poder real seleccionando escrituras, otra manera de censura hegemónica ampliamente impuesta hoy en el panorama editorial español. El humor en todos estos ejemplos es la válvula de escape (existencial) al destino trágico que nos aguarda, o del cual venimos (según se mire), que refiere Nieva en su poética⁵. Así, la transgresión permite recuperarse y acomodarse en la historia como sujeto de pleno derecho.

J. M. Ullán compone sus poemas abrazando un amplio abanico de discursos limítrofes, trabajando desde un plano formal, pero sin descuidar en ningún momento el contenido. La cultura (su historia) se aborda desde una pretendida desmitificación y un intento de despojar a ésta de su «culpa» histórica mediante una desresponsabilización consciente practicada contra todos los sentidos convencionales de escritura que ha fabricado occidente desde el inicio de sus tiempos para preservarse como tal. Un texto de *Alarma* (1994) ejemplifica todo ello trabajando unas manchas negras, tachaduras o franjas verticales que niegan en todo momento la linealidad del discurso tradicional. Se supone que el fondo es un periódico o libro institucionalizado, donde absolutamente todas las líneas se ven sombreadas por estas franjas verticales, pero al mismo tiempo el autor se permite rescatar y resaltar una frase (o algunas palabras de cuando en cuando) mediante un rectángulo que las encierra como si se tratara de apartes allí incrustados (rompiendo la propia linealidad del discurso seleccionado para integrarse en otra linealidad: la que ha creado seleccionando estas palabras o grupos de palabras, las cuales releídas en su nueva concatenación aportan otro sentido al contexto). Así, pues, esta zona de lenguaje verbal rescatada del texto (residuo textual), a lo largo del poema permite recomponer nuevos sentidos liberados de las ataduras originarias, construyendo ahora conscientemente su propia literariedad, a la vez que recusa la anterior.

(Ullán, 1994, 295)

5. - Ver en bibliografía Barraji6n, 1988, p. 22.

LA CULPABILIZACIÓN HISTÓRICA DE LA CULTURA

12 Soy altura de niño enloqueciendo todas estas tumbas.

13 Otra vez naciendo muerto en las matanzas de la boca.

14 No sé si respirar.

15 Hablaron como bucles en el plomo.

(Enrique Falcón, 1994, 56-7)

Este fragmento de tiradas versiculares da perfecta cuenta de la surreal acusación que se ejerce hacia las diferentes estructuras de poder que permiten con su indiferencia la continuidad de la miseria y las catástrofes que sacuden principalmente al Tercer Mundo. Para ello, el sujeto poético aquí se equipara a una serie de elementos sumisos e indefensos de la realidad como puedan ser el «perro» o el «niño», participando del *dolor* y las fatigas que imponen esa susceptibilidad, con el fin de extender su solidaridad a los sectores más desfavorecidos.

En 1980 se publica y estrena *Ñaque o de piojos y actores* de J. Sanchis Sinisterra. En ella su autor realiza una recuperación de la dramaturgia barroca, pero no desde el lado institucional como estamos acostumbrados a verlo (el lado interesado que ha trascendido a todas las épocas hasta darnos una imagen monolítica de ésta: las solas figuras de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina y poco más), sino su perfil oscuro y menos conocido: el de los cómicos de la legua, recreando el aspecto más sórdido y crudo de unos actores que vivían al límite de sus posibilidades viajando por la geografía española para mostrar a un público popular su repertorio teatral. Su tesis aparece expuesta —no mediante la ficción sino— en un ensayo publicado por las mismas fechas titulado «La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro»⁶. En este artículo, el dramaturgo valenciano, perfecto conocedor y estudioso de la condición del teatro marginal —fiel a su concepción dramaturgica del teatro fronterizo—, critica la visión oficial e institucionalizada del teatro barroco, y expone una condición marginal alternativa de la que la academia e instituciones filológicas al uso siempre se han mostrado ajenas y reacias, obviándolo y menospreciándolo porque desde ópticas reconfortantes posee connotaciones claramente "degradantes". *Ñaque...*, ubicado en pleno barroco, nos presenta a una pareja de estos cómicos coetáneos de Lope de Vega (el teatro institucional) que deleitan con su arte al público. Sanchis Sinisterra construye su comedia bajo un patente compromiso con el presente de la escritura de tal manera que los cómicos, en medio de la función, son capaces de identificar las gafas de los espectadores —rasgo de actualización— (1991, 126), indicio que reniega de esa ritualización y fetichización de la historia en tanto constructo cerrado y clausurado tal y como han querido interpretar cuantos han mirado hacia el pasado para recrearlo sin más⁷. En el siguiente ejemplo veremos cómo Sanchis Sinisterra consigue burlarse del tiempo, mediante una paradoja, a fin de reivindicar un teatro caído en la desgracia del olvido (por repudio) dadas sus fuertes connotaciones sociales e ideológicas:

SOLANO. (*Baja a la sala e interpela a un espectador.*) ¿Cuándo es ahora? ¿Qué día? ¿Qué mes? ¿Qué año?... Gracias. (*Transmite la respuesta a Ríos.*)

RÍOS. ¿Qué barbaridad! (*Repite el año.*) Solano...

SOLANO. ¿Qué?

RÍOS. Solano.

SOLANO. ¿Qué?

RÍOS. ¿Te das cuenta? (*Calcula con los dedos.*) Casi cuatrocientos años...

6. - José Sanchis Sinisterra, "La condición marginal del teatro en el siglo de Oro", en *Primer Acto*, 186, 1980, pp. 73-87.

7. - En la Sala Moratín de Valencia, la compañía castellanense *El teatre de l'home dibuixat* llevó a cabo una representación, desde el 24 de mayo al 12 de junio de 1994, de esta misma obra bajo el título de *El poll dels actors*; el responsable de la puesta en escena, Miguel Gorriç, puso en escena la tapadera de un water como elemento de actualización y negación de la sacralidad histórica aquí aludida (mediante una pretendida dialéctica con el pasado).

VIRGILIO TORTOSA

SOLANO. (*Subiendo precipitadamente a escena.*) Hay que empezar.

RÍOS. Casi cuatrocientos años... ¿Te das cuenta?

SOLANO. Una eternidad, sí.

RÍOS. Anduvimos demasiado.

SOLANO. Demasiados caminos.

RÍOS. Debimos detenernos. Quedarnos.

(Sanchis Sinisterra, 1991, 130-1)

Frente a la manida «culpabilización» que apela a la historia para reafirmar sus textos, aquí el autor apela a la historia para culpar y responsabilizar. Del mismo modo que Ríos y Solano, la «culpabilización» parece toda una línea que se retrotrae no sólo al barroco sino a la propia medievalidad del surgimiento de la lengua y la literatura castellanas, conformando desde sus inicios una vasta canonización y jerarquización que llega hasta nuestros días.

Leopoldo María Panero, por su parte, critica a la cultura española en su sentido general en *Last river together* (1980):

ya no tengo sangre en las venas, sino alcohol, / tengo sangre en los ojos de borracho / y el alma invadida de sangre como de una vomitona, / y vomito el alma por las mañanas, / después de pasar toda la noche jurando / frente a una muñeca de goma que existe Dios. / Escribir en España no es llorar, es beber, / es beber la rabia del que no se resigna / a morir en las esquinas, es beber y mal / decir, blasfemar contra España / contra este país sin dioses pero con / estatuas de dioses, es / beber en la iglesia con música de órgano / es caerse borracho en los recitales y manchar de vino / tinto y sangre «Le livre des masques» de Remy de Gourmont / caerse húmedo babeante y tonto y / derrumbarse como un árbol ante los farolillos / de esta verbena cultural. Escribir en España es tener hasta el borde en la sangre este alcohol de locura que ya / no justifica nada ni nadie, ninguna sombra / de las que allí había al principio. (Panero, 1986, 188-9)

En estos versos no sólo asoma la consabida tragedia de los escritores españoles a lo largo del tiempo, sino también la propia tragedia personal del poeta. Y lo curioso de estos versos es que pase por encima de todos los poetas y escritores que, junto con él, se han lamentado de ese estado de despreocupación cultural del que el poder tradicionalmente ha hecho gala en nuestro país, para elevar sus versos a la crítica amarga a la dejadez de nuestros gobernantes y a esa especie de pasividad que se ha aposentado definitivamente en la realidad, hasta hacerla transparentemente cotidiana: ahí nace el estado de culpa; el que un escritor se vea sumido en esa conciencia de parásito social y, en ninguno de los casos, nunca motor de la historia. Podrá serlo el PIB (Producto Interior Bruto de un estado, el índice de Paro, la Industria, los movimientos bursátiles diarios, la cantidad de hipermercados en una gran ciudad o el número de anuncios publicitarios por hora de programación en una cadena televisiva, el volumen de ventas a través de la red informática...), pero en ninguno de los casos lo podrá ser el grado de desarrollo cultural de un pueblo: extraña manera que tienen las sociedades modernas y poscapitalistas de medir el nivel de riqueza (económica en todos los casos, no humana: lamentable error donde los haya). Con una clara pretensión de recuperar la peligrosa *esencia* del canon occidental se ha manifestado, como hemos dado cuenta anteriormente, Harold Bloom —al margen de la succulenta operación comercial lanzada desde una poderosa editorial norteamericana—, donde se pretende una vez más reivindicar los centros de sucesión histórica, las obras canonizadas por la única razón de la costumbre y la tradición, negando cualquier proceso de dialéctica o ánimo hacia la periferia del sistema, puesto que ello supondría la apertura de una modulación mental clausurada en pos de sus numerosos intereses. Bloom en «Prefacio y preludio» a su libro institucionalizador dice:

En la práctica, la «ampliación del canon» ha significado la destrucción del canon, puesto que entre los escritores que uno estudia ya no se incluyen los mejores independientemente de que por pura casualidad

LA CULPABILIZACIÓN HISTÓRICA DE LA CULTURA

sean mujeres, africanos, hispanos o asiáticos, sino, por contra, los escritores que ofrecen poco más que el resentimiento que han cultivado como parte de su identidad. (Bloom, 1995, 17)

Bloom predica una endogamia donde sólo la pureza parece tener cabida: el esencialismo de sus planteamientos es tan alto que apabulla pensar la relevancia jerárquica que ocupa su figura entre la crítica más influyente de la cultura occidental, llegando a ser capaz de crear un polarismo de enfrentamiento donde quienes no están a su favor (es decir, al de la constitución del *canon* que propugna), lo están en su contra; son los que llama «miembros de la Escuela del Resentimiento» (1995, 30) con una alusión tan impresionista como despectiva. Esta práctica parece más propia de una dictadura cultural y mental que de una pluralidad de planteamientos en consonancia con la modernidad que nos asiste. En este manual de consulta toda reflexión conduce al cierre dialéctico, a la clausura de ideas donde Shakespeare parece ser el único centro hacia el cual tiende absolutamente toda la literatura occidental ("Shakespeare es único" [1995, 30], "he iniciado la Edad Aristocrática con Shakespeare porque es la figura central del canon occidental" [1995, 11]). El proceso de jerarquización y centralización al que somete la cultura, en especial la literatura, donde el modelo parece ser siempre el ejemplo de conducta e imitación, no deja fuera de sus límites absolutamente ningún espacio de existencia; y eso es aplicar una ideología, mucho que le pese a su autor que reniega de la ideología de la cultura, tan reaccionaria y peligrosa como la de quienes en ciertos momentos del presente siglo quisieron ver en los arios la raza selecta y elegida. De hecho lo deja bien claro en las palabras finales al prólogo: "Sin el canon, dejamos de pensar." (1995, 31). Como si debiéramos creer a estas alturas que se deben seguir las opiniones de unos pocos iluminados a pies juntillas; una cosa es la voluntad de enjuiciar al pueblo aborregado, pero otra es dejarse domesticar como pretende el crítico norteamericano midiendo la literatura universal bajo el rasero de su propia lengua y su propia cultura, sin molestarse —en postura claramente imperialista: lo no traducido al inglés no cuenta a la hora de elaborar el canon— en aprender español u otras lenguas ajenas al imperialismo lingüístico. Nada más liberador, aculturalizador e igualitario en todo lector sino seguir sus propios gustos lectores, sin imposiciones como la pretendida aquí. Un pueblo libre es aquel que es capaz de elegir sin coerciones de ningún tipo el modelo cultural que sus ciudadanos elijan: pero incluso en esto parece aprovecharse Bloom al instalarse en un periodo histórico donde la manipulación cultural está a la orden del día, favoreciendo su embate.

A propósito de esta manera de entender la cultura, Benjamin dejó dicho que el fetichismo (1973, 102) es una de las grandes lacras conformadas prácticamente desde los propios inicios de su historización. El corpus institucionalizado de ésta no es más que momentos concretos de hitos memorables apartándose progresiva y reiteradamente de su verdadero sentido: la conciencia del ser humano en tanto ser político que diría el propio Benjamin. Ésta resume en un acto de *cosificación* el estado en el que cree encontrar la cultura de los años 30, además de, por supuesto, la propia evolución cultural, de ahí que le haya llevado a pensar que cualquier documento de cultura lo es también de *barbarie* en tanto se aparta de un correcto sentido y es apropiado con una ideologización predeterminada según intereses sectoriales (que suelen coincidir con los del poder en el momento en que se desarrolla la operación). Este encanallamiento de la cultura se ha producido por la propia opacidad que actúa en las relaciones humanas en un estado de cosificación máximo (Benjamin, 1973, 123). Toda una distancia recelosa, enorme y bien calculada entre oprimidos y poderosos ha hecho que crezca una mala conciencia entre estos últimos y que ésta les haya acompañado a lo largo del tiempo hasta hoy sin cuestionarse lo contrario: *si yo estoy donde estoy y ocupo el rol que ocupo es porque la sociedad así lo ha dispuesto: no puede ser de otra manera ni en otro lugar*. El derecho de réplica no existe entre otras cosas porque ni siquiera es cuestión —palpable o visible— tal, en una sociedad donde las fuerzas de poder se muestran ocultas pero operativamente patentes. Sin embargo, Benjamin bien demuestra que si el presente [extensible a nuestra época] falla por sus deficiencias morales, sociales, políticas no es por otro hecho sino porque el constructo interesado de la historia (y la cultura) así lo ha dispuesto, en una de las más grandes perversiones posibles, desde su propio devenir para la consecuente preservación de (otros) intereses: en este caso los elitistas cercanos a las estructuras de poder. Jameson ha escrito que pensar en la restauración del sentido de la historia cultural (sus monumentos, sus huellas o las manifestaciones de diverso signo) no es sino hacerlo también de la complicidad que el privilegio y la

dominación de clase han ejercido en su constitución, lo cual ha impregnado de "culpa no sólo de la cultura en particular sino de la Historia misma como una larga pesadilla." (Jameson, 1989, 241).

En los últimos tiempos, complejas y meditadas operaciones de legitimación⁸ por parte de la crítica consagrada (desde los poderosos canales de difusión actuales) han hecho que un corpus concreto se haya adscrito a la historia oficial de la literatura ensombreciendo otro tipo de escritura (en concreto, en el caso de la poesía española de los 80 se ha ocupado de desenmascarar estas operaciones ideológicas el Colectivo Alicia Bajo Cero⁹). Este tipo de práctica cultural es una reiterada operación que atiende a interesados motivos cuando tantos poetas, narradores, dramaturgos, críticos incluso, viven a costa de ciertos premios, editoriales con una nómina, crítica periódica, Universidad donde se imparte una enseñanza, etc... Por encima de todo ello, deberíamos revertir la cuestión y preguntarnos a la manera de Lyotard quién decide qué es saber (en un momento determinado) y quién sabe lo que conviene decidir (Lyotard, 1987, 24). Y cuando hay tanto que poner en juego en manos de instituciones sólidamente consolidadas (AIE), la nueva «legitimación» se realiza apelando a la «misión histórica», extrapolándola definitivamente del contexto social en nombre de una espiritualidad cultural con vocación de desentenderse de encuadres políticos¹⁰, mal que pese no quedar fuera de las garras de éste: las más de las veces con una manifiesta voluntad de servilismo.

Nada más esclarecedor, llegados a este punto, que las diferentes bifurcaciones que ofrece el problema, las cuales no acaban de ser cuestión central del presente trabajo, y por ello quedan aquí apuntadas evidenciando las múltiples direcciones de la histórica modulación cultural de la «culpabilización»: la curiosa, extraña e interesada transmisión del saber literario en un momento determinado, contenidos ideológicos de estas materias (en especial en el sistema educativo de un país: libros de texto y soportes máximamente institucionalizados), concepción de la escritura y, en especial del escritor, como figuras auráticas por encima de la sociedad, el texto como pretexto para reafirmar un presente¹¹. Cuestiones no por vastas menos interesantes.

Lo bien cierto es que se puede predecir sin riesgo a equívocos un común núcleo de intereses, bien económicos, políticos, sociales, religiosos, culturales, o de poder en suma: porque los AIE actúan en todas sus ramificaciones.

Todo individuo humano, en tanto ente desde donde parte la iniciativa social, es "producto histórico íntimamente programado" (Rossi-Landi, 1978, 340) por la sociedad en la cual queda adscrito, con lo cual sus manifestaciones vienen condicionadas por un cúmulo cultural del pasado y unas premisas condicionantes que actúan sobre él favoreciendo la consolidación de hábitos tradicionalmente impuestos a lo largo del tiempo, de tal modo que ni siquiera la investigación científica o humanística, pese a su esfuerzo y capacidad potencial desmitificadora, se ve posibilitada a salir de su propio (círculo) empeño. Las ideologías conservadoras o reaccionarias, e incluso aquellas otras presumiblemente progresistas se ven abocadas así al servilismo de viejas y ancestrales prácticas sociales legadas por herencia mecanizada de sucesivas generaciones en una reafirmación sólida de la tradición cultural.

Se trata de corregir toda la reproducción social, entre otras cosas sustituyendo en ella todos los sistemas signícos principales por otros más adecuados, que rijan la producción de *hombres nuevos*, es decir, hombres que actúen en *relaciones sociales nuevas*. (Rossi-Landi, 1978, 341)

Y el propio teórico es quien piensa que la clave de la cuestión reside en las relaciones trabadas entre lenguaje e ideología (sistemas signícos/alienación), que contienen la posibilidad de actuar de manera «lingüísticamente desalienante» con el fin de desencajar a los hablantes del «consenso dominante» al que han sido tradicionalmente impuestos, y promover un nuevo con-

8. - Ver a este respecto en bibliografía Lyotard, 1987, p. 23.

9. - Ver en bibliografía Bajo Cero, Alicia.

10. - A este respecto Lyotard es claro: "La cuestión del saber en la edad de la informática es más que nunca la cuestión del gobierno." (Lyotard, 1987, 24).

11. - En cierta medida es lo que ha ocurrido con la moda relativamente reciente de historiar la transición democrática española en tanto apelación a los valores estrictamente históricos, al margen de otras cuestiones como intereses editoriales y televisivos.

LA CULPABILIZACIÓN HISTÓRICA DE LA CULTURA

senso desmitificador frente a concepciones tradicionales¹². Empecemos por derribar las manidas relaciones entre las palabras y la realidad a la que remiten.

Bibliografía citada

Teoría

- BAJO CERO, A. (1997). *Poesía y poder*, Valencia, Ediciones Bajo Cero.
- BARRAJÓN, J. M. (1988). "Introducción", en *Trilogía italiana. Teatro de farsa y calamidad*, de Francisco Nieva, Madrid, Cátedra, págs. 9-102.
- BENJAMIN, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1ª ed.; 3ª ed. 1987.
- BLOOM, H. (1995). *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- FREUD, S. (1930). *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 13ª ed. 1988.
- JAMESON, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narratividad como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor.
- LYOTARD, J. F. (1987). *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989.
- NIETZSCHE, F. (1887). *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza Editorial, 16ª ed. 1994.
- ROSSI-LANDI, F. (1978). *Ideología*, Barcelona, Editorial Labor, 1ª ed. 1980.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (1980). "La condición marginal del teatro en el siglo de Oro", en *Primer Acto*, 186, págs. 73-87.
- TALENS, J. (1992). "De poesía y su(b)versión (Reflexiones desde la escritura denotada «Leopoldo María Panero»)", en *Agujero llamado Nevermore*, Leopoldo María Panero, Madrid, Cátedra, págs. 7-54.

Ficción

- FALCÓN, E. (1994). *La marcha de 150. 000. 000*, Madrid, Ediciones Rialp.
- MASOLIVER RÓDENAS, J. A. (1991). *Beatriz Miami*, Barcelona, Anagrama.
- NIEVA, Francisco (1988). *Trilogía italiana. Teatro de farsa y calamidad*, Madrid, Cátedra.
- NIEVA, Francisco (1995). *Malditas sean Coronada y sus hijas. Delirio de amor hostil*, Madrid, Cátedra, 4ª ed.
- PANERO, L. M. (1986). *Poesía 1970-1985*, Madrid, Visor, 2ª ed. 1993.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (1991). *Ñaque. ¡Ay Carmela!*, Madrid, Cátedra.
- SASTRE, A. (1990). *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, Madrid, Cátedra, 2ª ed. 1992.
- TALENS, M. (1994). *Venganzas*, Barcelona, Tusquets.
- TRAPIELLO, A. (1990). *El gato encerrado*, Valencia, Pre-Textos.
- ULLÁN, J. M. (1994). *Ardicia*, Madrid, Cátedra.

12. - Ver a este respecto Rossi-Landi, 1978, p. 249.