

**A TRAVÉS DE CAMPOS DE FRESAS:
ANÁLISIS TRANSTEXTUAL CON BASE HIPOTEXTUAL EN *STRAWBERRY
FIELDS FOREVER* DE JOHN LENNON Y PAUL McCARTNEY**

AUTOR:

SANDRA MILENA GUTIÉRREZ CRUZ

DIRECTOR:

CÉSAR AUGUSTO VÁSQUEZ GARCÍA

TÍTULO A OPTAR:

MAGISTER EN ESTUDIOS LITERARIOS

UNIVERSIDAD SANTO TOMAS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN ESTUDIOS LITERARIOS

BOGOTÁ

2018

Tabla de contenido

Introducción.....	3
1. Literatura Comparada y Transtextualidad.....	13
1.1 Literatura Comparada: La Relación Textual Como Objeto de Estudio	13
1.2 Relaciones Transtextuales: Hipertextualidad, Paratextualidad e Intertextualidad	19
1.2.1 Hipertextualidad: una obra multiplicada	20
1.2.2 Paratextualidad: Títulos, Epígrafes e Imágenes.....	22
1.2.3 Intertextualidad: el Texto y el Mundo	24
2. Lectura Intratextual	28
2.1 Inspiración y Psicodelia: <i>Strawberry Fields Forever</i>	28
2.2 <i>Campos de Fresa para Siempre</i> y los Movimientos Estudiantiles	34
2.3 <i>Campos de Fresas</i> y las Drogas de Síntesis.....	45
2.4 <i>Across the Universe: Una Versión de Strawberry Fields Forever</i>	53
3. Lectura Transtextual	60
3.1 A Través de <i>Campos de Fresa para Siempre</i> y <i>Campos de Fresas</i>	60
3.2 A Través de lo Literario y lo Fílmico	71
Conclusiones.....	84
Bibliografía	91
Apéndice.....	98

Introducción

Las artes, al igual que las disciplinas humanísticas, tienden cada vez a unirse más al escoger los mismos objetos de estudio y al utilizar metodologías de una en otra para llevar a cabo sus investigaciones. Actualmente las diferentes expresiones artísticas se relacionan y producen obras cada vez más interesantes para el lector/espectador: los músicos componen a partir de poemas de su interés, los cineastas utilizan canciones famosas como bandas sonoras y los textos literarios se convierten en guiones de obras cinematográficas. Hemos visto como los premios nobel de literatura ya no son solo para escritores de narrativa sino también para cronistas o músicos, e incursiona la música y el cine en espacios antiguamente exclusivos para la literatura como las ferias del libro de nuestro país.

A partir de lo anterior, podemos afirmar que la relación entre las artes le concierne a las ciencias humanas en general, pues atraviesa la historia, la filosofía, los estudios culturales, la literatura, entre otros campos de estudio. Sin embargo, solo hasta la mitad del siglo XX se empieza un trabajo dedicado a hallar estas relaciones en el marco de la *literatura comparada*¹.

De esta manera, nace el interés por llevar a cabo una investigación en la que los objetos de estudio sean muestras de diferentes artes y hallar relaciones entre las mismas, utilizando

¹ “Es una disciplina científica y humanística que trata de analizar, ordenar y sistematizar un conocimiento de los textos literarios en una dimensión universal y con un rigor comparatista, de tal modo que el objeto primero y principal de la literatura comparada es la relación entre los textos literarios, con sus culturas, sin fronteras, y con una intención humanista.” (Camarero, 2008, p.11). Cabe aclarar que dicha relación no solo se da entre textos literarios sino también entre “la literatura y otras áreas como las artes” (Martínez, 2014, p.7) Para ampliar esta información véase Camarero J. (2008) *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos Editorial. / Martínez J. (2014) *¿Qué es literatura comparada? Impresiones actuales*. Universidad Veracruzana, Veracruz. / Guillén C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Critica.

una metodología que sea capaz de pasar los umbrales de una disciplina artística a otra. Así surge este proyecto, que busca realizar un *análisis comparativo transtextual*² entre la novela enmarcada en la narrativa de memoria histórica³ *Campos de Fresa para Siempre* (1987) de Javier Reverte, la novela enmarcada en la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ)⁴ *Campos de Fresas* (1997) de Jordi Sierra i Fabra y un apartado del film *Across the Universe* (2007), drama musical⁵ de Julie Taymor, las cuales tienen como base un mismo texto: *Strawberry Fields Forever* (1967), obra musical de John Lennon como autor principal.

Strawberry Fields Forever (1967) es una canción atribuida a John Lennon y Paul McCartney, aunque por ser de inspiración del primero, se le nombra a este como autor principal. La canción fue promocionada en un sencillo junto con *Penny Lane* antes del

² Se llama de esta manera al análisis que se realiza en la presente investigación por el uso de los postulados de la literatura comparada sobre relacionar textos literarios, con sus culturas, sin fronteras, y con una intención humanista, y por el uso metodológico de la teoría transtextual de Gerard Genette definida, por el mismo, básicamente como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989, 9-10). Para ampliar esta información véase el primer capítulo de esta investigación titulado “Literatura comparada y transtextualidad” / Genette G. (1989). *Palimpsestos: La Literatura en Segundo Grado*. Fernández Prieto, Celia (trad.). Madrid: Taurus / Kristeva J. (1978) “La palabra, el dialogo y la novela”. *Semiótica I*. Arancibia, José (trad.). Madrid: Editorial Fundamentos / Genette G. (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI Editores.

³ Este tipo de narrativa mezcla hechos históricos con ficción, se trata de la memoria del escritor que busca llevar los hechos (en este caso el periodo franquista) a una memoria colectiva. Véase Doblas P. (2011) *Literatura y Memoria Histórica*. *Revista Página Abierta*, 215, 52 – 55. / Parodi M. (2013) *Perspectivización de la memoria histórica en la narrativa española actual*. Berlín: Edition tranvía. / Bonatto A. (2014) *Género, literatura y memoria en la España del último entresiglos*. Eduardo Mendicutti, Rosa Regás y Rosa Montero. (Tesis Doctoral). Universidad Nacional de la Plata. Argentina.

⁴ Tipo de literatura que como su nombre lo dice está pensada para lectores infantiles y/o juveniles. Guarda rasgos comunes con producciones literarias de otra índole pero hace especial énfasis en problemáticas que le conciernen a las nuevas generaciones, a quienes están pasando por etapas de formación lingüística, cultural y de valores. Para ampliar información véase Mendoza A. (2010). *Función de la literatura infantil y juvenil en la formación de la competencia literaria*. Universidad de Barcelona. España. / Cortés J. R. (2007). *La literatura infantil y juvenil de Jordi Sierra i Fabra. El Compromiso Social en la obra de Jordi Sierra i Fabra. 1983-2003*. (Tesis Doctoral), Universidad de Málaga, Málaga. / Sáiz A. (1999). *Jordi Sierra i Fabra, la pasión por la escritura*. *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 12, (114), 7-17 / Colomer T. (2010). *La evolución de la literatura infantil y juvenil en España*. *Bookbird*. 1. 1-5.

⁵ Unimos aquí el género cinematográfico del musical con la forma narrativa cinematográfica del drama presentes en la película a analizar. Los musicales se caracterizan por el uso de la música, coreografías y por la relación de la letra de las canciones con las acciones de los personajes. El drama viene a ser “una forma de narrar, basada en los giros súbitos de la acción, el juego simplificado de connotaciones morales y el resorte sentimental y apasionado que mueve a los personajes” (Morales, 2013, pp. 6-7 y 12-13).

siguiente álbum del grupo musical The Beatles⁶, *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), que también evocaría a la Liverpool de la niñez de Lennon.

En 1966, Lennon es convocado a participar en una película titulada *How I Won the War* (*Cómo gané la guerra*) de Richard Lester (1967), comedia inglesa ambientada en la segunda guerra mundial y rodada en Almería; la cual le permite a Lennon componer en el transcurso de su rodaje. Su inspiración, en este tiempo, está marcada por la infancia y un recuerdo relacionado con “un orfanato próximo a la casa donde creció y en cuyos jardines jugaba, como símbolo de los lugares mágicos de la niñez” (Manrique, 2013, p. 62). Por ser el texto base de los demás a estudiar, en esta investigación se le categoriza como *hipotexto*, que en palabras de Gerard Genette (1989) básicamente es “el texto original de todo discurso posible, su «origen» y su medio de instauración” (p. 9).

La obra literaria *Campos de Fresa para Siempre* de Javier Reverte⁷ que fue publicada en el año 1987, probablemente se relaciona con la niñez del autor, la cual transcurrió en la posguerra; por este mismo hecho podemos hablar de una novela de memoria histórica, debido a que se narran sucesos del periodo franquista.

⁶ Grupo musical de Liverpool, conformado en 1962 por John Lennon, Paul McCartney, George Harrison y Ringo Starr. Aclamada por miles de seguidores, batiendo records en ventas, fue una banda de rock and roll que influenció el pensamiento de los años sesenta, sobre todo de la juventud de la época. Para ampliar información véase Cortés J. C. (2008). *La música de los Beatles y su trascendencia en otros géneros musicales*. (Tesis Profesional), Universidad de las Américas Puebla, Puebla. / García M. (2011) *Imagen y Recepción de los Beatles en la España Franquista* (Tesis posgrado) Universidad de Sevilla, España. / Gómez G. (1989). *The Beatles versiones libres*. Bogotá, Colombia. / Manrique D. (2013). Las 50 mejores canciones The Beatles. *Revista Rollingstone*. Recuperado de http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/50_canciones_beatles.pdf

⁷ Su nombre original es Javier Martínez Reverte, escritor, periodista y filósofo nacido en Madrid en 1944, hermano de Jorge M. Reverte e hijo de Jesús Martínez Tessier, ambos periodistas. (Reverte, 2004 y 2009). Este autor es famoso por sus libros de viaje entre los que se destacan los que componen “la trilogía de África”. (Lombarte, 2012). Además de *Campos de Fresa para Siempre* (1987), existen otras novelas como *Lord paco* (1985), *La Noche Detenida* (2002) y *Barrio Cero* (2007).

La novela se encuentra dividida en cuatro partes, cada una subdividida en capítulos, y estos a su vez, en partes que van enumeradas. La primera parte consta de VIII capítulos, la segunda de IX y la tercera de V capítulos. Podemos destacar como tema central de esta novela los movimientos estudiantiles universitarios de los sesenta en España y la revolución relacionada con los mismos.

La segunda obra literaria, *Campos de Fresas* de Jordi Sierra i Fabra⁸, fue publicada en 1997 y es uno de los best seller del autor. Según Anabel Sáiz Ripoll (1999), en un artículo escrito para la revista CLIJ, y José Cortés (2007), en su tesis doctoral, Sierra inició su carrera de escritor desde que era un niño y sus primeros escritos fueron sobre música pop y rock. Este autor se preocupa por situaciones problemáticas actuales relacionadas con la juventud, las drogas y el racismo; las cuales, posteriormente se ven plasmadas en sus textos.

Esta novela consta de noventa y cinco capítulos o apartados que van titulándose como horas y/o minutos que pasan a partir del suceso central de la novela en el que la protagonista cae en coma al ingerir una droga de síntesis; sin embargo, el primer capítulo se titula “6 horas, 39 minutos” (Sierra, 2011, p. 9), momento en el que se enteran los padres de que su hija se encuentra en el hospital. El tema central de la novela es la problemática que surge a partir del consumo de drogas de síntesis. Esta obra fue convertida en película en el 2005 bajo el título de *Camps de Meduixes* (nombre del libro en catalán), elaborada por

⁸ Nacido en Barcelona en 1947, ha sido escritor y profesional radiofónico, lo que ha permitido que sus obras estén relacionadas con la música, especialmente con el rock. Sus primeros pasos en la escritura fueron a la edad temprana de 8 años, por lo cual goza de más de 200 títulos publicados y de gran renombre entre la LIJ, expresado en varios premios otorgados a sus obras. (Sáiz, 1999). Entre sus best sellers se destaca en un primer lugar la obra objeto de estudio de la presente investigación, *Campos de Fresas* (1997), seguida de otras como *el asesinato del profesor de matemáticas* (2000), *Noche de viernes* (1993) y *Kafka y la muñeca viajera* (2006).

Fausto producciones en colaboración con diversos canales autonómicos españoles (Cortés, 2007) y dirigida por Carles Pastor, valenciano con amplia experiencia en dirección televisiva.

La obra cinematográfica de la que se extrae un fragmento de siete minutos y medio como objeto de estudio es *Across the Universe* (2007), film musical dirigido y escrito por Julie Taymor⁹, nominado a los Globos de Oro como mejor película musical, a los Oscar a mejor diseño de vestuario (entre otras nominaciones a premios de gran renombre) y ganador del premio OFTA (Online Film & Television Association) a la mejor música, canción adaptada (IMDb, 2007). La película se encuentra contextualizada en los años sesenta, la guerra de Vietnam y la música del grupo británico The Beatles; en ella se escuchan treinta y tres canciones de este grupo (Marinero, 2008) ambientadas de diferentes maneras, buscando acercarse a los más emblemáticos sucesos juveniles de la época.

Para este estudio tomaremos el apartado que inicia en el minuto 25:52 de la primera hora hasta el minuto 31:38 de la misma primera hora de la película. En este fragmento se hace alusión, a través de imágenes, a la guerra y al papel de los medios de comunicación en la misma: primero se escucha un relato noticioso sobre la guerra de Vietnam, luego el protagonista Jude (Jim Sturgess) y Max (Joe Anderson), hermano de la protagonista Lucy (Evan Rachel Wood), cantan la canción *Strawberry Fields Forever* de The Beatles, omitiendo el segundo coro y la segunda estrofa de esta en su versión original, después de la canción hay una discusión entre Jude y Lucy sobre el papel que cada uno hace frente a la

⁹ Esta directora estadounidense, nacida en 1952, ha dirigido varios musicales, obras teatrales y films en general que han llegado varias veces a ser nominados para premios como el Tony y los Oscars, también fue la primera mujer en ganar un premio Tony como directora por su obra teatral musical *El rey león* (Vargas, 2016).

guerra. Tanto la canción como aquello que le antecede y lo que le sucede en el fragmento aquí tomado, será analizado en la versión subtitulada al español.

El análisis de las obras anteriormente reseñadas tendrá como base los fundamentos de la *literatura comparada* y se realizará en dos niveles de lectura: uno *intratextual*¹⁰, en el que abordaremos cada obra por separado, y un nivel *transtextual*, abordado a partir de la teoría de Gérard Genette¹¹ en su obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989). Esta teoría consta de cinco relaciones transtextuales: *architextualidad*, *metatextualidad*, *paratextualidad*, *hipertextualidad* e *intertextualidad*¹². En este estudio solo abordaremos las tres últimas relaciones transtextuales nombradas anteriormente.

La presente investigación pretende, en primer lugar, reconocer qué tipo de relaciones *intertextuales*, *hipertextuales* y *paratextuales* coexisten en los dos textos literarios y la obra cinematográfica, ya señaladas, con base en su *hipotexto*; segundo, ejemplificar los conceptos de *hipertextualidad*, *intertextualidad* y *paratextualidad* a la luz de las obras escogidas; tercero, vislumbrar la temática que une al *hipotexto* con sus *hipertextos*; cuarto, construir una metodología de lectura comparada que ejemplifique la forma de abordar

¹⁰ La intratextualidad se tomará en la presente investigación en sus dos conceptualizaciones: por un lado, se habla de esta como una mirada dentro del texto sobre elementos relevantes que interaccionan entre sí (Alliende, 1982); pero también se habla de lo intertextual como la relación textual de una obra de cierto autor con sus demás creaciones. (Jun, 2009)

¹¹ Crítico literario francés nacido en 1930. Ha realizado grandes aportes a la narratología y al estudio de la literatura en general. Se destaca por sus obras *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989), *Ficción y Dicción* (1993), *Figures: essais* (1966), *Nuevo discurso del relato* (1998), *Umbrales* (2001), entre otras.

¹² La teoría transtextual nos habla de cinco relaciones transtextuales a saber: la *architextualidad* que tiene que ver con la taxonomía del texto, la *metatextualidad* relacionada con la crítica de un texto a otro, la *paratextualidad* que tiene que ver con señales accesorias que le dan un entorno al texto, la *hipertextualidad* que es la relación de un texto derivado de otro que anterior a este ya existía, y la *intertextualidad* que es la presencia de un texto en otro. Para ampliar esta información véase el primer capítulo de esta investigación titulado "Literatura comparada y transtextualidad" / Genette G. (1989). *Palimpsestos: La Literatura en Segundo Grado*. Fernández Prieto, Celia (trad.). Madrid: Taurus / Kristeva J. (1978) "La palabra, el dialogo y la novela". *Semiótica I*. Arancibia, José (trad.). Madrid: Editorial Fundamentos / Genette G. (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI Editores. / Alvarado, M., (1994). *La forma del paratexto. Paratexto*. Universidad de Buenos Aires, Argentina.

textos con semejanzas pero de diferentes manifestaciones artísticas y, finalmente, demostrar el aporte de la *teoría transtextual* en estudios de *literatura comparada*.

La teoría de la transtextualidad desarrollada por Gérard Genette en la obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989), es tomada como base de este estudio debido a sus aportes a esclarecer la relación entre textos que guardan ciertas semejanzas, al punto de que pareciese que uno pertenece al otro, y viceversa. Igualmente son importantes para la presente investigación los trabajos del mismo autor en su obra *Umbrales* (2001), respecto a la paratextualidad y los de Julia Kristeva¹³ (1978) en lo que respecta a la *intertextualidad*; entre otros teóricos que trabajan en el campo de lo *transtextual* y la *literatura comparada*.

A partir del encuentro con las obras literarias españolas de Sierra y Reverte, y el fragmento de la película estadounidense de Taymor, surge la pregunta de cuál es la relación de estas con la obra musical *Strawberry Fields Forever* de The Beatles, el porqué del uso de su nombre como título en ambas obras literarias y el porqué del uso de ciertas imágenes en la recreación de dicha canción en el fragmento de la obra cinematográfica. También surge el interrogante de cómo, a través de un *análisis comparativo transtextual*, se puede vislumbrar la temática que subyace en cada una de las obras y la relación entre estas.

Dicho análisis se realiza a partir de una lectura comparada de los textos mencionados. Por ende, partiremos de la literatura comparada, ya que es esta disciplina la que nos puede

¹³ Filósofa y teórica literaria nacida en Bulgaria en el año 1941, quien se destacó en el mundo intelectual francés por su obra *Semiótica. Investigaciones en torno al semánálisis* (1969), formó parte del grupo *Tel Quel*, revista francesa de gran reconocimiento, en el comité de redacción junto a Roland Barthes. Sus principales estudios se enmarcan en semiótica y en la interpretación del sentido y de la cultura. Entre sus obras se destacan (aparte de la ya mencionada) *El lenguaje, este desconocido* (1969), *El texto de la novela* (1970), *Semiótica* (1978), entre otras. Para ampliar esta información véase Bohórquez D. (2010). *Julia Kristeva: teoría, proceso e interpretación del sentido*. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/155025.pdf>

proporcionar herramientas comparativistas, teniendo en cuenta que los textos son multidisciplinares, de distintas épocas, nacionalidades y géneros.

En la indagación de documentación relacionada con la temática de esta investigación, de artículos de revistas especializadas, tesis doctorales y de pregrado, se observa un panorama en el que se vislumbra que las relaciones de intertextualidad, paratextualidad e hipertextualidad, nos permiten analizar los textos teniendo un amplio marco de posibilidades para hallar relaciones entre ellos.

Los estudios que se han elaborado teniendo como base la teoría transtextual son, en su mayoría, análisis intratextuales como las relaciones del texto analizado con otros textos del mismo autor¹⁴, o relaciones con otros textos que se utilizan para dar cuenta de la transtextualidad pero que no son abordados a fondo como se hace con la obra literaria base¹⁵, también se ha abordado la transtextualidad desde el ámbito audiovisual¹⁶ pero solo desde lo teórico sin ahondar en lo práctico. Esto nos permite ver que en el camino no se han realizado muchos estudios, basados en dichas relaciones, tomando textos multidisciplinares para hallar las relaciones transtextuales existentes entre sí.

Por otra parte, dichos estudios nos permiten ver que la hipertextualidad y la intertextualidad tienen una línea muy delgada de congruencia y separación, a tal punto que en unas investigaciones vemos elementos muy semejantes entre una y otra relación, por lo cual, es necesario señalar las subcategorías que permiten distanciar, en cierta medida, una categoría de la otra.

¹⁴ Véase Park, K., (2009). “La transtextualidad en *Prisión perpetua*, de Ricardo Piglia”, *Actas II congreso Internacional “Cuestiones Críticas”*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, pp. 1-20.

¹⁵ Véase Guerrero M. (2009, Julio – Octubre). “Intertextualidad y transtextualidad en la novela *La biografía difusa de Sombra Castañeda*.”. *Espéculo, Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/sombraca.html>

¹⁶ Peña V. (2007). “Transtextualidad y relato audiovisual”, En: *Comunicación*, Revista internacional de comunicación audiovisual, publicidad y estudios culturales (05), p.p. 131-147.

A continuación, se abordan, en un primer capítulo titulado “Literatura Comparada y Transtextualidad”, los aspectos teóricos que fundamentan el presente proyecto. Los postulados de la literatura comparada sobre lo local o universal, la importancia del canon y de abordar los temas de las obras en los estudios literarios, que viene a ser el punto de partida de nuestro estudio y el horizonte a seguir para abordar los textos, serán estudiados en el apartado “Literatura Comparada: La Relación Textual como Objeto de Estudio”.

Asimismo, se ahonda en la teoría transtextual de Genette (1989) en el apartado “Relaciones Transtextuales: Hipertextualidad, Paratextualidad e Intertextualidad”, como metodología del presente estudio, para luego abordar dichas relaciones, por separado, en: “Hipertextualidad: una obra multiplicada”, “Paratextualidad: Títulos, Epígrafes e Imágenes”, e “Intertextualidad: El Texto y El Mundo”. En estos apartados se profundiza de manera conceptual en cada una de las relaciones, haciendo hincapié en las subcategorías que le conciernen a la presente investigación.

En un segundo capítulo titulado “Lectura Intratextual”, se analizan, en este nivel de lectura, las obras objeto de estudio por separado: la influencia de las vivencias de los autores en la construcción de la obra, al igual que la época en la que se enmarcan las mismas; se ahonda en las temáticas centrales de cada texto y en lo que los caracteriza como discurso musical, literario o fílmico. Además, se tiene en cuenta la trayectoria y otras obras del mismo autor como punto de partida para el análisis transtextual que se aborda en el siguiente capítulo. En el primer apartado de este segundo capítulo, “Inspiración y Psicodelia: *Strawberry Fields Forever*”, nos centramos en el texto musical, obra hipotextual de este estudio; en el segundo apartado, “*Campos de Fresa para Siempre* y Los Movimientos Estudiantiles”, se aborda la primera obra literaria hipertextual; en un tercer apartado titulado “*Campos de Fresas* y las Drogas de Síntesis”, se ahonda en la segunda

obra literaria hipertextual; y finalmente, en “*Across the Universe: Una Versión de Strawberry Fields Forever*”, se trabaja lo relacionado con la obra hipertextual cinematográfica.

En un tercer capítulo denominado “Lectura Transtextual”, se realiza el análisis comparativo transtextual de los textos objeto de estudio: al cotejar las obras se hallan las relaciones *hipertextuales*, *intertextuales* y *paratextuales* entre las mismas, y las temáticas que surgen en cada una a partir del discurso y la musicalidad del *hipotexto*. Este ejercicio se realiza primero, en el apartado titulado “A Través de *Campos de Fresa para Siempre* y *Campos de Fresas*”, con las obras literarias, por tener el mismo título y ser de la misma naturaleza artística; luego, en el apartado, “A Través de lo Literario y lo Fílmico”, se abordan tanto la obra *hipotextual* como las *hipertextuales*, iniciando con las relaciones de la obra cinematográfica y la obra musical.

Finalmente, a manera de conclusión, se muestran los hallazgos producidos a partir del análisis realizado, los caminos que la presente investigación deja trazados para futuros análisis y la respuesta a los interrogantes que se han planteado como problema de investigación.

1. Literatura Comparada y Transtextualidad

La *literatura comparada* se presenta como nuestra disciplina base, ya que dentro de las principales problemáticas trabajadas al interior de esta, encontramos los interrogantes que nos impulsan a realizar la presente investigación. Asimismo, la teoría transtextual de Gérard Genette es la base metodológica, ya que desde las relaciones de hipertextualidad, paratextualidad e intertextualidad correlacionaremos las obras objeto de estudio.

A continuación se presenta un esbozo de los principales problemas de estudio que con más ahínco han estado en el listado de los comparatistas, que se han convertido en la base de estudio y desarrollo de la literatura comparada y que nos interesan respecto a los objetivos que nos hemos planteado. De la misma manera abordaremos las *relaciones transtextuales* por separado, pasando por las subclases o subcategorías de las mismas desde la conceptualización de Genette, para luego tomar esta base teórica en el ejercicio de relación de las obras.

1.1 Literatura Comparada: La Relación Textual Como Objeto de Estudio

La *literatura comparada*, en palabras de Jesús Camarero (2008),

es una disciplina científica y humanística que trata de analizar, ordenar y sistematizar un conocimiento de los textos literarios en una dimensión universal y con un rigor comparatista, de tal modo que el objeto primero y principal de la literatura comparada es la relación entre los textos literarios, con sus culturas, sin fronteras, y con una intención humanista (p. 11).

Lo anterior abarca al presente trabajo de investigación, ya que no solo se toma lo escrito, sino que se tiene en cuenta a las culturas en las que se gestaron las obras y que atravesaron fronteras sin importar la diferencia de lenguaje.

Al respecto también se refiere José Martínez (2014) cuando define a la *literatura comparada* como:

el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes (pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (política, economía, sociología), las ciencias naturales, la religión; esto es: la realidad y sus múltiples facetas, la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana. (p. 7).

Por ello es evidente que trabajar distintos textos que muestran una realidad expresada de diferentes maneras: imágenes, palabras, sonidos, que se entrecruzan gracias al sentido que extraen los autores de un mismo hipotexto, en este caso, *Strawberry Fields Forever* de John Lennon (1967), es parte del estudio de la literatura comparada.

Aparte de los estudios planteados, esta disciplina aborda diversas variantes de estudio e interrogantes, por esto mismo Claudio Gillén (1985) la define como “una tendencia de estudios literarios, o sea, una forma de exploración intelectual, un quehacer orientado por inquietudes e interrogaciones específicas” (p. 14). Entre las inquietudes de la literatura comparada está el ahondar en lo local o lo universal; en buscar un único canon al cual acudir para analizar o cotejar obras o en declarar la diversidad, la pluralidad; y en la relevancia de analizar el tema que propició la construcción de la obra o verlo como algo secundario.

Con respecto a la primera problematización, Adriana Crolla (2014), perteneciente a la Asociación Argentina de Literatura Comparada (AALC), plantea que un comparatista, en su quehacer de comparar, debe buscar entre lo local y lo universal aquello que le proporcione lo necesario para encontrar marcos de referencia adecuados (pág. 42). En esta medida el comparatista debe tener una visión amplia, universal, que le permitan ser *glocal*, término entendido como “incorporar un sentido local a los procesos de globalización y aportar a su vez un sentido de globalización dentro del contexto local” (Robertson como se citó en Crolla, p. 40).

A partir de lo anterior podemos aseverar que al comparar textos en el idioma español (obras literarias) junto a textos en inglés (obra cinematográfica), que comparten el tema contracultural en momentos y espacios diferentes, estamos entrando en una de las formas de estudio que plantea la *literatura comparada*. Sin dejar de lado que esta forma de comparación se debe también a que “el texto literario [y añadiríamos que otros tipos de texto como el musical y cinematográfico] comparte una esencia y unas características comunes y universales en todo lugar, tiempo, lengua, cultura, género, etc.” (Camarero, 2008, pág. 8). Todo lo anterior, sin llegar al punto de querer homogeneizar, ya que dentro de lo común y universal también hallamos lo particular o propio y lo local.

Así que si hablamos de una localidad también podemos hacerlo acerca de la globalidad y hacer una mezcla de los dos en lo *glocal*; si hablamos de diversidad y pluralismo podemos hacer lo mismo acerca de la unicidad o monismo, sin que ni lo uno ni lo otro sea lo imperante. No podemos encasillar ciertos textos como aquellos que se deben tomar para estudios literarios por pensarse como modelos, habrá obras que desde la investigación se les tilde de no ser lo mejor en literatura u otras a las que se descubra a través de un estudio.

Abordamos lo anterior por el hecho de que la obra musical de Lennon y la literaria de Sierra son ampliamente reconocidas¹⁷; la obra cinematográfica de Taymor fue nominada a varios premios de gran renombre, mientras que la obra literaria de Reverte no es muy conocida, y aunque en las reseñas que circulan por la web se da una muy buena opinión¹⁸ de la misma, no se encuentran investigaciones o trabajos acerca de esta.

Para la tercer problemática de la *literatura comparada*, respecto a la temática trabajada en una obra, citamos a Claudio Guillén (1985) quien habla de la importancia del “tema incitador” (p. 249) para el escritor, este es expresamente el que permite que exista la obra literaria y que posteriormente haya una lectura por goce o con carácter crítico e investigativo; por ende, podemos decir que es imprescindible para el comparatista tener presente la temática de la obra como ruta de acceso a la simbología que maneja el autor: a lo sensible y lo profundo que arraiga la obra.

El tema puede definirse como “aquello que le ayuda al escritor a encararse con la superabundancia y profusión de lo vivido” (Guillen, 1985, p. 249), es lo que “congrega y estructura las sucesivas partes de una obra mediante su vinculación con la vida y la literatura” (p. 254). Siendo tan relevante el tema para la construcción de la obra, es tarea del lector intervenir y develarlo, y “esta intervención será tanto más importante cuanto más amplio o rico sea el panorama histórico que el comparatista procure otear, o más relevantes los fenómenos de intertextualidad que identifiquen el tema” (p. 249).

¹⁷ *Strawberry Fields Forever* es tomada como una de las 50 mejores canciones del grupo musical The Beatles (Manrique, 2013) y *Campos de fresa* es uno de los best seller del autor (Sierra, 2012).

¹⁸ Reseñas acerca del libro como la de Google Books, en la que se le destaca como “una de las primeras incursiones narrativas publicadas en nuestro país [España] sobre el paisaje de la transición política española” y Casa del libro, en la que se le cataloga como “Una historia nostálgica con una excelente combinación de intriga, amor y temática social”.

Por lo anterior podemos dilucidar que el tema de una obra va de la mano con la *intertextualidad*, de por sí se nos presentan en *Entre lo uno y lo diverso* (Guillen, 1985) diferentes ejemplos de *intertextualidad* todos desde el tema de una obra, demostrando así que este también es el camino a seguir basados en la *transtextualidad*. Por su parte, Luz Aurora Pimentel (1993) en el artículo “Tematología y Transtextualidad” afirma la importancia de los estudios *transtextuales* en el ámbito comparatista, ya que se llega a “un estudio verdaderamente interrelacionado de la literatura” (p. 228) y no solo se hace un compendio de los temas más trabajados en el marco literario.

Basado en los planteamientos de Siegbert Prawer, Guillén (1985) presenta “dos vías principales de investigación” (p. 256) en torno a la tematología¹⁹ que pueden confluir en ciertos momentos: la situación histórica y los fenómenos naturales o la naturaleza, las cuales, como hemos visto en otras problemáticas de la literatura comparada, hacen referencias duales, a lo natural y cultural, originalidad y tradición, individualidad e historia. De esta manera podemos encontrar diversos temas históricos de épocas o espacios coyunturales, y temas que se acercan a vivencias representadas a través de la naturaleza por el autor y/o recreadas por el lector.

Guillen (1985) plantea el valor simbólico del uso de los colores al interior de una obra, como una forma de bifurcación de las dos vías que plantea y que resulta propicio para el presente estudio. Aunque es importante aclarar que el color en sí no es lo relevante sino

¹⁹ “Rama de la literatura comparada que estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus transformaciones y actualizaciones; estudia, en otras palabras, los temas y motivos que, como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios.” (Pimentel, 1993, p. 215)

aquello que evoca, debemos centrarnos no tanto en lo que dice la obra como tal sino en aquello con lo cual se dice. De esta manera, los colores pueden evocar una época o lugar debido a su uso como representación (como las instituciones políticas o sociales que se auto representan con un color y determinan con su actuar el simbolismo del mismo para una nación) y de la misma forma hacer referencia a la naturaleza, la cual está cargada del color y denota cercanía a lo cultural (un día soleado, el color amarillo, puede representar energía y gozo).

Uno de los temas que se vislumbra como eje de unión es la *contracultura*²⁰ y los temas que puedan surgir de este como la revolución, la guerra, etc., los cuales se enmarcan en la línea de investigación histórica y social, línea en la que se destacan los personajes que puedan surgir en ciertos momentos decisivos para una nación y que se convierten en figuras sociales representativas para la misma, al igual que situaciones o eventos recurrentes. No es raro encontrar relaciones transtextuales en personajes repetitivos de la literatura de ciertas épocas revolucionarias o contestatarias y/o personajes que se encuentren envueltos en situaciones que vayan en contra de lo establecido, o en momentos históricos reales mezclados con ficción.

A partir de lo anterior trazamos un camino de estudio en el que lo particular y universal de los textos y sus *temáticas* se trabajan desde la *transtextualidad*, lo cual se ve reflejado en el capítulo de análisis con ejemplos claros y puntuales de lo aquí expuesto. A continuación, se ahonda en la *teoría transtextual*, metodología que permite el reconocimiento de las

²⁰ Esta es entendida como una subcultura que no fue aceptada por la cultura dominante y entra en choque con la misma (Britto, 2005). En el siguiente capítulo ampliaremos este concepto desde Luis Britto (2005) y Theodore Roszak (2005).

problemáticas de estudio de la literatura comparada en las obras escogidas para la presente investigación.

1.2 Relaciones Transtextuales: Hipertextualidad, Paratextualidad e Intertextualidad

La teoría de Gérard Genette sobre la *transtextualidad* es tomada como metodología en este estudio para desarrollar el *análisis comparativo* entre los textos ya mencionados.

Genette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989), afirma que la *transtextualidad* o “la trascendencia textual del texto” (p.9) es el objeto de la poética y la define básicamente como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989, p. 9-10). En esta teoría Genette conceptualiza y categoriza cinco tipos de relaciones transtextuales que va dando a conocer haciendo mayor énfasis en la *hipertextualidad*, posteriormente en su libro *Umbrales* (2001) ahonda en la *paratextualidad*. Entre las cinco relaciones transtextuales de las que habla Genette, tomaremos para el análisis la *intertextualidad*, la *hipertextualidad* y la *paratextualidad*.

A continuación, se abordan los términos de las relaciones transtextualidad citadas anteriormente. Antes de ello, debemos tener en cuenta una de las precisiones que hace Genette (1989) en su libro, acerca de que “no se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases (...) sin comunicación ni entrecruzamientos recíprocos” (p. 17). De esta manera, en el tercer capítulo, se analizan los textos utilizando las relaciones, no como clases separadas, sino que estas aparecen en la medida en que los textos lo permiten y se relacionan según la lectura lo dispone.

Junto a los planteamientos de Genette, se abordan postulados de otros teóricos como Maite Alvarado (1994) en lo concerniente a *paratextualidad*; y en lo que respecta a la *intertextualidad* tomaremos a Julia Kristeva (1978) y José Camarero (2008).

1.2.1 Hipertextualidad: una obra multiplicada

La *hipertextualidad* (Genette, 1989, p. 17) es el tema central de *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, las demás relaciones transtextuales son nombradas en los primeros capítulos y no son retomadas. Esta clase de *transtextualidad* se define como la relación de un texto, *hipertexto*, con otro llamado *hipotexto*, en la que el *hipotexto* es el texto anterior al *hipertexto*; es decir, un texto se deriva de otro que anterior a este ya existía. Los *hipotextos* son generalmente obras reconocidas, de cualquier disciplina artística, que sirven de inspiración a los autores que las leen, escuchan u observan para producir una obra nueva, la cual llamamos *hipertexto*; también puede darse el caso de que el autor del *hipertexto* tenga como referencia el estilo de otro autor en una obra *hipotextual*. Es indispensable añadir que todo texto, sea de la naturaleza que sea, es un *hipertexto*.

La *hipertextualidad* se da en la transformación de una obra, que tiene que ver con que el *hipertexto* ha modificado (transformación simple o directa) o imitado (transformación indirecta o compleja) al *hipotexto* para existir. De estos dos tipos de transformación, que Genette (1989) continúa llamando simplemente *transformación* a la primera e *imitación* a la segunda, se desprenden otras subclases al entrecruzarse con lo lúdico, que “apunta a una especie de puro divertimento o ejercicio ameno, sin intención agresiva o burlona” (p. 40); lo satírico, “cuya función dominante es la burla” (p. 104) y lo serio, que posee dos tipos de funciones “una de orden práctico o, si se prefiere, socio-cultural [que] responde a una demanda social y se esfuerza legítimamente en sacar de este servicio un provecho, de ahí su aspecto a menudo comercial” y otra que es “propiamente creativa, por la cual un escritor se apoya en una o varias obras anteriores para elaborar aquella en la que se investirá su pensamiento o su sensibilidad artística” (p. 491)

La transformación de carácter lúdico es llamada *parodia*, la de carácter satírico *travestimiento*, y la de carácter serio, adquiere el nombre de *transposición*. Por otra parte, la imitación de carácter lúdico pasa a llamarse *pastiche*, la de carácter satírico simplemente *imitación satírica*, y la imitación seria, *forgerie*. Según la definición de *sátira* que nos indica una relación entre textos que encierran una intención agresiva o burlona (Genette, 1989, p. 40), podemos afirmar que la relación de los *hipertextos* con el *hipotexto* no es satírica, por lo cual no se abordan estas subclases.

Siguiendo el estudio de Genette (1989), “la forma más rigurosa de la parodia consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras” (p. 27) y añade que es una “transformación semántica” (p. 39).

Sallier, citado por Genette (1989), distingue diferentes clases de *parodia* que pueden llegar a ser de nuestro interés, como son: “cambiar una sola palabra en un verso [...], cambiar una sola letra en una palabra [...], desviar, sin ninguna modificación textual, una cita de su sentido [...], componer una obra entera [...] «a la que se desvía hacia un nuevo tema y un nuevo sentido mediante el cambio de algunas expresiones»” (p. 30)

Además, agrega que esta se aplica a textos breves y hace alusión directa al caso de los títulos que se relaciona con los *hipertextos* trabajados en este proyecto: “Todo enunciado breve, notorio y característico, está, por así decir, naturalmente abocado a la parodia. El caso más típico y más actual es, sin duda, el título.” (Genette, 1989, p. 50). De la misma manera se nos muestra la relación *hipotexto – hipertextos* en la *transposición*, al mostrar esta como una “translación (temporal, geográfica, social)” (Genette, 1989, p. 387) de la obra primera a la de segundo grado.

En el caso del *pastiche*, Genette (1989) citando a Proust, quien habla de su propia producción de este tipo, dice que “al leer a un autor se distingue muy pronto «bajo las palabras el tono de la canción»”; es decir, que el autor no acude al texto como tal, sino al estilo del autor al que quiere imitar. En este punto entendemos que el estilo es “una manera, tanto en el plano temático como en el plano formal” (p. 100) que maneja un autor y que otro imita en un *pastiche*. Y la *forgerie* “es la imitación en régimen serio, cuya función dominante es la continuación o la extensión de una realización literaria preexistente.” (p. 104).

De las categorías *hipertextuales* conceptualizadas anteriormente, daremos cuenta a través del *análisis transtextual* que se aborda en el tercer capítulo, las obras objeto de estudio las ejemplifican a medida que se van cotejando unas con otras.

1.2.2 Paratextualidad: Títulos, Epígrafes e Imágenes

Los *paratextos* tienen que ver con el título, epílogos, prólogos, pie de páginas, signos de puntuación y en general con señales que le dan un entorno al texto, que son accesorias, pero no menos importantes que las demás partes que lo contienen. Aunque debido a su naturaleza auxiliar y accesorio (el estar al servicio del texto), muchas veces se prestan para que se les pase por alto, cuando son estos los que pueden llevarnos a interpretar mejor una obra o a desentrañar los más escondidos intereses o pensamientos del autor, ya que en la relación de paratextualidad es en la que el texto ejerce su acción sobre el lector en un acto pragmático (1989, p.12): son un abrebocas a lo que encontrará el lector, dan claves de lectura y de interpretación.

A pesar de hacer parte del texto, de acompañar a las palabras, frases u oraciones en su interior, los signos de puntuación generan un ambiente paratextual que ayuda en la comprensión del texto, sin ellos, en palabras de Alvarado (1994), el texto “no sería texto” (p. 18), ya que estos tienen una estrecha relación con el autor y su estilo de escritura. La misma autora nos habla que

los signos de puntuación, en su conjunto, integran un sistema de señalización del texto escrito cuya finalidad principal es organizar la información que este aporta, jerarquizar las ideas e indicar la distancia o el grado de compromiso que tiene el que escribe con las palabras que usa” (p. 17).

Genette en su libro *Umbrales* (2001) define los paratextos como lo que acompaña al texto: pueden ser un abre bocas cuando se encuentran antes de entrar de lleno a la obra, la carta de presentación; o aquello que dé al lector la certeza de haberse topado con la mejor de las obras al recorrer sus últimas páginas. A través de ellos muchas veces se gana o se pierde un lector.

No todos los textos constan de los mismos paratextos, pero en lo que a esta investigación concierne, los paratextos a estudiar son los títulos y los epígrafes de las obras literarias, que están relacionados directamente con la obra musical. En el siguiente fragmento, Genette hace alusión a los textos que, al no tener elementos paratextuales definidos, la tradición oral y los gráficos pasaban a ser la manera como los textos se daban a conocer al público: “...el solo hecho de la transcripción – y también de la transmisión oral – aporta a la idealidad del texto una parte de la materialización gráfica o fónica, que puede inducir, [...] efectos paratextuales.” (2001, p. 9)

Con respecto al fragmento de la obra cinematográfica a trabajar, podemos tomar el anterior aparte, que aunque no directamente relacionado con lo cinematográfico, evoca su

forma de producción. Son lo gráfico y lo fónico que nacen de la transcripción lo que conlleva una paratextualidad. Asimismo, según las subclases de paratextos planteadas por Genette, nos centraremos en los peritextos, relacionados con lo que rodea al texto directamente, aquello que lo acompaña dentro del mismo espacio (2001, p. 10). Dentro de los peritextos, tomaremos el peritexto editorial, entre el cual encontramos de interés para el análisis aquí previsto, la cubierta y/o la sobrecubierta (en este caso nos centraremos en las imágenes que presentan al texto), el epígrafe y el título.

1.2.3 Intertextualidad: el Texto y el Mundo

La intertextualidad, en palabras de Genette, se define como la presencia de un texto en otro en prácticas como *la cita, el plagio y la alusión* (1989, p. 10). El término fue impulsado por Julia Kristeva. Nada más propicio para un trabajo relacionado con la temática contracultural que una teórica que la impulsara a partir de sus trabajos relacionados con el texto y la literatura.

A partir de su lectura sobre trabajos de Mijaíl Bajtín, Kristeva acuñó el término de intertextualidad por primera vez en 1966, y desde allí empezó a pregonarse hasta el punto de mezclarse con otras ideas de diferentes pensadores, entre los que se incluye al mismo Genette.

En el octavo apartado de *Semiótica I* (1978), Kristeva, recordando los trabajos de Bajtín sobre el estatuto de la palabra (el cruce entre destinatario, texto y contexto) introduce el concepto de intertextualidad que surge a partir del planteamiento de Bajtín de que “la estructura literaria no está, sino que se elabora con relación a otra estructura” (p. 188) y de que “la «palabra literaria» no es un punto sino un cruce de superficies textuales, un dialogo

de varias escrituras: del escritor, del destinatario, del contexto cultural anterior o actual.” (p. 188)

Para Kristeva (1978), a partir de lo anterior, se devela el hecho de que “un texto es un cruce de textos en que se lee al menos otro texto”, que viene a relacionarse con el que puede ser el concepto de intertextualidad: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (p. 190). Así, la intertextualidad no debe ser vista solo como la “influencia” del estilo de un autor percibido en la obra de otro, sino como una visión más global en la que está inmersa no solo un acercamiento de autores o temáticas sino también de contextos y culturas, entre otros aspectos.

Volviendo a la definición de Genette en la que se nos acerca a una tipología intertextual o de relaciones intertextuales, como son llamadas por Jesús Camarero (2008) en su texto *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, la *cita*, como práctica de la intertextualidad, viene a ser la forma más fácil de hallar la relación de un texto con otro debido a ciertos códigos tipográficos que la envuelven, un préstamo literal que claramente nos lleva al texto con el que se goza una relación intertextual. Sin embargo, su valor reside en el momento de su interpretación, ya que puede haber una gran variación de significancia de un texto a otro.

El plagio, concomitante con la cita, peca por no mostrarse como cita, puede verse como un texto largo que evidentemente ya fue escrito en otra obra, pero al que no se le señala como tal. Algunos se defenderán con el hecho de que un texto no puede salir de la nada, que se debe a las lecturas anteriores de su autor, pero es imperativo dejarle claro al lector que ciertos fragmentos, dichos al pie de la letra, son de otra autoría, y ya está en el escritor mostrar su habilidad en su uso, en el aunarlo con sus propias ideas. En el presente trabajo,

ninguna de las obras deja de relacionarse por citas concretas, ninguno llega a la tipología de plagio.

La alusión, es más bien imprecisa, está sujeta al lector, ya que su efectividad depende de las competencias de este para llegar a una interpretación, según Camarero es una percepción subjetiva. “La alusión transporta al lector a un orden análogo de cosas mediante una relación indirecta a un texto conocido o común dentro de un determinado espacio cultural” (Camarero, 2008, pág. 38).

Otras prácticas intertextuales que no son nombradas por Genette, pero son analizadas por Camarero, son las de *referencia* y *lema*. La referencia remite al texto “por medio de un título, el nombre de un autor o de un personaje o el relato de una situación concreta [...] incluso puede acompañar a la cita complementándola y precisando las fuentes del texto citado.” (2008, Pág. 36).

Con respecto al lema, esta relación intertextual es una subclase de la cita que generalmente se halla en el inicio de un texto, capítulo a apartado del mismo, encabezándolo. No es un adorno que use el autor. El lema pretende interactuar con el lector, haciendo que este le dé la importancia dada por el autor en el momento de la comprensión, la interpretación y relectura del mismo.

Existen más categorías, prácticas o relaciones intertextuales trabajadas por Camarero que no son tomadas en el presente trabajo por carecer de relevancia para el mismo o por ser aplicables a otro tipo de textos que no son narrativos, musicales ni cinematográficos.

A continuación, abordaremos cada una de las obras en una lectura intratextual, en la que se dilucidan las temáticas de cada obra y el contexto en el que se presentan, al igual que la

relación de las mismas con otras obras del mismo autor. Lo anterior abre el camino a una lectura transtextual que ejemplificará, a través de la comparación de las obras, las relaciones transtextuales aquí abordadas teóricamente.

2. Lectura Intratextual

En esta parte del trabajo, se amplía la información correspondiente a cada obra objeto de estudio por separado: los autores y sus vivencias, otras obras creadas por estos, el tema de inspiración, la naturaleza textual de las obras, los subgéneros literarios o género cinematográfico en los que se categorizan, los temas centrales de cada obra, entre otros aspectos que son de gran relevancia a la hora de cotejar las obras y relacionarlas entre sí.

2.1 Inspiración y Psicodelia: *Strawberry Fields Forever*

John Lennon (1940-1980) fue un músico catalogado como la cabeza maestra de The Beatles, no por su virtuosidad instrumentista (en algunas canciones no tocaba ningún instrumento o solo intervenía tocando la pandereta) sino por caracterizarse por ser un excelente compositor, creador e innovador; sin embargo, en *Rocky Raccon* (1968) hace una excelente intervención con la armónica, el armonio y un bajo de seis cuerdas (San Juan, 2017). Lennon no se mantuvo al margen de los sucesos que ocurrían en los años 60, época más gloriosa para The Beatles, sino que también fue participante activo de las marchas pacifistas cuando pasó a residir en Estados Unidos, en plena Guerra de Vietnam.

La obra musical de John Lennon, *Strawberry Fields Forever*, fue lanzada al mercado el 17 de febrero de 1967, con una primera aparición en la radio el 25 de febrero del mismo año, tanto en Estados Unidos como en Inglaterra, manteniéndose en la posición número ocho en el USA Top 100 singles por nueve semanas y en la posición número dos en el British Top twenty singles por ocho semanas (Gómez G., 1989, p. 274 -275). Esta canción

parte de las vivencias de la niñez de su autor: Lennon, citado por Manrique (2013), habla de su timidez, sus dudas y temores cuando niño reflejados en la canción.

El orfanato Strawberry Fields de Beaconsfield Road en Liverpool, situado cerca a la casa de Lennon en Menlove Avenue, fue la inspiración del autor. Este orfanato fue demolido pero se conservó el jardín, las puertas y la placa con su nombre (Gómez G., 1989). Actualmente, The Army Salvation (el ejército de salvación)²¹ de Liverpool, pretende reabrir las puertas de Strawberry Fields en el verano del 2019, ahora como un centro de capacitación laboral para jóvenes con discapacidades de aprendizaje²².

La canción que acompaña a *Strawberry Fields Forever* en el sencillo, es una canción de McCartney quien también vio oportuno hacerle un homenaje a su Liverpool natal, componiendo sobre una de sus calles, *Penny Lane* (1967), en la cual se relatan las vivencias de transeúntes y se describen las tiendas características de esta, además de hacer referencia a la posguerra al hablar de “las enfermeras que vendían flores a favor de los mutilados” (Gómez G., 1989, p. 130) en el siguiente fragmento: (La bonita enfermera está vendiendo amapolas en una cesta y, aunque se siente como si estuviera en una obra de teatro, de todas maneras es ella) “The pretty nurse is selling poppies from a tray and though she feels as if she's in a play, she is anyway.” (McCartney, 1967)

Ian MacDonald citado por Manrique “tiene la teoría de que la visión inocente de la infancia fue el verdadero tema de la psicodelia británica” (2013, p. 62), ya que se acerca a las sensaciones e ideas primarias, en este caso de Lennon, lo cual nos lleva al hecho de que

²¹ Organización cristiana fundada en Londres por William Booth y su esposa en 1865. Actualmente está presente en más de 130 países. Véase www.salvationarmy.org

²² Ampliar en www.strawberryfieldliverpool.com

en la niñez se plantean las ideas que marcarán a cualquier ser humano por el resto de sus días y, en cierta medida, le infunden inseguridad y temor o valor y confianza para enfrentarse a los años que anteceden a la adultez. Confianza que es posible ganar o reforzar junto a un grupo, junto a alguien que quiera habitar en el mismo mundo de ideas que nosotros. Esa puede que sea la invitación que se hace al inicio de la canción: “Let’me take you down” (Lennon, 1967).

El álbum de The Beatles, *Revolver* (anterior al sencillo *Penny Lane / Strawberry Fields Forever*) fue lanzado el 5 de agosto de 1966. Es un álbum de experimentación sonora, diferente a lo realizado por el grupo, el cual marca una nueva etapa musical que repercutirá en sus siguientes producciones (Suarez, 2017, p. 105). Este trabajo discográfico fue producto del acercamiento de los integrantes de la banda al LSD, que los llevó a vivir la psicodelia en carne y mente propia.

El origen del término psicodelia, acuñado por Humphry Osmond después de descubrir los efectos del LSD, “significa «algo que manifiesta la mente, el espíritu o el alma» o lo que es capaz de tener «efectos profundos» sobre la naturaleza de la experiencia consciente” (Usó, 2010). Lo cual lleva a pensar que el hipotexto de la presente investigación (cerca y posterior a *Revolver*) está relacionado con la experiencia que tuvieron The Beatles al probar drogas alucinógenas cerca a la producción del mismo (Gilmore, 2016).

El trabajo musical *Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, lanzado el primero de junio de 1967, pudo haber sido el álbum en el que se presentara al público *Strawberry Fields Forever*, pues esta canción estaba pensada para aparecer en él; sin embargo, su productor, George Martín, tuvo que lanzarla con antelación en un sencillo junto a *Penny Lane*, lo cual,

años más tarde, el mismo productor catalogaría como un gran error (Mesa, 2017 y Manrique, 2013).

Este álbum fue producto del distanciamiento del grupo de los escenarios, de un tiempo a solas, de creación individual y del agobio que sentían por las largas giras y la fama. Paul McCartney, citado por Jesús Mesa (2017), habla de querer tener una nueva identidad: ser vistos de otra manera, ya no como adolescentes sino como hombres. Desde el momento de su lanzamiento hasta nuestros días, este álbum sigue siendo catalogado como una obra maestra y considerado como el más influyente de todos los tiempos; además, en palabras de Jacobo Celnik citado por Mesa (2017), propició la creación de “una nueva corriente, un estilo que se llamó la psicodelia. Algo que sin su aparición no habría permitido que el rock progresivo hubiese sido posible [...] también aparecen los primeros pasos del rock sinfónico, que mezcla elementos de la música clásica”, nuevos caminos para el rock.

Es importante resaltar que la psicodelia tuvo una gran influencia en todas las artes, al igual que en cambios culturales dados entre los años 60 y 70, y el rock no estuvo exento de ello:

El movimiento psicodélico se da sobre todo en Inglaterra y Estados Unidos desde mediados hasta finales de la década de los 60 (1963-1973). Este movimiento, que engloba las artes visuales, la música rock, el consumo de drogas y la moda, se articula en conjunto con el contexto del cambio socio-político y la crisis. (Arranz, 2012, p.13)

El rock ofreció a los jóvenes identidad: al ser sus ídolos coetáneos e impulsores de sus mismas ideas, hubo unificación de intereses y de modos de vida. The Beatles propició la expansión de estas características en Europa y Latinoamérica, lo cual marco a este grupo y otros de la época como impulsores de “música protesta”:

En términos generales, podría afirmarse que la cultura Rock es lugar de "realización" de significaciones ideológicas y prácticas diversas que condensan determinadas relaciones de fuerza existentes en una sociedad determinada; expresa los conflictos y contradicciones sociales que se van constituyendo y articulando como puntos de apoyo y resultado de estrategias comunicativas diversificadas. (Garay, 1989, p.p. 129-130)

De esta manera, el rock envolvía la escena revolucionaria, hacía parte de los momentos en los que se expresaba el estar en contra de lo establecido. *Strawberry Fields Forever* (1967) es la muestra de esa ansiedad de cambio reflejada en los integrantes de The Beatles y de los efectos que el movimiento psicodélico causaba en los jóvenes de la época, siendo una canción generada en medio de los dos mejores álbumes de la banda más legendaria de todos los tiempos, tanto su letra como la musicalización son muestra clara de los cambios que sufrieron sus intérpretes y del contexto social y cultural que envuelven su creación.

La musicalización de esta canción se encontró a cargo de Lennon en la guitarra rítmica; McCartney en el bajo, los timbales y los bongoes; George Harrison en la guitarra solista, la citara, timbales y bongoes; Ringo Starr en la batería; George Martín de los efectos de los platillos grabados al revés y el piano; y Mal Evans de la pandereta, trompetas, flautas, tambores, violonchelos, clavicordio e instrumentos metálicos de viento. (Gómez G., 1989, p. 131)

Se grabaron varias pruebas, que incluían mellotrón, una cítara india, platillos grabados al revés y, finalmente, cuatro trompetas y tres chelos. Con dos versiones casi definitivas, Lennon pensó que quería la primera parte de la primera versión, más lenta, y la segunda de la más reciente, más rápida. El injerto, nada fácil en esa época por la diferencia de velocidades, resultó bien, aunque hay quien percibe una ligera variación nada más acabar el primer minuto, momento del cambio. Ese ambiente denso y acuoso, que dibuja estimulantes paisajes sonoros, elevó aún más el listón de los Beatles. (Manrique, 2013, p. 62)

Según lo anterior, en la canción objeto de estudio se incursiona con instrumentos orientales como la citara india, muestra de las influencias orientales que estaban recibiendo los integrantes de la banda, especialmente quien la interpreta; también se observa el uso de efectos sonoros que pueden acercar al oyente a un efecto psicodélico: cambio de la perspectiva de la velocidad, “un ambiente denso, acuoso y estimulantes paisajes sonoros” (Manrique, 2013, p. 62).

La letra de la canción, en palabras del mismo Lennon, es una descripción interior del autor, refleja los temores de la niñez y posibles inseguridades de la adolescencia:

[La letra] esparce imágenes tratando de explicar las sensaciones que predominaron en [los] primeros años [de Lennon]: “He sido diferente toda mi vida, desde la guardería”, dijo Lennon a Playboy en 1980: “La segunda estrofa dice: ‘Creo que no hay nadie más en mi árbol’. Bueno, yo era demasiado tímido y lleno de dudas. Nadie es tan enrollado como yo, es lo que decía. Así que debo de ser un loco o un genio: ‘[El árbol] debe de estar arriba o abajo’, es el siguiente verso. Me pasaba algo malo, pensaba, porque parecía que veía cosas que otros no veían”

Así, *Strawberry Fields Forever* (1967) se convierte en un efecto psicodélico que, a partir de las sensaciones de la niñez, viaja al interior del oyente hacía aquello que genera temores, dudas y nos muestra a cada uno, queriendo ser un colectivo:

Let me take you down
'Cause I'm going to Strawberry Fields
Nothing is real
And nothing to get hung about
Strawberry Fields Forever

Living is easy with eyes closed
Misunderstanding all you see
It's getting hard to be someone
But it all works out
It doesn't matter much to me

Let me take you down
'Cause I'm going to Strawberry Fields

Nothing is real
And nothing to get hung about
Strawberry Fields Forever

No one I think is in my tree
I mean it must be high or low
That is you can't, you know, tune in
But it's all right
That is, I think, it's not too bad

Let me take you down
'Cause I'm going to Strawberry Fields
Nothing is real
And nothing to get hung about
Strawberry Fields Forever

Always, no, sometimes think it's me
But you know I know when it's a dream
I think, I Know, I mean a "yes"
But it's all wrong
That is I think I disagree.

Let me take you down
'Cause I'm going to Strawberry Fields
Nothing is real
And nothing to get hung about
Strawberry Fields forever
Strawberry Fields forever
Strawberry Fields forever (Lennon y McCartney, 1967)

Es una invitación a compartir el mismo árbol que representa las ideas, las ansias de respuesta a las dudas, la timidez y la autoafirmación compartida con alguien más. Una canción generada por la añoranza de la niñez, en un contexto de cambios marcados por la psicodelia y la revolución del momento contracultural que se vivía en la época, lo cual es evidenciado en los hipertextos.

2.2 Campos de Fresa para Siempre y los Movimientos Estudiantiles

Javier Martínez Reverte, quien firma sus obras literarias solo como Javier Reverte, es un periodista y escritor madrileño, que se destaca en el mundo literario por sus libros de viaje

y es uno de los escritores más leídos de España. Sus obras generalmente son publicadas por la casa editorial Plaza y Janés, en las que además se incluyen novelas y dos poemarios.

(Reverte, 2002)

Después de fallecer su padre, Reverte escribe “Un elegante superviviente”, capítulo casi autobiográfico del libro *Soldado de Poca Fortuna* (2004), en este habla de la relación con sus hermanos como hijo mayor, muestra la estrecha relación que tenía con su padre, Jesús Martínez Tessier, y la admiración que sentía por él.

Así como a Reverte, a su padre lo llamaban por el apellido de su madre (Tessier) y recuerda que este tenía algo más de treinta años al momento de su nacimiento (1944), tiempo en el que ya había combatido en dos guerras, lo cual sitúa la niñez de Reverte en la posguerra. Reverte y sus hermanos eran de izquierda, mientras que Tessier nunca creyó en ningún bando, votaba porque sus hijos eran candidatos o por la influencia de los mismos, como en el caso de Reverte que era del Partido Comunista.

La profesión de periodista fue ejercida por el abuelo y padre de Reverte, de donde provienen los deseos de continuar con el legado periodístico. A pesar de ser su profesión, Tessier no era amante al periodismo, le parecía una profesión mal paga y dura, no quería que ninguno de sus hijos la ejerciera; sin embargo, tres de sus hijos resultaron en la misma profesión: Jorge, Isabel y Javier. El gusto de Reverte por el periodismo radica en ser una vía de aproximación a la literatura, sin desconocer su agradecimiento a la misma.

Tessier influyó en la carrera periodística y literaria de Reverte, no solo por ser periodista, sino por sus gustos literarios e historia laboral: Tessier vivió en Argentina abriendo las primeras delegaciones en América Latina de la agencia de noticias

internacionales EFE de España, agencia en la que Reverte hizo sus prácticas de prensa; también estudió periodismo en la Escuela oficial y a la par estudió filosofía en la Complutense, universidad que por ese tiempo era contestataria al franquismo, por ello no faltaron propuestas para Reverte de delatar a compañeros metidos en política antifranquista, a lo cual siempre se negó y su padre lo apoyó. Tessier también amaba la poesía de Quevedo, Góngora y García Lorca, y en novelística destacaba *Don Quijote de la Mancha* y los libros de *Tarzan* de Edgar Rice Burroughs que Reverte empezó a leer a los 10 años, de ahí su pasión por África.

Algo decisivo al recordar a su padre es la música, y entre esta, los cantos de la Guerra Civil Española de ambos bandos, de una u otra manera su padre estuvo tanto en el rojo como en el nacional²³. (Reverte, 2004).

Un estudiante subió al estrado con una guitarra y los centenares de personas que llenábamos la enorme aula coreamos el estribillo de *El cañaverol*.

*Un estudiante le dio
A otro estudiante la mano.
Dos guardias que allí pasaban
a los dos los encerraron
porque querían bailar
el ritmo del cañaverol,
canta ya el canto de la libertad.* (Reverte, 2009, p. 51)

Cantos como el anterior son recordados por Cristina, la protagonista de *Campos de Fresa para Siempre* de Javier Reverte, publicada por primera vez en 1987 y con una

²³ En 1936 “unidas -pero no fusionadas- ya a las fuerzas «gubernamentales», milicias compuestas por miembros de los partidos anarquistas, comunistas y socialistas [...] tomaron las acepciones utilizadas durante la revolución de 1917 en Rusia, denominando a las tropas del gobierno republicano como «rojos»” por su parte, el “bando sublevado comenzó a autodenominarse «nacionales» o «nacionalistas», atribuyéndose para sí una terminología que identificara su causa con la defensa de la nación.” (Ferreiro, 2015)

segunda edición en el 2009²⁴. Dichos cantos evidencian la relación de esta obra con las vivencias de la infancia y adolescencia del autor, y nos llevan a categorizarla como una novela de memoria histórica.

Según Paco Doblas²⁵ (2011) “siempre construimos la literatura, inevitablemente, con retazos de nosotros mismos, incluso cuando estamos hablando de ficción”, los retazos de los que habla Doblas son los recuerdos: esos que no se borran de la memoria, que nos marcan y nos impulsan a contarlos a alguien más, que gritan ser contados y que quieren tomar forma en algún libro.

Al igual que ocurre con los individuos, las identidades colectivas también tienen una suerte de memoria que llamamos historia. Una familia, un colectivo, una clase social, un grupo étnico, un país o un continente van acumulando un poso de recuerdos colectivos, de mitos, de acontecimientos significativos, de vivencias comunes que forman su historia.” (Doblas, 2011)

Así, la narrativa de memoria histórica resulta ser el relato de los hechos históricos vividos por alguien del colectivo, los cuales salen a la luz por los que ya no están o por quienes padecieron y sufrieron estos hechos en carne propia. Este tipo de narrativa “nos acerca [...] a esas pequeñas historias, con minúsculas, que corren por debajo de la superficie de los grandes acontecimientos históricos como ríos subterráneos, como la sangre corre por dentro de nuestro cuerpo.” (Doblas, 2011). Es así que los escritores se convierten en voceros de la historia oculta u olvidada de los sin voz, de esta forma la memoria histórica se constituye en:

Un movimiento social cuyo empeño es recordar aquello que la historia oficial de los vencedores había condenado al olvido. Se han desarrollado movimientos a favor de la

²⁴ Edición tomada para la presente investigación, por lo cual se seguirá referenciando este año y no el de su primera edición.

²⁵ autor del libro de poesía histórica *El Guernica andaluz. Poesía contra el olvido* (2008) y miembro de la Asociación contra el Silencio y el olvido por la Recuperación de la Memoria Histórica de Málaga.

recuperación de la memoria histórica en aquellos pueblos que han pasado por experiencias traumáticas de guerras y dictaduras. [...] Aquí en España, durante los últimos años, se han constituido por todo el territorio asociaciones con el fin de recuperar la dignidad de las víctimas de la Guerra Civil y la dictadura franquista. [...] Son ellos, las víctimas y sus familiares, los protagonistas de este despertar de la memoria histórica a su estela. Historiadores y muchos escritores, con mayor o menor fortuna, se han sumado a este empeño por arrancar del olvido a los vencidos y rescatar su voz. (Doblas, 2011)

Por lo anterior, *Campos de Fresa para Siempre* (2009), se nos presenta como la voz de los estudiantes universitarios españoles que en su tiempo quisieron ser callados:

Me toqué con la mano: salía sangre de la comisura derecha de mis labios.

- Esto es el aperitivo. Ya sabes lo que va a venir. Yo tengo menos miramientos que mi compañero. Vamos, dime ahora mismo que eres comunista.
- No.

Nuevo bofetón.

- Di que lo eres.
- No.

Siguieron una serie de golpes en mi rostro. Me sonaban los oídos y sentía dormidas las mejillas. Me brotaba sangre en varios puntos de los labios. Seguía negando cuando él preguntaba. Al fin se detuvo. (Reverte, 2009, p. 104)

Las torturas que padecían los estudiantes a manos de los grises “como se llamaba a los policías a causa del color de sus uniformes” (Reverte, 2009, p.5), la persecución constante a los mismos y la entereza y sed de cambio que caracterizó a muchos en los años 60, son los recuerdos que se plasman en la novela de Reverte (2009), objeto de esta investigación.

Los sucesos de *Campos de Fresas para Siempre* transcurren en los sesentas, época relacionada con la revolución estudiantil española del periodo franquista, gobierno de dominio y represión en toda España, como se muestra en el siguiente fragmento:

El movimiento se extendía [...] las autoridades académicas franquistas se veían impotentes para contenerlo. Tuvimos muchas reuniones de célula y, por primera vez, nuestro movimiento estudiantil conectó con los sectores obreros comunistas. Entre ambas organizaciones debería prepararse la Huelga General Política que paralizase el país. (Reverte, 2009, p. 52)

Los movimientos estudiantiles de los sesenta fueron denominados como “nuevos” e impulsores de otros como el feminista. Estos han sido estudiados desde diferentes puntos de vista y desde diferentes teóricos, entre los que se destacan: el enfoque de oportunidades políticas²⁶ y el de los nuevos movimientos sociales²⁷; sin embargo, no se puede desconocer que el movimiento obrero es el mayor impulsador de este tipo de grupos sociales (Aranda, 2000).

Observamos en el siguiente fragmento, en el que habla la protagonista de la obra, la forma característica de operar y de organizarse alusiva a los movimientos estudiantiles:

Mi trabajo político consistía en repartir propaganda clandestina entre los estudiantes, animar su ingreso en las plataformas democráticas, donde los comunistas teníamos un papel predominante, y preparar con mis camaradas acciones concretas en las asambleas de facultad, en las que, pese a nuestro corto número, lográbamos muchas veces llevar a los estudiantes hacia los objetivos que nos habíamos propuesto. (Reverte, 2009, p. 65)

Los movimientos estudiantiles se caracterizan por tener como miembros a personas en contacto directo con el conocimiento, en periodo de formación y con constante preocupación en su futuro, especialmente en el ámbito laboral, lo cual les genera una constante actitud reflexiva y crítica frente a la sociedad. Estos miembros suelen repartirse entre los del grupo activista y los que asisten esporádicamente (Aranda, 2000). Además de sus integrantes, estos movimientos logran tener elevados índices de organización, de

²⁶ “Entre sus principales exponentes están Tilly, Zald, Ash y Kitschelt. Estos autores rechazan que los movimientos sociales sean respuestas racionales y novedosas a nuevas situaciones y oportunidades en la sociedad. Más bien, los movimientos son vistos como formas innovadoras de participación política, la cual crea y toma nuevos recursos políticos disponibles en las modernas sociedades democráticas. Los movimientos son percibidos como grupos de presión emergentes o como partidos embrionarios” (Aranda, 2000, p. 227).

²⁷ Este enfoque que goza de los aportes de Habermas y Offe, entre otros, plantea que los movimientos sociales “se manifiestan en general tanto como un síntoma y a la vez posible solución de las contradicciones inherentes a la moderna sociedad super-burocrática. Se trata de las contradicciones entre el individuo y el Estado: nuevos valores que cuestionan el estado de cosas, a partir de intereses sociales universales.” (Aranda, 2000, p. 228)

renovarse constantemente (tanto en número de integrantes como en el movimiento de cargos de los mismos) y de buscar maneras democráticas que garanticen a sus integrantes la transparencia en la adjudicación de cargos.

Generalmente el elemento integrador de los movimientos sociales es la identidad, y en los movimientos estudiantiles esta se ve reflejada en el hecho de pertenecer a una misma generación, por la manifestación de subculturas, la comunión y la identificación con otros grupos que presentan la exclusión y dominación (Aranda, 2000). Los movimientos estudiantiles españoles que se nombran en la novela son de las organizaciones clandestinas más importantes de España:

En abril, el sindicato oficial SEU fue disuelto. Las autoridades franquistas lo reemplazaron por otras asociaciones, las APE, que no lograron tomar fuerza en las capas universitarias. La FUDE y la UDE crecían, al mismo tiempo que los enfrentamientos con la policía se hacían más frecuentes. Era ya familiar la presencia de guardias apostados en las cercanías de las facultades, en especial en Derecho y Filosofía. (Reverte, 2009, p. 53)

La FUDE (Federación Universitaria Democrática Española) y la UDE (Unión Democrática de Estudiantes) aparecen como unas de las organizaciones clandestinas (en la obra literaria de Reverte se les nombra como semiclandestinas) más importantes de España: la primera fundada en 1961 con tendencia socialista; y la segunda, integrada a la primera, de tendencia demócrata-cristiana. La FUDE “coordina la penetración de los estudiantes demócratas en el SEU (Sindicato Español Universitario coordinado por el franquismo) y la lucha en su interior para ir desplazando paulatinamente a los jefes estudiantiles impuestos por el gobierno” (Gómez M., 2008, p. 6).

Los grupos clandestinos son más fuertes en Madrid y Barcelona; estos no están de acuerdo con los decretos y grupos generados por el franquismo para reprimir las

manifestaciones y sus requerimientos. Entre los grupos del franquismo encontramos la APE (Asociaciones Profesionales Estudiantiles) que pretendía reemplazar a la SEU, y el TOP (Tribunal de Orden Público) como ejemplo de la represión vivida por los estudiantes que los llevaba a prisión (Gómez M., 2008).

Campos de fresa para Siempre resulta muy exacta con los hechos relacionados a los movimientos estudiantiles de la época, se habla con propiedad de los diferentes eventos y características de los mismos, según van apareciendo en la historia española:

En el mes de marzo, en el convento de los Capuchinos de Sarriá, en Barcelona, se elaboró el Manifiesto por una Universidad Democrática y se propuso un Congreso Nacional de Estudiantes. De inmediato se formó el Sindicato Democrático de Estudiantes Universitarios de Barcelona, el SDEUB, y a renglón seguido surgió en Madrid una organización paralela, el SDEUM (Reverte, 2009, p. 67).

Vemos reflejado en el anterior fragmento la historia real, en la que después de varios pronunciamientos de los estudiantes y apoyo de varios catedráticos, nacen las SDEU (Sindicato Democrático de Estudiantes Universitarios) entre 1966 y 1967 en cada distrito universitario, las cuales toman de la primera, la SDEUB (Sindicato Democrático de Estudiantes Universitarios de Barcelona), decretos y demás estatutos para formarse (Gómez M., 2008).

De la misma manera, en la novela de Reverte (2009) podemos observar que los estudiantes se organizaban en estos grupos, formando comunidades que compartían un mismo interés en contra de la cultura del momento. En este caso la política y la forma de gobernar no llenaban las expectativas de los jóvenes, por lo que se rebelan contra lo establecido.

Se estaba formando la IV Asamblea libre de Estudiantes, una organización prohibida por las autoridades franquistas y cuyo propósito era acabar con el sindicato oficial. Muchos profesores se sumaban a esas iniciativas. Había cargas policiales contra los intentos de manifestaciones (...) mucha gente ingresaba en las plataformas democráticas que

ofrecían la FUDE y la UDE, dos asociaciones ilegales que integraban estudiantes de diversas tendencias políticas. (Reverte, 2009, p. 50)

El anterior fragmento hace alusión a acciones propias de la contracultura de los años 60: las asambleas, la huelga, la democratización de las universidades y el conflicto (Sanz, 1968). El conflicto se encuentra entre líneas cuando se habla de “cargas policiales contra los intentos de manifestaciones”, lucha del estado representado en la policía contra los manifestantes universitarios.

El término “contracultura” es abordado desde los planteamientos de Luis Britto García en *El imperio contracultural: Del rock a la posmodernidad* (2005) y de Theodore Roszak en *El nacimiento de una contracultura* (1970). En este último, Roszak relaciona la contracultura con:

el interés de nuestros adolescentes y estudiantes por la psicología de la alienación, el misticismo oriental, las drogas psicodélicas y las experiencias comunitarias [que] comprenden en conjunto una constelación cultural que difiere radicalmente de los valores y concepciones fundamentales de nuestra sociedad (1970, p.10).

Aunado a lo anterior, “la contracultura de los jóvenes posee importancia suficiente tanto por su alcance numérico como por su fuerza crítica” (p. 11).

Es preciso abordar los términos de cultura, subcultura para contrastarlos con el de contracultura, tomado en la presente investigación: La contracultura nace a partir de la existencia de la cultura, sin ella no tendría razón de ser; sin embargo, hay que destacar que su forma primaria es la subcultura, y que la resistencia de la cultura a hacerla parte de ella es la que provoca que esta se convierta en contracultura. Para Luis Britto (2005) la cultura es:

Una memoria colectiva, que contiene los datos esenciales relativos a la propia estructura del grupo social, al ambiente donde está establecido, y a las pautas de conducta necesarias para regir las relaciones entre los integrantes del grupo, y entre este el ambiente (p.4).

Como toda especie, los seres humanos necesitan transformaciones para no volcarse a la extinción, entre todas las transformaciones que se pueden hacer está la de generar subculturas, entendidas estas como “intentos de registrar un cambio de ambiente o una nueva diferenciación del organismo social” (2005, p. 7). La contracultura se presenta cuando la cultura no llega a una conciliación con la subcultura, cuando se generan altercados y discordias entre los que apoyan las concepciones de la cultura y los que pretenden generar un cambio. Cabe aclarar que las culturas no son homogéneas, y es dentro de esa heterogeneidad que hay cabida para el nacimiento de subculturas.

Existen diferentes maneras de que una cultura se apropie de una subcultura y que con ello evolucione. Según Britto (2005), existen tres maneras de transformación en una cultura, aunque se puede afirmar que hay solo dos, ya que la tercera no cumple con el objetivo de cambio: la primera permite, sin gastar tiempo ni esfuerzos, que la subcultura se integre a la cultura dominante, a esto se le llama evolución. Una segunda manera, llamada revolución, se presenta cuando la cultura no responde de manera eficaz a los cambios planteados por la subcultura y se requiere de esfuerzos que llevan a la desestabilidad de la población que es marginada y que margina. Y una tercera, la llamada decadencia, en donde no se permite el cambio, se manipula la presencia de una subcultura con falsas respuestas a la transformación sin permitir que esta entre a ser parte de lo establecido. Una cultura se enraíza y busca por todos los medios tener el poder y desvirtuar los cambios que le propone la subcultura.

Así, la contracultura parte de ser una subcultura no comprendida, no reconocida por la cultura dominante y se transforma en revolución, de lo cual se valen los movimientos estudiantiles de los años 60 para hacerse sentir a pesar de la represión manifestada por el gobierno dominante como se muestra a lo largo de la novela de Reverte (2009), objeto de estudio de esta investigación.

Campos de Fresa para Siempre (2009) narra la vida de Cristina Santamaría quien padece los sufrimientos que le proporcionan dos pasiones: el pertenecer al partido comunista y el amar a Miguel Ruíz de Andujar. La historia inicia en 1963, fecha en la que los protagonistas cuentan con apenas 18 años de edad y se conocen al ingresar a la universidad para iniciar su carrera de leyes, época en el que los rasgos adolescentes aún están latentes y toda la euforia del cambio al iniciar una nueva etapa está presente.

Durante el recorrido por 20 años de la vida de la protagonista, quien narra en primera persona y da espacio a los demás personajes en los diálogos que mantienen con ella, podemos ver como los estudiantes de la época sentían gran pasión por tener una España democrática, una nación sin el yugo de la dictadura; pero también como estos personajes se las arreglaban para ser militantes de un partido y sacar sus carreras adelante a pesar de los baches que se les ponían en el camino, y todavía quedaba tiempo para enamorarse. Además, se va narrando entre líneas la decadencia del partido comunista, cómo los militantes se van haciendo adultos y van dejando sus utopías atrás, y cómo un amor adolescente, de reencuentros y desencuentros, se va quedando atrás como los años juveniles.

Reverte (2009) maneja la técnica del flash back en esta nostálgica novela: en el primer capítulo de la parte I, II y III de la obra, se narran los sucesos más recientes de la vida de la

protagonista (1985) en una Berlín en la que se está tejiendo la caída del muro. Los capítulos que siguen de estas tres primeras partes, rememoran los inicios de la militancia de Cristina en el partido comunista y el amor juvenil que mantiene con Miguel desde 1963, pasando por el mayo del 68²⁸, hasta empatar con los sucesos de 1985 de la cuarta parte de la obra y que finalizan en el año 1986 con el regreso de Cristina a “Madrid – Mojácar”, últimas líneas de esta fascinante obra literaria.

2.3 Campos de Fresas y las Drogas de Síntesis

Jordi Sierra i Fabra, nacido en Barcelona en 1947, es un escritor y melómano asiduo, lo cual se evidencia en sus primeros escritos que fueron sobre música pop y rock: empezó escribiendo en *El Gran Musical* de la cadena SER y posteriormente dirigió y fundó publicaciones musicales como *Disco Express*, *Popular 1*, *Top Magazine*, *Super Pop*, entre otras. De ahí que muchas de sus obras tengan esta temática como principal; ejemplo de ello son *Historia de la música pop* (1972) y *Gran enciclopedia del rock de la A a la Z* (1993). En sus inicios lo reconocían por su conocimiento sobre música, en la actualidad lo reconocen como un autor juvenil e infantil aficionado a la música (Sáiz, 1999, p. 8).

Por su vasta y variada obra, según Anabel Sáiz en el texto *Jordi Sierra i Fabra, La pasión por la escritura* (1999), este autor es “un escritor inclasificable” (p.8), ya que ha escrito en diferentes géneros entre los que están la ciencia ficción, la novela negra, el ensayo, la poesía y la narrativa juvenil, infantil y adulta. Sus libros los escribe por placer, a

²⁸ Fecha cumbre para los movimientos estudiantiles enmarcada en los hechos históricos ocurridos en Francia por la Huelga General llevada a cabo por el movimiento estudiantil y el obrero. En *Campos de Fresa para Siempre* también se hace alusión a este suceso (Reverte, 2009, p. 118). Para ampliar este tema véase, Pastor J. (2008) Mayo 68, De La Revuelta Estudiantil A La Huelga General. Su Impacto En La Sociedad Francesa y En El Mundo. *Revista Dossiers Feministe*. Recuperado de www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/download/140705/191943

veces por aprender de algún tema y mejorar como persona. Su obra consta de más de 200 títulos, destacándolo por ello entre autores españoles como Pérez Galdós, Baroja y Sender a quienes ya ha rebasado en número de obras publicadas; sin embargo, no todos ellos han sido aciertos, el hecho de ser un gran número y una gran variedad de géneros lo que caracteriza su obra, impone respeto y a su vez genera reproche. (Sáiz, 1999)

Sáiz destaca dos grandes momentos en los que se podría parcelar la obra de Sierra: las novelas escritas en la década de los 80's, que son más ficcionales, y sus textos de los 90's, en los que, posiblemente por sus investigaciones y la militancia en Greenpeace y Amnistía Internacional, se abordan temáticas que matizan sus obras de realismo crítico. Del primer momento se destacan las obras *El cazador* (1981), *Trilogía de las tierras* (2008)²⁹, *El joven Lennon* (1988) y *La balada del siglo XXI* (1989). Del segundo momento encontramos *Kaopi* (1990), *Noche de viernes* (1993), *El último verano miwok* (1995), *Nunca seremos estrellas del rock* (1995), *Seis historias en torno a Mario* (1996), *Campos de fresas* (1997), *Noche de luna en el estrecho* (2011), entre otras. (Sáiz, 1999, p. 9)

El adolescente es el personaje frecuente de las historias de Sierra, específicamente los del género masculino que van de los 16 a los 19 años, ejemplo de ello es uno de los textos más leídos del autor, *El joven Lennon* (1988), en el que se cuenta la adolescencia de este, su afición por la música, su rebeldía y la influencia familiar en su vida. Las adolescentes también están presentes en las obras de Sierra, aunque pocas veces obtienen el papel

²⁹ Incluimos esta obra en el primer momento, década de los 80's, debido a que las tres obras que la componen fueron publicadas en esta época: *...en un lugar llamado Tierra* (1983) *Regreso a un lugar llamado tierra* (1986) y *Testamento de un lugar llamado Tierra* (1987). En el 2008 la editorial Siruela las edita en un solo volumen.

protagónico, una de esas obras en las que se rompe la regla es *Campos de Fresas*, objeto de estudio de la presente investigación, en la que Luciana Salas es la protagonista.

De la misma manera en la que es recurrente que los personajes sean adolescentes, también son constantes las temáticas abordadas concernientes a las problemáticas y vivencia juveniles, por lo cual muchas de sus obras, incluyendo la tomada para la presente investigación, se encuentran enmarcadas entre la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ).

La LIJ es un grupo de obras literarias que están pensadas para un público que se encuentra en los primeros años de acercamiento a la lectura. Estas tienen un gran valor para la sociedad, pues son las que ganan lectores en edades tempranas y les posibilitan la adquisición de valores que pretenden difundir las sociedades a las que pertenecen los pequeños lectores. Estas obras:

Son entidades semióticas de categoría estética y su funcionalidad no es necesariamente la de servir de vía secundaria de acceso a la «gran literatura»; más bien hay que destacar y matizar que sirven para formar al individuo como lector, en todo su valor, precisamente porque en estas obras las cualidades semióticas de la (gran) literatura ya está en ellas. (Mendoza, 2010)

Como vemos en el fragmento anterior, la LIJ a veces es menospreciada por tener más importancia, en algunos casos, la ilustración que la misma narración; sin embargo, los autores que escriben frecuentemente en esta categoría, también demuestran su gran inventiva al poder capturar la atención del público más pequeño en una era completamente digital. Esto mismo se ve reflejado en las obras juveniles, adolescentes, que compiten con los video juegos y demás elementos de entretenimiento que brinda la era actual, son historias que atrapan a los lectores y los invitan a identificarse con los personajes de las mismas.

En España, este tipo de literatura, goza de gran variedad, incluso en los idiomas en los que se presentan, ya que se puede escribir en castellano, catalán, gallego, entre otros. Sin embargo, debido al régimen dictatorial por el que estuvo gobernado España, hubo momentos de prohibición de publicación en lenguas diferentes al castellano; ya en los años 60 se levanta dicha prohibición y se retoma la publicación de obras literarias infantiles y juveniles:

“Con la conquista de la democracia en 1977 la literatura infantil y juvenil inició una definitiva puesta al día, que quemó etapas ansiosamente para igualarse con las tendencias internacionales y con el desarrollo del mercado editorial de los países posindustriales. El progresismo combativo de esos años en favor de la ruptura de tabúes temáticos y de las relaciones democráticas, el auge de la narración psicológica y la adscripción entusiasta a la fantasía crearon nuevos modelos literarios. Lo hicieron tanto a partir de una intensa política de traducciones (con las editoriales Altea, Espasa-Calpe, Alfaguara, etc.), como de la recuperación de la tradición folclórica en las cuatro lenguas de España, por fin en mejores condiciones de desarrollo con su entrada en la enseñanza.” (Colomer, 2010, p. 4)

Con respecto a la presentación de las obras literarias, podremos destacar los elementos paratextuales (imágenes al interior del texto, tamaño de la letra, portada, etc.), el lenguaje sencillo y diferentes técnicas de narración que pretenden hacer partícipe al lector de la historia: preguntas para involucrarlo en la trama, narración en primera persona para la identificación del personaje principal, estructura lineal para abordar los primeros pasos de la lectura, etc.

En la presentación de las obras de Sierra, por lo general se “utiliza el tempo-lento, el flash back, el perspectivismo, el monólogo, el soliloquio, el narrador omnisciente” (Sáiz, 1999, p. 13), entre otros mecanismos de estructura y composición. Con respecto a la obra de nuestro interés, *Campos de Fresas*, se destaca la narración en primera persona que hace la protagonista mientras los demás personajes lo hacen en tercera persona: algunos

capítulos están dedicados exclusivamente para el monólogo interior³⁰, en el que se expresa la protagonista mientras está en coma, lo mismo ocurre en otras novelas como *Noche de viernes* (1993) en la que da un espacio a cada personaje para expresarse en primera persona.

Campos de Fresas fue publicada en 1997, con cambios en los títulos de los capítulos para sus siguientes ediciones³¹, debido a que inicialmente cada uno de estos títulos hacía referencia a una jugada de ajedrez, pero al tratar de realizar un juego real con las mismas, se reconoció que eran jugadas imposibles, por lo que el autor prefirió cambiar los nombres de los capítulos en las siguientes ediciones por el tiempo en el que transcurría la historia (Sierra, 2012). De esta manera, en la primera edición el capítulo 5 se titula “Blancas: Caballo e2” y en las siguientes ediciones recibe el nombre de “7 horas, 19 minutos”. En total encontramos 95 capítulos o apartados que van titulándose hasta llegar a las 19 horas con 29 minutos.

Los anteriores elementos paratextuales hacen un cambio significativo en la manera de contar el relato: en la primera edición se resalta el juego que mantiene la protagonista con la muerte, y en las siguientes ediciones, recalca que se agota el tiempo. De esta manera no se enfocan los acontecimientos en la protagonista y su juego con la muerte, sino en su novio y su carrera contra reloj en hallar una muestra de la droga consumida.

³⁰ “Es una modalidad de discurso interior [que abarca] la psiconarración, el estilo indirecto libre y el soliloquio, en la que el autor finge desaparecer detrás de la voz del personaje y de sus categorías espacio-temporales. El monólogo interior deja constancia de la concepción que el autor tiene del discurso ajeno, del personaje y de las capacidades cognitivas que este despliega en el mundo.” (Kłosińska, 2001, p. 3 y 5)

³¹ En el 2011 ya eran más de 70 las ediciones sacadas al mercado entre el idioma castellano y el catalán (Sierra, 2012). En la presente investigación se toma la primera edición para Colombia del año 2011, por lo que se seguirá referenciando este año y no el de su primera edición.

Campos de Fresa se centra en la problemática que surge a partir del auge de las drogas de síntesis y los efectos que estas producen en quienes las consumen:

Os venden química pura adulterada con yeso, ralladura de ladrillos, materiales de construcción como “Aquaplast” e incluso venenos como la estrictina. A veces son más benévolo y simplemente se trata de un comprimido de paracetamol, que no es más que un analgésico. (Sierra, 2011, p. 23)

Las drogas de síntesis tienen su mayor auge en los 80's, cuando los organismos dedicados a combatir el tráfico de drogas procuran un descenso en el consumo, lo cual llevó a los productores a buscar nuevas estrategias para atraer consumidores. Estas drogas, también llamadas drogas de diseño, posiblemente por sus colores e imágenes para su identificación, son sustancias que no incorporan elementos de origen natural en su producción y que pueden tratarse de productos farmacéuticos que no fueron aceptados por sus efectos secundarios o de sustancias químicas conocidas a las que se les modifica su estructura. Para su distribución eficaz, fueron lanzadas como sustancias sin efectos nocivos, y es posible encontrar en el mercado drogas adulteradas, ya que son adquiridas teniendo solo como medio de identificación de las mismas, una imagen (Sánchez, 2004).

En el siguiente fragmento, que inicia con la estrategia de venta del expendedor de drogas, el narrador de *Campos de Fresas* nos habla sobre la presentación de las drogas que consumen los jóvenes personajes de la historia:

– Con esto te mantienes en pie veinticuatro horas más, ya verás. No hace falta que te tomes dos o tres.

Le tendió una pastilla, blanca, redonda, con una media luna dibujada en su superficie. Ella la cogió y él recibió su dinero. Ya no hablaron más. (Sierra, 2011, p. 17)

La novela da información detallada de componentes, formas, nombres, efectos, entre otras particularidades, con tal exactitud, que podríamos estar hablando de una novela en medio de una investigación sobre drogas de síntesis o viceversa.

El consumo de drogas de síntesis, al que se refiere la novela de Sierra (2011), está enmarcado en los “Ravers”, tribu urbana³², o mejor llamada cultura juvenil, que nace a partir del deseo desenfrenado de bailar, de disfrutar los fines de semana lejos de las tareas escolares y las conversaciones familiares que suelen ser tediosas para algunos adolescentes. Carles Feixa (2004), citando a Fischer, nos habla de la adolescencia como un nuevo término del siglo XIX que se promulga como aceptación de ruptura y espacio de libertad para los seres humanos que atraviesan por esta etapa de la vida:

Si la adolescencia fue descubierta a finales del siglo XIX, y se democratizó en la primera mitad del XX, la segunda mitad del siglo ha presenciado la irrupción de la juventud, ya no como sujeto pasivo sino como actor protagonista en la escena pública. Tras la II Guerra Mundial pareció imponerse en Occidente el modelo conformista de la juventud, el ideal de la adolescencia como periodo libre de responsabilidades, políticamente pasivo y dócil, que generaciones de educadores habían intentado imponer. En Alemania se hablaba de generación escéptica, en Italia de gioventù bruciata, en Francia de existencialismo, para referirse a las actitudes de evasión que arrastraban las secuelas de la guerra y el desencanto (Fischer, 1975).³³

³² “Los estilos juveniles espectaculares, que habían ido surgiendo en Norteamérica y Europa occidental en las tres décadas que van de la posguerra a la crisis del petróleo (de 1946 a 1976), irrumpieron de golpe en la escena española al final del franquismo, siendo rebautizados en la época de la transición democrática con un epíteto novedoso que pronto hizo furor: “tribus urbanas” [...] Ello significa que no consideramos las ‘tribus urbanas’ como una realidad, sino como un camino para investigar críticamente las culturas juveniles. De la misma manera que el concepto de “tribu” puede usarse en antropología a condición de no ser identificado con una realidad geohistórica estanca, la expresión “tribus urbanas” puede ser útil para reflexionar sobre la metamorfosis de la condición juvenil en la era digital.” (Feixa, 2004, p. 18).

³³ En esta cita se habla de *adolescencia* y *juventud* indistintamente, es posible que esto ocurra debido a la relación etaria de los términos: “Convencionalmente se ha utilizado la franja etaria entre los 12 y 18 años para designar la adolescencia; y para la juventud, aproximadamente entre los 15 y 29 años de edad” (Dávila, 2004, p.90). Sin embargo, cabe resaltar que, al formar parte de un estudio, estos términos son utilizados más en unas disciplinas que en otras: ejemplo de ello es que la psicología usa más el término adolescencia, debido a su relación con las variaciones que sufren los seres humanos en esta etapa a nivel cognitivo y corporal; y, en las ciencias sociales, se utiliza más el término juventud, ya que “esta categoría es una construcción histórica” (Dávila, 2004, p. 90). Por lo anterior, en este estudio se hace necesario el uso de ambos términos, tanto por la franja etaria que se relaciona con la edad de los personajes de las obras, como por aquello que arroja la investigación con respecto a los sentimientos y emociones de los personajes, por un lado, y lo social e histórico, por el otro. Para ampliar este tema véase, Dávila, O., (2004). *Adolescencia y juventud: de las nociones a los abordajes. Última Década*. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19502103>

Según lo anterior, los adolescentes ya no estarían bajo el yugo de sus padres o la escuela, sino que pueden tomar las riendas de su vida y empezar a dar los pasos hacia la adultez sin más dirección que la de ellos mismos, así se da una expansión y mayor cabida en la sociedad a las culturas juveniles:

Las culturas juveniles se refieren a la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional. (Feixa, 2004, p. 20)

De esta manera, las culturas juveniles se convierten en la nueva manera de construir identidad, ya no se genera desde el seno familiar, sino en los momentos de reunión con los pares, entre ellos empieza un sistema de formación que solo se daba en el ámbito escolar o familiar.

La cultura juvenil Raver nace a partir del concepto básico del Dj, aquel que, con efectos marcados por el uso de sintetizadores o ecualizadores, produce un ritmo repetitivo; sin embargo, los Ravers se alejan de la escena primaria del nacimiento del *house* y el *techno* (que iniciaron la era de los Disc Jockeys) por no darle cabida a las raíces afroamericanas de estos. Igualmente hacen parte del denominado renacimiento del *techno* que se dio en Inglaterra, como lo explica Feixa (2004) citando a Thornton:

Este renacimiento tiene como escenario dos tipos de espacios: por un lado los clubs, locales comerciales de ocio, legales y estables, evolución de las discos de los 70, instalados en garajes o naves de las grandes ciudades, con una estética entre industrial y cibernética, que congregan a su alrededor microculturas juveniles apasionadas por el baile; por otro lado, las raves, fiestas más o menos espontáneas, a menudo clandestinas y sin localización fija, que tienen lugar en espacios desocupados, en la periferia urbana o al aire libre. Tanto los clubs como las raves tienen lugar preferentemente durante la noche, pudiéndose extender hasta el día siguiente (entonces se les llama afterhours). Ambos tipos de espacios han dado nombre

a dos nuevas etiquetas en el mundo de las subculturas juveniles –clubbers y ravers– que en la actualidad constituyen la vanguardia de la escena juvenil británica (Thornton, 1996). (p. 49)

A partir de lo anterior se vislumbra el paso de la adolescencia anteriormente reprimida, tajante y abrumadora, por una libre de responsabilidades, con una baraja de posibilidades de ocupación del tiempo libre y al margen de la ley.

2.4 *Across the Universe: Una Versión de Strawberry Fields Forever*

El tercer texto tomado para la presente investigación es un fragmento de la película del año 2007, *Across the Universe*, de la directora estadounidense Julie Taymor, nacida en 1952 en Newton, Massachusetts. Esta directora se destaca por ser una artista integral ya que además de dirigir, tanto en teatro como en cine, también se ha destacado como diseñadora, escritora, letrista y compositora.

Entre sus obras más destacadas esta *The Lion King* (El Rey Leon, 1997), obra de Broadway que tuvo gran aceptación dentro del público, y *Frida* (2002), obra cinematográfica que, junto a la estudiada en la presente investigación, se ha destacado por su poder visual y sonoro:

Las cintas de Julie Taymor se caracterizan por un acercamiento narrativo multisensorial en el que música, color y texturas envían mensajes directos al espectador a la par que cuentan una historia. Títulos como *Frida* (2002) y *Across the Universe* (2007) requieren de atención especial del público, pues si bien sus tramas no son particularmente complejas, el lenguaje cinematográfico de Julie Taymor complementa las actuaciones y el guion con intensos estímulos visuales y sonoros. (Vargas, 2016)

Al abordar un texto cinematográfico, es necesario recurrir al término de “valor añadido” del que nos habla Chion (1993) como un “valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada” (p. 13). El mismo autor hace énfasis en que ese mismo

valor añadido hace prevalecer el texto sobre la imagen, debido a que “el cine es mayoritariamente vococentrista [esto quiere decir] que en casi todos los casos favorece a la voz” (p. 13), con lo cual nos da un camino que nos llevará a observar el fragmento desde los elementos que lo componen: el diálogo de los protagonistas, la canción de *Strawberry Fields Forever*, los sonidos onomatopéyicos y las imágenes que se nos presentan junto con todo lo anterior. De esta manera es importante hacer una descripción de los momentos en los que el texto tiene una referencialidad directa con respecto a la imagen.

Las fresas siguen apareciendo a lo largo de todo el segmento fílmico haciendo alusión a la canción; sin embargo, estas no hacen referencia al orfanato que inspirara a Lennon, ni a su niñez. Por ello, vamos a ver una transformación semántica de lo que originalmente propició el texto de la canción, una versión o interpretación diferente de lo que originalmente manifestó *Strawberry Fields Forever* (1967):

Iniciaremos con la imagen de las fresas que aparecen después de un anuncio televisivo (este será analizado más adelante). Estas fresas se ven rojas y perfectas, con ellas Jude empieza a construir una obra artística que catalogaremos como arte pop (Pop-Art) el cual se generó paralelo al rock y tuvo relación con la psicodelia, ya que muchos artistas generaron sus obras bajo los efectos de diferentes drogas alucinógenas.

Este movimiento se define como un “arte de rechazo al consumismo que surge alrededor de los acontecimientos económicos y políticos” (Massimino, p. 51) de la época. Hecho que se reafirma en el final del fragmento en la conversación entre Jude y Lucy: “– Tengo un trabajo [...] Pensaba que te alegraría. – ¿Qué trabajo? – Un logo para la compañía discográfica de Sadie. Es una fresa. Tú sabes. Roja, jugosa, sexy ¿lo captas? ¿no?” (Taymor, 2007, 1:29:43-1:30:09).

En el texto anterior se nombran algunas de las características base de las obras de arte pop: Philippe Garner citado por Massimino (2004) “dice que el artista Richard Hamilton definió que los ingredientes que mejor describían esta nueva estética eran: popular, de bajo costo, producción de masa, joven, sexy, glamorosa y de gran negocio.” (p. 51), que encaja con lo que se dispone a producir Jude como logo para Sadie, un personaje alusivo a Janis Jopling.

La obra de arte que produce Jude mientras canta la canción hipotextual se compone de varias hileras de fresas que son puestas en esta posición sobre un cuadro en blanco y unidas a este por algo parecido a una grapa o gancho, que al insertarse en las fresas, hace que estas derramen su jugo. Metafóricamente esta obra de arte hace referencia a las filas que forman los soldados en el campo de batalla y como estos se desangran en él; el gancho con el que están pegadas las fresas a la base puede representar el que los soldados sean forzados a prestar el servicio militar sin quererlo, el no poder evadir esa obligación disfrazada de sentido de pertenencia con su nación.

Luego aparece en escena Lucy, quien observa en un televisor a Max, su imagen a blanco y negro con el televisor por marco. Max canta el coro alusivo a su estancia en el real campo de batalla; sin embargo, cuando canta el verso “nada es real, y nada de qué preocuparse” (Taymor, 2007, 1:27:27-1:27:33), parece que hace referencia a que no se ha dado cuenta realmente de donde está ni de lo que está haciendo. Cuando deja de verse como una imagen en televisión y pasa a verse a color, en su contexto real, sucede la muerte de un soldado cerca a Max, suceso que lo hace ver que lo que vive es real, no un sueño, mientras canta a dúo con Jude “sabes que sé cuándo es un sueño” (Taymor, 2007, 1:27:48-1:27:52).

Seguidamente, Max ve que todos los demás soldados pasan de largo sin detenerse después de que uno de ellos ha muerto y canta con Jude “creo que sé, seguro que sí, pero

todo es falso, o sea que creo que no estoy de acuerdo”, la expresión de Max es acorde a las palabras: para él está mal lo que está ocurriendo y no está de acuerdo con que los envíen a morir al campo de batalla, ve pasar a todos sin detenerse frente al horror de la muerte y no lo entiende. Las imágenes en el televisor y el arma reflejada en la cara de la protagonista, al igual que los momentos en que Jude y Max aparecen al mismo tiempo son el reflejo de la vivencia aquí y allá de la guerra, aunque Jude y la protagonista no la vivan la sienten gracias a Max.

Cuando retoman el coro, se ve a Jude destruyendo “el campo de fresas” que creó, esto lo hace con otras fresas que lanza hacia la obra y destruye las ya existentes, las cuales desprenden un color rojo más intenso, lo que nos lleva a pensar que usó pintura para imitar la sangre. Podríamos asemejar las fresas con los soldados, seres humanos iguales destruyéndose unos a otros. En su tercer lanzamiento la fresa se proyecta como una bomba que se une a imágenes reales de la guerra de Vietnam.

Posteriormente, repiten el verso que hace alusión al nombre de la canción (tres veces en total), hay tonos verdes y rojos de pintura que se mezclan con Max, su uniforme y su cara: colores que metaforizan las fresas. Luego, acorde a la versión original de sonidos instrumentales del final de la canción, se escuchan algunos instrumentos y a la vez sonidos de bombas y disparos que están acompañados de un bombardeo de imágenes alusivas a la guerra, en total concordancia con los sonidos: pintura roja chorreando la pantalla, helicópteros, disparos a una serie de televisores, fresas que caen cual bomba en llamas, soldados disparando, el campo de fresas construido por Jude (ahora sobre un periódico que contiene noticias sobre la guerra de Vietnam), una mano con una granada roja que se desvanece transformándose en fresa y luego en pintura, y finalmente la mirada de Lucy en rojo que torna a su vez la pantalla en este color, el cual se va desvaneciendo al pasar a la

siguiente escena en la que el rojo se “enjuaga” con la imagen de una lavadora que trabaja con ropa totalmente blanca en su interior.

Las imágenes y sonidos que preceden a la canción, descritos anteriormente, son alusivos a la Guerra de Vietnam y a todo aquello que rodeó este momento histórico: los enfrentamientos entre los soldados de ambos países, el papel de los medios de comunicación que llevó la guerra a los hogares y, finalmente, como todo se “enjuagó” (como en la escena de la lavadora en el fragmento) y quedó como un suceso más en los libros de historia para pasar a otra escena.

Retomando el inicio del fragmento fílmico, este empieza con un anuncio televisivo, probablemente noticioso, en el que se escucha que:

Un mando de Saigón reveló que otros 5.000 soldados han sido asignados a la guerra, superando ya los 500.000 hombres. El ataque del Vietcong produjo un record de bajas la semana pasada, 416 americanos murieron y otros 15.029 fueron heridos sumando el total de caídas en combate, en la guerra más larga de este país, los 30.057. (Taymor, 2007, 1:25:56-1:26:23).

El segmento nos sitúa en la guerra de Vietnam que tuvo lugar en dicho país y fue la guerra más costosa y con gran cantidad de bajas tanto para los Estados Unidos como para Vietnam. Los datos del segmento nos llevan probablemente a 1967, donde la cantidad de soldados era de 500.000 y su armamento era magnánimo (Allen, 2007, p. 98).

En 1954, en Ginebra, las grandes potencias decidieron dividir Vietnam temporalmente a la altura del paralelo 17. La idea no era crear dos Vietnams separados, Norte y Sur, sino establecer las condiciones de paz que permitirían la reunificación mediante las elecciones de 1956. Sin embargo, aquellas elecciones nunca se llevaron a cabo porque Estados Unidos intervino para construir y reforzar lo que se esperaba que fuera un Vietnam del Sur no comunista. [...] Los comunistas tenían un apoyo importante en todo Vietnam, y se marcaron el objetivo de derrocar al gobierno apoyado por Estados Unidos, el régimen de Saigón, capital del nuevo país. (2008, p. 7)

En el fragmento anterior Appy nos describe los procesos de paz que se pensaban llevar a cabo en Vietnam, los cuales se vieron truncados por los Estados Unidos. Este hecho produjo gran rechazo por parte de una gran población en el mundo, en la que se incluían los mismos estadounidenses, lo cual generó hacia finales de los 60, que la Guerra de Vietnam fuera “la más impopular de la historia, produciendo un movimiento antibelicista sin precedentes.” (Appy, 2008, p. 7)

Este movimiento antibelicista o antiguerra, mayoritariamente conformado por estudiantes universitarios, tenía como objetivo parar la guerra por quienes se encontraban en el campo de batalla (familiares y amigos) y por ellos mismos, quienes se negaban a participar en una guerra sin sentido. Los orígenes de esta organización se remontan a los años 50, con los movimientos por la lucha de los derechos humanos, en contra del racismo. (García, 1989, p. 35)

De esta manera, surgieron grupos enmarcados como antiguerra en Estados Unidos para luchar contra la continuación de la Guerra de Vietnam de una manera pacífica y en el marco de la protesta, entre estos estuvieron la WRL (Liga de resistentes a la guerra), el SNCC (Comité coordinador de estudiantes no-violentos) en 1960, el NSM (Movimiento de estudiantes del Norte) en 1961. A este último perteneció el químico suizo Albert Hoffman, quien realizó ensayos sobre los efectos psicológicos del LSD, lo cual interesó a Humphry Osmond, a quien se debe el origen del término psicodelia (García, 1989, p. 36).

En el fragmento de *Across the Universe* (2007), tomado para este estudio, en el diálogo final se escucha a la pareja de protagonistas conversar sobre el pronunciarse frente a la Guerra de Vietnam. Es probable que el grupo antiguerra al que pertenecía Lucy, el cual

ocupaba la mayoría de su tiempo, fuese alguno de los nombrados anteriormente; además, en otros fragmentos de la película se ve a los protagonistas acercarse a las sensaciones psicodélicas a través del LSD, como también pudo hacerlo Jude antes de realizar su obra de arte, con lo que se observa al inicio del fragmento como un cigarrillo de marihuana.

3. Lectura Transtextual

En este apartado, primero nos centraremos en hallar las relaciones transtextuales de nuestro interés en las dos obras literarias, haciendo a la vez un ejercicio comparativo. Posteriormente, pasaremos a un análisis comparativo transtextual del segmento del film *Across the Universe* (2007) con la canción (ya que se trata de la propia canción hipotextual, con algunas variaciones, acompañada de imágenes) y de cada una de las obras literarias con el fragmento de la película. Finalmente, se comparan las tres obras escogidas para nuestro estudio y se ahonda en las relaciones transtextuales de estas para reconocer las relaciones entre las tres obras y, a su vez, con el hipotexto.

3.1 A Través de *Campos de Fresa para Siempre* y *Campos de Fresas*

«Nada es real,
no hay nada por lo que preocuparse.
Campos de fresas para siempre.»
Strawberry fields forever
John Lennon (Sierra, 2011)

Let me take you down
'cause I'm going to Strawberry Fields.
Nothing is real, and nothing to get hung about
Strawberry Fields forever.
Lennon & McCartney (Reverte, 2009)

Los anteriores son los epígrafes de las novelas que abordaremos en el presente estudio. En *Campos de Fresas* de Jordi Sierra i Fabra, éste se compone de la mitad del coro traducido de *Strawberry Fields Forever*, y en *Campos de Fresa para Siempre* de Javier Reverte se cita la primera estrofa y el coro de la misma canción en su idioma original (aquí solo se escribió el coro).

Tomando elementos paratextuales, vemos como la canción inicia su aparición en la novela de Reverte y Sierra desde el título y luego pasa más explícitamente al epílogo. Esta es una forma de aclarar que la intertextualidad que los une no es la del plagio, como el título en una primera medida nos lo podría suscitar, sino la de la cita; y, además, como hipertextos, la relación es de parodia al tomar el título de la canción, exacto en la novela de Reverte y sin su última palabra en la de Sierra.

Una vez más aparece el título de la canción en cada obra como una intertextualidad de alusión, en la obra de Reverte (2009) en el siguiente fragmento:

- Es como entonces – añadió.
 - ¿El qué es como entonces?
 - Estar juntos... Y esa música.
 - *Strawberry fields forever*, ¿no la conoces? – contesté.
 - Supongo que la habremos bailado alguna vez.
 - No, esta canción no. Fueron otras.
 - Tengo mala memoria musical. Pero me recuerda a ti, y me trae de golpe el pasado – agregó.
- (p. 345)

En la obra de Sierra (2011) se presenta la alusión en el siguiente fragmento: “El coma puede ser eterno, llevarla a un rápido y fatal desenlace, o cesar inesperadamente. Pero eso no ocultará la cruda realidad. Como decían los Beatles, los campos de fresas pueden llegar a ser eternos.” (p. 119)

En el primer fragmento evoca la música relacionada con la época en la que los protagonistas eran jóvenes y en el segundo hace una similitud entre el título y lo que puede generar el coma. En el primer caso, el título es tomado en su idioma original y hace alusión directamente a la canción; en el segundo caso, el título es traducido y metaforiza la situación por la que pasa la protagonista, haciendo énfasis en el término “eterno” que evoca al de “por siempre o para siempre”, el cual se omite en el nombre de la obra.

En el análisis comparativo de las dos novelas no volvemos a ver relaciones hipertextuales tan puntuales como las anteriores, pero se pueden saborear las fresas a lo largo y ancho de las dos obras. La psicodelia que deja en el aire la canción de the Beatles, *Strawberry Fields Forever*, es metaforizada en *Campos de Fresas* con el uso de drogas de síntesis y en *Campos de Fresa para Siempre* a través de la revolución estudiantil.

Como lo abordamos en el capítulo anterior la revolución estudiantil hace referencia directamente a lo contracultural, al igual que las drogas de síntesis, y estas a su vez con la psicodelia del hipotexto. Las drogas alucinógenas estaban ancladas a la contracultura por el hecho de que ésta última es “una exploración del comportamiento concreto de la consciencia” y la psicodelia generada por las drogas resulta ser un método posible para realizar dicha exploración. (Roszak, 1970)

no precisamente dispuestos a disfrutar de los primeros rayos del recién nacido sol de la mañana. Unos hablaban, excitados, tomándose un respiro para seguir bailando. (...) Algunos seguían bebiendo de sus botellas, básicamente agua. (...) El único que parecía no participar de la esencia de todo aquello era él. Se movía por entre los chicos (...) la pelirroja sacó el dinero de su pantalón (...) – Con esto te mantienes en pie veinticuatro horas más, ya verás. No hace falta que te tomes dos o tres. (Sierra, 2011, p. 16 -17)

En el anterior fragmento de *Campos de Fresas*, podemos apreciar que el uso de drogas se da dentro del contexto de las fiestas. La fiesta que se describe tiene las características de los llamados raves. Según Anderson y Kavanaugh citados por Fernández, Lozano y Rojas (2013), los raves son fiestas surgidas a finales de los 80's, realizadas en sitios abandonados fuera de la ciudad con capacidad de albergar a una gran cantidad de personas, en las que el consumo de drogas de síntesis es muy marcado. “En su origen (...) Surgen como un movimiento al margen de lo establecido y, en cierta manera, reivindicativo y contracultural,

caracterizado por el hedonismo, la libertad y la colectividad.” (Fernández, Lozano y Rojas, 2013, p. 270)

Dichas fiestas aparecen con una consigna similar a la de los Hippis de los 60’s: paz, amor, unidad y respeto. Sin embargo, propongo que *Campos de Fresas* se construye narrativamente con base en lo que Luis Britto llama la “caída de las contraculturas”³⁴(2005, p. 4), ya que en pos de la aceptación de un grupo o de búsqueda de nuevas experiencias, éstas fiestas y por ende los jóvenes, se alejan de los elementos que los unen con la rebelión, dejando a un lado, la consigna paz, amor, unidad y respeto.

“Carlos nos invitó la tarde de un sábado a una fiesta en su casa. Quería celebrar su cumpleaños con “guateque”, como entonces se llamaba a las reuniones con merienda y baile.” (Reverte, 2009, p. 29). En el segmento anterior vemos que las fiestas en *Campos de Fresa para Siempre* llamadas guateques, difieren de los raves de *Campos de fresas*. Los guateques son fiestas típicas de la España de los 60’s, reuniones sociales que se llevaban a cabo en casas, algo muy íntimo y familiar; en ellas participaban los amigos más allegados, se escuchaban las canciones de moda, y lo que más llamaba la atención, era la gran cantidad de comida y refrescos que se compartían con los participantes del festín. (López, 2014).

³⁴ Britto plantea que la revolución de 1968 planteó varios ideales para la juventud: mayor creatividad artística y libertad de expresión gracias a las drogas alucinógenas, fraternidad y armonía después de la aceptación de los planteamientos antibélicos, izquierdistas y contestatarios de los grupos juveniles revolucionarios, espacios musicales de comunión que alejarían a los jóvenes de la soledad, entre otros. Pero todo aquello solo se quedó en una utopía, ya que la creatividad artística pasó a ser coartada por la industria que pedía ciertas obras y producción en masa, adiós a la libertad de expresión; además las drogas no fueron cien por ciento para impulsar la creatividad, algunos se quedaron en las visiones y lo tomaron como un vicio que resulto mortal. Por otra parte, los jóvenes perdieron fuerza en agruparse contra un bien común y los espacios de comunión se convirtieron en evasores de la realidad. En palabras de Britto (2005) “En lugar del triunfo de la juventud, hemos visto su ingreso en una madurez desilusionada” (p. 3).

La gran diferencia de las fiestas raves y los guateques era la camaradería que se sentía en estas últimas, la familiaridad y el gozo. En los raves de *Campos de fresas* no hay muestra de un lazo afectivo entre los participantes, parece que solo quieren evadir la realidad: “En una fiesta privada, o bailando en una nave recién estrenada o en cualquiera de los muchos *after hours* ilegales que proliferaban para los que querían bailar setenta y dos horas seguidas.” (Sierra, 2011, p. 76).

Cuando nos enuncian que llegan a bailar “setenta y dos horas seguidas”, se infiere que está de por medio el uso de las drogas, y los “muchos *after hours*” nos inducen a pensar que no era necesaria una invitación o que no debían esperar a que algún joven prestara su casa para poder reunirse como en el guateque. Se muestra algo casi mecánico e individual en los raves.

Al principio de la fiesta Carlos ponía en el tocadiscos ritmos movidos: Beatles, Elvis..., cosas por el estilo. Pero cuando la tarde comenzaba a morir se impusieron las melodías lentas (...) Alfonso me pidió que bailara con él *Elle était si jolie*, de Alain Barrière, una lenta y romántica canción de moda en aquel tiempo. (Reverte, 2009, p. 29-30)

Como se nos muestra en el segmento anterior de *Campos de fresa para siempre*, las fiestas de los jóvenes de esta novela tenían un ambiente diferente: risas, goce, charlas, compartir, y en los últimos momentos de aquel encuentro, se formaban parejas y se buscaba un acercamiento a la persona que podría convertirse en el idilio amoroso de la época juvenil.

En el siguiente fragmento, el inspector Espinós, encargado de encontrar al expendedor de la droga que tiene en coma a la protagonista (Luciana), entabla una conversación con el doctor que atiende a la misma:

- Nos llevan una gran ventaja – dijo el policía -, los fabricantes y los traficantes por un lado, y esos chicos por otro. A veces oigo a mi hija hablar de música y me parece un extraterrestre. Rave, hardcore, trance, house (...) ¿Qué más quieren si ya salen de noche, practican el sexo y hacen lo que se les da la gana? ¿Por qué además han de destruirse? ¿Eso es libertad? – ¿Recuerdas cuando fumábamos hierba en los sesenta? – ¡Venga, no compares, tú! – Lo único que sé es que a veces se necesita una muerte para sacudir a la sociedad – desgranó Juan Pons con deliberada cautela –. (Sierra, 2011, p. 33)

De esta manera, podemos observar que la música rave es nombrada junto a otras, las cuales en conjunto forman parte de las fiestas rave. Géneros musicales muy diferentes a los que se nombran en *Campos de fresa para siempre*, un cambio general en lo que a reuniones juveniles se refiere. Además, se aleja un tanto de lo que su hipotexto representa: el rock de los años 60; lo cual nos lleva a ver una relación hipertextual de transformación por transposición de época: se ven los elementos comunes de una fiesta (música, grupos de amigos, baile) que llevan a cabo los jóvenes, pero traídos a una época diferente de la hipotextual (los 60's y 70's por los 80's y 90's).

A pesar de que los adultos, representados en el fragmento anterior por el inspector y el doctor, mantienen una separación generacional con los jóvenes, planteamiento de la contracultura de los años 60, vemos que los adultos en aquella época consumían drogas por motivos que difieren de los de sus hijos, quienes se alejan de ideales planteados en la contracultura como lo es la libertad³⁵, la cual es cuestionada por el inspector.

En el mismo fragmento de la conversación entre el inspector y el doctor, vemos la carga significativa que puede tener, para el lector, el uso de los signos de puntuación como

³⁵ Los ideales planteados por la revolución del 68 fueron propuestos por diferentes teóricos del momento, quienes pensaron en un cambio radical para la juventud; entre ellos destacamos a Sartre, quien pensó que “la repetición de grandes movimientos contestatarios, como el de mayo de 1968, permitirían al hombre ejercer plenamente su libertad, escoger sus opciones, aproximarse a una verdad humana y humanizante” (Britto, 2005, p. 3).

elemento paratextual. Los signos de interrogación y de admiración le dan una gran carga emotiva a la discusión que están manteniendo los dos personajes: nos dan luces de la preocupación y la impotencia que los personajes sufren a causa de los comportamientos de los jóvenes de la historia.

Para Roszak (1970), los adultos, después de la segunda guerra mundial, entraron en un aturdimiento que los llevó a perder la posibilidad de tomar sus propias decisiones y proyectar ideales. Esto lo vemos a la inversa en el fragmento anterior de *Campos de Fresas*: es evidente que el aturdimiento se halla en los jóvenes y, en cierta medida, hay una lucha por lo que se impone como normal en la sociedad por parte de los adultos.

El concepto de libertad es mostrado cuando se expone su ausencia. En ambas novelas se ansía llegar a ella. Como si fuese el objetivo final de la juventud para tomar a manos llenas la adultez.

Tuvo una extraña sensación, ajena a la realidad primordial. Una sensación egoísta, propia, mezcla de rabia y desesperación. Lo que tenía ante sus ojos, además de una hermana en coma, y por tanto, moribunda, era el fin de muchos de sus sueños, y especialmente de sus ansias de libertad. [...]

Ella aún estaba atada a la maldita adolescencia. También Luciana, claro, pero su hermana mayor se había ganado finalmente sus primeras y decisivas cotas de libertad. Luciana ya estaba dejando atrás la adolescencia. Era una mujer. (Sierra, 2011, p. 18)

En el fragmento anterior, un narrador omnisciente nos expresa los sentimientos que de choque le llegan a Norma, hermana de la protagonista de la obra de Sierra, al enfrentarse con el hecho de que su hermana está en coma y que lo sucedido repercutirá en sus ansias de libertad, que para ella no es más que un espacio de decisión, una cuota de confianza de los padres hacía ella para poder tener experiencias de vida lejos de la familia, grupo que le representa algo semejante a una prisión.

– Verás: yo no quiero estar en ningún club, aunque no me importa que otros lo estén. Yo quiero mi libertad.

- en mi club se lucha por la libertad de todos. Y por un futuro más noble.
- Pero se pierde la propia libertad.
- No, no..., se gana, se sabe más... (Reverte, 2009, p. 76)

En la obra de Reverte, podemos observar la diferencia que existe entre el concepto de libertad para los dos personajes principales de la novela, Cristina y Miguel. Para Miguel la libertad no está en el pertenecer a los movimientos estudiantiles, sino por el contrario estar lejos de estos; mientras que para Cristina, la libertad se halla en la búsqueda colectiva de la misma y en la aprehensión del conocimiento. Aquí no es nombrada la familia, es como si esa libertad, que añora poseer Norma y que Luciana tenía en pocas cuotas, ya estuviera sentada de hecho para los personajes de la novela de Reverte.

Sin embargo, no se puede decir que los jóvenes de la novela de Reverte gozan de una total libertad y los jóvenes en la de Sierra no. Según Britto “el sistema condiciona a tal punto a los seres humanos para la obediencia, que todo esfuerzo de sacudirse un marco disciplinario los pone en peligro de caer en otro más estrecho todavía” (2005, p. 57). De esta manera es posible que en el caso de Cristina, al separarse de la obediencia que ejercía en su familia, necesita unirse a otro grupo que represente esa misma disciplina.

Los jóvenes en general pasan de obedecer a sus padres a someterse a los líderes de ciertos grupos sociales a los que desean pertenecer, por lo que se convierte en, simplemente, una libertad de escoger a quien sigo y acato sus órdenes. A partir de lo anterior podemos plantear que la pertenencia, por un lado, al partido comunista y, por otro, al grupo cultural juvenil de ravers, no es más que otro grupo social como el estado, la escuela o la familia, al cual los jóvenes protagonistas de los relatos, deben obedecer.

En el siguiente fragmento vemos que la libertad tampoco es dada en el periodo de la adultez: “Eran invasores de una ciudad que en el día festivo se les entregaba sin lucha, los

apesadumbrados protagonistas de una efímera victoria, de un espejismo de triunfo. Todo les pertenecía aquel domingo y todo les sería arrebatado el lunes, el día de su inapelable derrota.” (Reverte, 2009, p. 124). Este segmento de *Campos de Fresa para Siempre* se sitúa en Berlín, donde Cristina va a buscar a Miguel, el amor de su juventud, quien está escapando de la justicia por encontrarse en un grupo revolucionario.

La escena se da en el camino al posible lugar donde hallará a Miguel, camino en el que observa a los berlineses en un día festivo, el cual se les presenta como una victoria ganada al sistema tecnocrático, sistema que los enclaustra de lunes a viernes en la producción de mercancía; sin embargo, dicha victoria es una ilusión banal, ya que es vuelta a perder el lunes que deben volver a ser parte del sistema de producción.

De esta manera, la protagonista nos da su visión metafóricamente, al hacer una crítica a los adultos trabajadores, quienes, ensimismados, le creen al sistema tecnocrático, y son los jóvenes los que tienen que hacerse cargo de buscar el cambio, tal y como nos lo afirma Roszak (1970). De igual manera, se reafirma la postura de que los adultos tampoco gozan de ninguna libertad como los jóvenes sueñan que será:

El movimiento se extendía (...) las autoridades académicas franquistas se veían impotentes para contenerlo.

Tuvimos muchas reuniones de célula y, por primera vez, nuestro movimiento estudiantil conectó con los sectores obreros comunistas. Entre ambas organizaciones debería prepararse la Huelga General Política que paralizase el país, (Reverte, 2009, p. 77)

Vemos cómo los jóvenes de Reverte se unen a un sector que es adulto y que quiere ir en contra del sistema, no quieren agachar la cabeza y actuar como simple maquinaria a disposición del estado. Pero durante toda la novela, es evidente que los que tienen más ánimo y más ideas generadoras de cambio surgen de los movimientos estudiantiles, que pretenden ser mayoría con respecto al sector obrero. Los jóvenes luchan contra esta

mecanización, quieren tener las riendas de su vida, intentan cambiar el presente para que no se vea afectado su futuro. En el siguiente fragmento de *Campos de fresas*, el ideal juvenil no es el mismo:

No, Raúl no era de los que se detenían más allá de cinco minutos, lo justo para beber algo, orinar, o tomarse alguna porquería que le permitiera seguir y seguir. Era un loco del baile, un loco de la *mákina*, un perfecto modelo de genuina estirpe. Siempre le había hecho gracia. Incluso a él. Vivía por y para el fin de semana. Eso y las pastillas. El resto de días no existían. Eran una isla entre dos fines de semana. (Sierra, 2011, p. 93)

Así como en *Campos de fresa para siempre* se evidencia que el estado aliena a los seres humanos, a tal punto de decidir en cuáles días serán libres y en cuáles le pertenecen por completo al sistema; el narrador del fragmento anterior de *Campos de fresas*, nos ejemplifica con Raúl (quien conocía al expendedor de la droga que mantenía a Luciana en coma), cómo los mismos jóvenes deciden darle todo su fin de semana a las drogas, a todos los que están lucrándose detrás de bambalinas con este mercado, que se sustenta con el esfuerzo que hacen sus padres o ellos mismo entre semana para conseguir con qué pagarse un escape a la realidad el fin de semana.

“¿Qué mierdas habéis tomado? – alzó la voz de pronto. (...) – Nada, tío, solo un estimulante – pareció defenderse Máximo. – ¿Para qué, mierda, para qué? – (...) lo tomamos para ver qué pasaba, coño! – acabó Santi la frase de Máximo.” (Sierra, 2011, p. 24). En este otro fragmento de *Campos de Fresas* en el que Eloy, novio de Luciana, discute con sus amigos Máximo y Santi, quienes ofrecieran la droga a la muchacha, se reitera el hecho de que se perdió el para qué del consumo de drogas planteado por la contracultura y queda solo el deseo de experimentar nuevas sensaciones sin un fin ideológico. Además, encontramos como algo reiterativo en las conversaciones de esta novela, la fuerte carga que poseen los signos de puntuación como paratextos.

De la misma manera se reitera, en el siguiente fragmento, la finalidad perdida: “Lo único que deseaba era pasar una noche loca, emborracharme de música, olvidar, volar. Lo deseaba más que nunca.” (Sierra, 2011, p.27). En este, Luciana, en estado de coma, ve a Eloy su novio en el hospital y se reprocha que todos la estén pasando mal por su culpa; sin embargo, reitera que su finalidad era banal y la intención era sólo evadir la realidad.

En oposición a las sensaciones surgidas en Luciana, encontramos el siguiente fragmento de *Campos de Fresa para siempre*, en el que Cristina hace evidente la sensación de inmersión en el mar de la contracultura: “Me sentía arrebatada por aquella ola de protesta y de entusiasmo. (...) Aquellas asambleas de febrero marcaron en España los primeros grandes hitos de la revolución estudiantil. Y marcaron también mi vida,” (Reverte, 2009, p. 52). De esta manera se mezclan los hechos históricos de la revolución estudiantil española con las muestras de ser parte de un grupo contracultural auténtico y se evidencia los polos opuestos en los que se encuentran las protagonistas de cada novela.

Con base en los dos fragmentos anteriores, uno de cada novela, podemos hallar una similitud entre las discrepancias. Se trata de las protagonistas de las novelas. Ambos autores escogieron a mujeres jóvenes para llevar la batuta de sus obras literarias, y en los dos casos estas se convierten en narradores protagonistas con el uso de la primera persona.

Cristina va contándonos su historia como si se tratase de una biografía; sin embargo, plasma los diálogos exactos que mantiene con los demás, lo cual permite escuchar a los personajes sin estar mediados por lo que piensa la protagonista y tampoco busca influir en el lector una posición frente a ninguno de ellos.

Por su parte, Luciana, en su estado de coma, reflexiona, habla con los demás personajes sin ser escuchada y juega a la vez con la muerte una partida de ajedrez; en este caso, el

autor le da unos capítulos especiales para intervenir (8 capítulos en total de los 95 capítulos de que consta la obra) mientras que Cristina participa en todos los apartes del texto.

Esta elección es de por sí contracultural, las novelas monofónicas poseían protagonistas masculinos con características similares a las de Luciana y Cristina: luchadores, ambiciosos, y la historia giraba en torno a ellos. Además, el que sea su voz la más escuchada y que las novelas giren en torno a ellas, marca una relación intertextual tematólogica de los personajes entre las novelas, que puede estar influenciado por la cultura y el contexto que comparten los autores de las dos obras literarias, buscando una posible reivindicación del papel de la mujer en la sociedad; ya que, en otras obras de los autores, la mujer suele tener características similares³⁶. Lo cual nos lleva a marcar, a su vez, una relación de transposición de nacionalidad de ambas obras (españolas) con su hipotexto *Strawberry Fields Forever* (inglesa) a través de la contracultura que rebasó fronteras y llegó a muchas partes del mundo.

3.2 A Través de lo Literario y lo Fílmico

En el presente apartado, llevaremos a cabo el análisis comparativo transtextual entre los tres hipertextos (las obras literarias de Reverte y Sierra, y el fragmento cinematográfico de Taymor) con base en el hipotexto *Strawberry Fields Forever* de Lennon y McCartney. Al ser dos de estos de naturaleza literaria, es preciso esbozar las generalidades del relato

³⁶ Novelas como *La noche detenida* (2002) y *Barrio cero* (2010) de Reverte, son novelas en las que las mujeres son protagonistas, las define la valentía, el heroísmo y el acaparar la narración. En las novelas de Sierra, “en general, el papel de la mujer adolescente es secundario, salvo excepciones, pero tiene capital importancia porque con su afecto, su ternura y su comprensión arroja al personaje masculino, lo ayuda, lo proyecta hacia adelante. Es como si la mujer fuera mucho más madura que el hombre” (Sáiz, 1999, p.13). en novelas como *El último set* (1991) y *La voz interior* (1997) de Sierra, las mujeres son las protagonistas y gozan de características similares a las de Luciana: desorientación, dudas, miedos, etc. (Sáiz, 1999, p. 12).

audiovisual desde los planteamientos de Peña (2007), el cual lo muestra como una representación, que “no es un texto que posea un lenguaje específico propiamente dicho [sino que] está constituido por más de un sistema particular de signos” (p. 132). A partir de lo anterior podemos ver que el texto audiovisual, por lo general, está obligado a trabajar transtextualmente con otro tipo de textos, como en este caso ocurre con *Across the universe*.

El mismo autor nos habla de que la relación del relato audiovisual con la transtextualidad se da a partir de la cualidad de transportabilidad del relato audiovisual. Citando a Roland Barthes, nos dice que “la transportabilidad del relato está confirmada en tanto que éste puede soportar todo tipo de lenguajes y sustancias expresivas, que van desde el lenguaje articulado al gesto, desde la imagen ruido hasta la imagen sintética o digital, del uso de un solo lenguaje hasta sus combinaciones múltiples” (Peña, 2007, p. 134). Lo que en palabras del mismo autor, la transportabilidad es sinónimo de transposición, lo cual se aúna a la teoría ya tomada en el primer capítulo con respecto a Genette.

Entrando en el análisis comparativo, como primera instancia, del fragmento de la película y de la canción hipotextual, podemos develar que la intertextualidad del fragmento fílmico y la obra musical es alusiva respecto a las imágenes: la palabra “campos” puede relacionarse con el campo de batalla donde aparece Max. Asimismo, los colores de las pinturas verde y roja de las “fresas” (otro término inscrito en la canción) y los frutos como tal que manipula el protagonista, se mezclan con el de los uniformes de los soldados y la sangre, relacionándolos entre sí; mientras que el uso de la canción puede verse como plagio, si no supiésemos que se pagaron 10 millones de dólares para obtener los derechos de las canciones que aparecen allí (Marinero, 2008).

La forma hipertextual más conveniente para designar la relación de la obra fílmica con respecto a la musical es la de parodia, así en algunos casos hayan designado a *Across the universe* como un pastiche (Solorzano, 2007). Este planteamiento se sustenta a partir de la etimología de la palabra parodia: “transportar una melodía” (Genette, 1989, p. 20), la cual tomamos de una manera casi literal, ya que este es el caso de la transportabilidad de una canción a un formato audiovisual, en el que se conserva la letra de la canción (aunque no en su totalidad, por lo que puede generar la ilusión de imitación) pero la melodía, las voces y la interpretación de la misma, que es la que genera las imágenes del evento fílmico, son una transformación de la misma.

Cabe aclarar que tanto la canción como aquello que le precede en el fragmento de *Across the Universe* aquí tomado, será en la versión subtitulada, lo que genera una relación de traducción homofónica, que es una transformación por transposición, debido a que se lleva el texto de un idioma a otro.

Genette (1989) nos confirma la relación paródica al decir que “La parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto” (p. 27); de esta manera la canción es desviada de aquello que la inspiró para referenciar la época, los 60’s, en la que se creó la canción y en la que la guerra propició la aparición de movimientos juveniles en contra de la guerra.

En la canción del grupo británico no es explícita la temática de la guerra, pero vemos cómo los autores de *Campos de fresa para siempre* (2009) y *Across the Universe* (2007), desarrollaron las ideas tomadas de su hipotexto de una manera muy similar: Toman como base de las obras las temáticas de la construcción de los personajes, el amor y la guerra. Abordaremos las relaciones temáticas entre estas dos obras y, posteriormente, cotejaremos

el apartado del film con *Campos de fresas* (Sierra, 2011), para, finalmente, observar si hay una relación entre los tres hipertextos.

La temática del amor entre los personajes de *Campos de fresa para siempre* tiene una estrecha relación con los del apartado del film *Across the Universe*: una mujer enamorada, un hombre indeciso y un amor idílico que va tornándose maduro a medida que se teje la historia. La diferencia radica en el protagonismo que se le da a uno y otro en cada texto.

Mientras en la obra literaria el protagonismo se lo lleva la mujer (Cristina), en el film este es adjudicado al hombre (Jude), pero en ambos lugares es el hombre el que con su actuar se aleja de la mujer, mientras ellas esperan su retorno: Cristina da más en la relación, espera ansiosa el retorno de Miguel en los veranos; mientras que Lucy, en el Film, espera en la puerta del cuarto a que Jude se desahogue a través del arte y vuelva de su letargo.

La relación de estas dos parejas se da al finalizar la adolescencia, cuando se empiezan a tomar elecciones decisivas para el futuro, dichas elecciones y su relación con ciertos personajes son lo que los sacará de sus lugares de origen para inmiscuirlos en la temática de la guerra. Por un lado, la guerra de Vietnam, enmarcada en las protestas y grupos antiguerra de Nueva York en el film y, por otro, la lucha antifranquista que enfrentaron organizaciones estudiantiles como la FUDE, de la cual hablamos en la primera parte de este trabajo, lo cual otorga una relación intertextual entre los textos, que a su vez es hipertextual.

En *Campos de fresa para siempre* (2009), Cristina habla sobre la posible apatía de Miguel a estar en grupo y mucho más a estar en grupos relacionados con la revolución: “Miguel se mantenía al margen. No parecía interesarse ni por las APE franquistas ni por la FUDE democrática. Yo respetaba su indiferencia, aunque hubiera deseado que también en la lucha estuviésemos juntos.” (Reverte, p. 53).

Este mismo suceso lo encontramos en el texto fílmico al final del fragmento: Lucy pretende que Jude acepte la relación amistosa que ha surgido entre ella y Paco en medio del movimiento juvenil al que pertenecen, para ello le habla de las cualidades de Paco, le gustaría que él lo tratara y escuchara lo que tiene para decir sobre la revolución, frente a lo cual recibe una respuesta de resentimiento y apatía de Jude que la enfurece:

– Estamos en medio de una revolución y tú qué haces... garabatos y caricaturas... No quería decir eso. – ¿No? Pues ¿Qué querías decir? Siento no ser el del megáfono, yo hago esto. – Al menos podrías escucharle [a Paco] pero supongo que no lo haces porque a ti nunca te reclutarán, – Ni a ti tampoco Lucy. – Me tiraría debajo de un tanque si eso parara la guerra y trajera a Max. – ¿si? Pues no serviría. – ¿Cómo que no? ¿No crees que vale la pena intentarlo? – Yo solo he dicho que... – Quizá cuando empiecen a caer las bombas la gente escuchará. (Taymor, 2007, 1:30:50 – 1:31:38).

En la discusión anterior hay sentimientos encontrados, Jude parece no creer en el trabajo que hacen Lucy y sus compañeros por detener la guerra, y Lucy cree que él es apático por dedicarse a su arte; sin embargo, ambos se arrepienten en algún momento de la conversación de ser tan rudos con el otro.

A continuación, vemos un diálogo similar entre Cristina y Miguel, relacionado con el concepto de libertad:

– Verás: yo no quiero estar en ningún club, aunque no me importa que otros lo estén. Yo quiero mi libertad.
– en mi club se lucha por la libertad de todos. Y por un futuro más noble.
– Pero se pierde la propia libertad.
– No, no..., se gana, se sabe más... (Reverte, 2009, p. 76)

En este fragmento, el deseo de Cristina acerca de que su pareja pertenezca a su movimiento, frente a lo que él muestra no estar interesado, no los lleva a una discusión, pero de algún modo los separa. Son dos diálogos, uno reñido, otro en calma, pero con el mismo trasfondo. Las dos mujeres muestran su compromiso con la lucha, antibélica, por un lado, y antifranquista por el otro.

Otra intertextualidad de contexto, que se genera entre las obras a causa el hipotexto, es la época en la que transcurren los sucesos de las mismas, los años sesenta. Si nos remitimos a los hechos históricos como tal, encontramos que lo narrado en los dos textos es verídico: la WRL inicia sus actividades contra la guerra de Vietnam a finales de los 50's y principios de los 60's, al igual que el SNCC y el NSM, y la FUDE data de 1961.

Los dos autores escogieron la misma época y grupos revolucionarios juveniles, en los cuales enlistar a sus protagonistas, Lucy y Cristina. A ambas las apasiona el tema de luchar por una causa común, no esperar a que las cosas cambien sino actuar para que el cambio ocurra. A pesar de que no se plantea como tal en el mismo contexto nacional, ya que una historia se desarrolla en Estados Unidos (*Across the universe*) y otra en España (*Campos de fresa para siempre*), el contexto es similar por el aire contracultural propiciado por la época.

Siguiendo con las relaciones, hallamos reclutamientos de los personajes de una y otra obra. “Miguel se fue, Esta vez [...] su punto de destino [...] un campamento del ejército, donde comenzaba su primer año en las milicias universitarias, la fórmula que se empleaba entonces para que los estudiantes cumplieran su servicio militar.” (Reverte, 2009, p. 77)

En el texto literario, Miguel es quien debe ir a un campamento del ejército a cumplir el servicio militar, lo cual desconcierta a Cristina, ya que es allí donde el ejército de la dictadura entrena a los jóvenes. Pasando al texto fílmico, es a Max a quien enlistan como soldado para las filas del ejército que lucha en Vietnam, también en vista de que debe cumplir con el servicio militar. Es este, y el asesinato de su antiguo novio, lo que motiva a Lucy a participar en los grupos antibélicos, mantiene la esperanza de que de esta manera su hermano pueda volver a casa antes de que le suceda lo mismo que a su ex pareja.

Un elemento paratextual del apartado del film y uno tematológico en la novela, propician otra relación, elementos que a pesar de su naturaleza no generan una relación de paratextualidad sino una relación intertextual de alusión, ya que en ambas obras encontramos uniformes de color gris que hacen referencia, metonímicamente, al cuerpo militar y policial.

Se percibía cierta tensión en el ambiente y los “grises”, como se llamaba a los policías a causa del color de sus uniformes, habían ya lanzado algunas cargas contra varios conatos de manifestación en aquellos días de la primavera del 64. (Reverte, 2009, p. 32-33)

En el anterior fragmento vemos como se designa un nombre a los policías por el color de sus uniformes y en el siguiente fragmento de la misma obra se pierde la designación de ser humano para percibir solo su representación como ente represor del estado, que pasa a ser el referente de la palabra “grises”: “[...] distinguí una fila de uniformes que avanzaba en mi dirección [...] Vi de pronto una nueva masa de color gris, como una barrera horizontal que descendía en dirección a nosotros.” (p.94).

En *Across the universe*, el uniforme de los soldados es originalmente verde, pero se torna gris por el efecto de blanco y negro que le da la pantalla del televisor (Taymor, 2007, 1:27:17-1:27:32) generando así un aspecto diferente del original, como si los medios de comunicación hicieran ver la realidad de otra manera.

A partir de la referencia a los medios de comunicación, pasamos a relacionar el apartado fílmico con la otra obra literaria de nuestro interés, *Campos de fresas* (Sierra, 2011), en la que los medios de comunicación juegan un papel importante en la construcción de la historia, al igual que las drogas de síntesis; temáticas que también son abordadas por la obra fílmica.

Al tercer paso de Norma, el periodista entró en la habitación. Hizo una, dos, tres fotografías rápidas. La primera a los pies de la cama, las otras dos de cerca, muy de cerca. Por el ojo de

su objetivo pudo ver a Luciana, llenando la cámara, impregnándola de su realidad. Como impregnaría la portada del periódico, y las conciencias de sus lectores. (Sierra, 2011, p. 75)

En el anterior fragmento el periodista es quien representa a los medios de comunicación, es su portavoz en la obra literaria. Vemos cómo pretende que los espectadores y lectores de su periódico logren captar la situación de Luciana “muy de cerca”, casi como si se relacionaran directamente con ella; de esta manera, los medios masivos pretenden ser imitadores de la realidad y esperan que quienes accedan a ellos tomen lo que ven y leen (en el caso del periódico) como una realidad más.

Esto mismo pasa en *Across the universe* cuando Max es televisado, se busca representar la realidad que se vive en la guerra de Vietnam, que los espectadores se sientan parte de estos sucesos; sin embargo, la obra fílmica pretende, con el cambio de la imagen a blanco y negro que se genera en el televisor a la de color que muestra el campo real de batalla, dar la idea de que los medios no pueden presentar la realidad, sino que esta se ve a través de los ojos de otro, es la representación de otro. Lo mismo sucede en el caso de Luciana: la representación a la que tendrán acceso los lectores del periódico, es a la dada por el lente de la cámara que lleva a la visión del periodista.

En *Campos de fresas* (Sierra, 2011), en una conversación entre el Gaspar Valls, probablemente el editor del periódico, y Mariano Zapata, periodista que cubría la noticia sobre Luciana y quien tomara las fotos, se habla del impacto que causa a estos las fotografías de Luciana y del éxito que sería en ventas al publicarlo en portada, el cual se duplicaría si llegase a fallecer Luciana (Sierra, p.106-107). En lo anterior podemos ver que en la obra se pretende mostrar que el valor comercial para los medios está por encima del valor social de estos en la sociedad.

Lo anterior es metaforizado en *Across the universe* (Taymor, 20011) cuando se muestran las fresas sobre el periódico que contiene las noticias de la guerra de Vietnam: en una primera imagen una fresa explota sobre un periódico (1:29:05); en otra, se ven tres fresas partidas por la mitad (imitando corazones) que gotean “sangre”, insertadas sobre un periódico con dos ganchos (1:29:08); y en una tercera, el campo de fresas de Jude está sobre un periódico y las fresas chorrean su líquido imitando sangre (1:29:13). En todos los casos parece que se quisiera dar prevalencia a lo humano frente a lo noticioso, lo cual debería ser así, son las víctimas reclamando su papel protagónico en cada suceso histórico, que se deja de lado por la comercialización de un papel.

Otra temática que relaciona a las dos obras que estamos cotejando es el tema principal de *Campos de fresas*: las drogas. En el caso de *Across the universe* (Taymor, 2007), se hace alusión a ellas en el inicio del fragmento de nuestro análisis, en el que Jude fuma probablemente un cigarrillo de marihuana u otra droga alucinógena (1:25:51-1:26:04), lo cual puede haber sido el fundamento de su sicodelia a la hora de elaborar su obra de arte, suceso frecuente en el arte pop generado en esta época. Sin embargo, como ya se ha dicho antes, las drogas que se consumían en los 60’s, que es lo que representa Jude, están alejadas del consumo que se plantea *Campos de fresas* con Luciana y sus amigos. Con Jude el producto de las drogas tiende a la creación y a la reivindicación social, en Luciana el producto es la autodestrucción.

Finalmente, el tema que se cruza con las tres obras es la relación de pareja, el amor entre los protagonistas de las obras. Mientras que estos personajes poseen grandes similitudes en *Campos de fresa para siempre* y *Across the universe*, en *Campos de fresas* vemos que el de aspecto luchador es el hombre, no la mujer, aunque esto no lo lleva a plantear un

acercamiento a lo contracultural; su lucha es solo por Luciana, no pretende tener un papel que traspase barreras ni que sea eco en la sociedad

No iba a poder amar a nadie más como la amaba a ella. Eso lo sabía. Su padre le habló una vez del «amor de su vida», su primera novia. [...] había sido lo más importante de su adolescencia. Su padre decía que la adolescencia era la parte de la vida más importante, porque es aquella en la que las personas se abren a todo, se tocan, descubren que están vivas, se sienten, aprenden, sufren la primera realidad de la existencia, aman y buscan ser amadas. El estallido de las emociones. (Sierra, 2011, p. 58-59)

En el fragmento anterior, el padre de Eloy plantea la adolescencia como un descubrimiento en pareja, no hay instancias más allá de ello; de esta manera lo más importante para Eloy en esta etapa de su vida es Luciana, ya que las malas o fallidas experiencias de los padres no quieren ser repetidas por los hijos.

Aquel crepúsculo en Berlín era algo superior a la muerte de un día: era también, para mí, el fin de la razón de un mundo, un símbolo de la verdad terrible. Y con Miguel se alejaban tal vez muchas más cosas que su voz y su figura. Se iban, además, el sentido de un tiempo y la razón de ser de muchas vidas. [...] Y sentía también que mi juventud se escapaba de mí para siempre. (Reverte, 2009, p. 368)

En este apartado con el que se va llegando al final de la historia de *Campos de Fresa para siempre*, Cristina, ya estando en la adultez, ve por última vez a Miguel, quien fuera el amor de su adolescencia. Hay una similitud en lo planteado en el fragmento de Sierra y en este de Reverte, Cristina siente que al irse Miguel se llevó consigo su época e historia adolescente, que él marca su paso de la juventud a la adultez y que, con su partida, se va todo lo que esta primera época representaba, se revela un dolor en Cristina, casi como el dolor que expresa el padre de Eloy.

Con lo anterior podemos ver que en el tema sobre el amor adolescente hay una conexión entre las obras literarias: Cristina en la adultez conecta con las ideas del amor juvenil de *Campos de fresas*; ya que las sensaciones y el autodescubrimiento que obtiene en la

adolescencia, son los recuerdos que se lleva a la adultez y que pretende revivir en otras relaciones de pareja que se le van planteando a lo largo del libro.

Para concluir el análisis, observaremos las portadas de los textos como elementos paratextuales: En las dos obras literarias, en las ediciones con las que trabajamos (1ra edición para Colombia de *Campos de fresas* y segunda edición de *Campos de fresa para siempre*), son imágenes de mujeres con las que se va a encontrar primero el lector, haciendo alusión a las protagonistas de las historias.

En *Campos de fresas* la imagen de la portada (Ver imagen No. 1) es de una adolescente, se ve su cara de perfil con un mechón de cabello sobre la cara; su mirada parece clavada en el infinito, como pensando en lo que hizo, en lo que causaron sus ganas de evadir la realidad; en dado caso, podría haber una toma de conciencia de lo alejados que están de los primeros usos de las drogas. La portada es de color blanco, y la contraportada roja es una posible alusión a las fresas.

Aquí retomamos el rojo como esencial en todas las obras: en el film *Across the universe*, la portada es una fresa (obra de arte de Jude), en cuyo interior están los protagonistas; ya habíamos visto como, la pintura y el líquido de las fresas, aluden a la sangre en combate, y en *Campos de fresa para siempre* el rojo tiene un valor similar:

El Partido Comunista fue legalizado por el presidente del gobierno. [...] Miguel se había anudado un pañuelo rojo al cuello y yo enredé un clavel del mismo color en mi pelo. Pronto vimos otros coches que agitaban banderas rojas [...] repitiendo con la bocina el ritmo de uno de los eslóganes comunistas: «Sí, sí, libertad, socialismo, PC». (Reverte, 2009, p. 205)

En el fragmento anterior la flor, el pañuelo y la bandera roja aluden a la revolución, ya que evoca “la sangre derramada en la lucha por los derechos del pueblo desde el Domingo Sangriento y durante años de revolución proletaria.” (Colección del Museo Ruso, 2017).

En la portada de *Campos de fresa para siempre* (Ver imagen No.2) predomina el color gris, podemos afirmar que es el color de la novela; además de ser usado para hablar de la policía, en varios segmentos, este es nombrado con otros fines: “Y mediado octubre pareció como si otoño hubiera también entrado en mi alma: mustio, gris, desesperanzado. Había perdido el curso, vivía de mala manera y sentía que Miguel se iba para siempre de mi lado. Sólo me quedaba el partido.” (Reverte, 2009, p. 108). Vemos que su valor acá es de nostalgia, de pérdida y desgano; evoca un clima de frío y tristeza.

El frío es el color de la portada, imágenes a blanco y negro (al igual que la adolescente de *Campos de fresas*) la componen: se ve a una mujer, probablemente Cristina, quien camina hacia símbolos importantes de Berlín: la torre de la televisión de Alexanderplatz, la catedral y el ayuntamiento rojo Rotes Rathaus. Entre ella y los lugares hay una niebla que genera la incertidumbre de lo que le espera al llegar a este lugar donde debe encontrar a Miguel. Su traje nos genera el frío aludido anteriormente, un abrigo largo y guantes. La contraportada también es de un color gris claro y nuevamente aparecen los símbolos berlineses. En la obra se habla de la Berlín de antes de la caída del muro, el lugar del último encuentro de Cristina y Miguel, donde reconocen la imposibilidad de estar juntos, donde la pertenencia de Miguel a movimientos revolucionarios (deseo de Cristina años atrás) les hace dar un adiós definitivo, el fin de una época, de una historia de amor y revolución.

La portada de la obra cinematográfica *Across the universe* (Ver imagen No.3), contrario a las portadas de las obras literarias, tiene en cuenta al protagonista y en ella se revela el amor como temática principal: La pareja dentro de la fresa nos lleva a la relación de esta obra con *Strawberry Fields Forever* y el cielo estrellado a su alrededor hace alusión al título de la película, que también es el título de una canción de The Beatles lanzada en

1970, mientras vemos como el subtítulo de este film también hace referencia a otra canción de la misma banda musical: *All you need is love* (1967).

Finalmente, la obra musical tiene como portada (Ver imagen No. 4) a la banda en un fondo rojo: en un mismo nivel se encuentran George Harrison, Ringo Starr y John Lennon, este último tiene su mano sobre el hombro de Paul McCartney, quien se encuentra en un nivel posiblemente inferior. Los tres primeros miran al frente, mientras McCartney mira hacia un lado, donde se encuentra el nombre de la banda y de las dos canciones que componen este sencillo musical. En aquella época, debido al consumo de LSD de tres de los integrantes de la banda, podrían ser los niveles en los que se sentían ubicados, y la mirada de McCartney sería el resultado de los problemas por los que atravesaba la banda en aquella época, suposiciones que van sobre un fondo rojo, color protagonista de todas las portadas que se relacionan directamente con las fresas.

Conclusiones

Hemos podido ver cómo la *transtextualidad* aunada a la literatura comparada, nos da herramientas prácticas y eficaces para un análisis de obras de diferente naturaleza, lo cual plantea la importancia de la transversalidad: estudiar la literatura aunada a otras artes. En la actualidad, en la era digital, la literatura se transforma al igual que las demás artes; por ello, es indispensable trabajar de la mano, observar las técnicas que puedan servir de una en otra, las temáticas, las ideas; hacer de ellas un todo, mezclarlas, reinventarlas, claro está, sin dejar la esencia que caracteriza a cada disciplina.

Como primera medida se observó que los autores tomaron el título de *Strawberry Fields Forever* (1967), canción del famoso grupo musical The Beatles, para darle un nuevo significado, sin apartarse del todo de lo que Lennon buscaba transmitir a través de la letra, que es algo indiscutiblemente personal: su duda, su confusión, una búsqueda individual al sentido de su existencia pero con ansias de ser compartido con alguien más. En las obras literarias se lleva la duda y la búsqueda a un plano colectivo y social, teniendo el mismo efecto en *Campos de fresa para siempre* (1987) de Reverte y alejado del mismo en *Campos de fresas* (1997) de Sierra, probablemente más por su *transposición* de carácter temporal que por otro factor.

Cuando se hace referencia a lo temporal, no se hace acerca de la época en la que fue producida la obra, sino en la que transcurren los acontecimientos vividos por los personajes: *Campos de Fresa para Siempre* se desarrolla entre los años 60 y 80, mientras que *Campos de fresa* transcurre en la época de los noventa. En la primera obra se ven los inicios de lo que ha sido llamado por Britto como “la caída de las contraculturas” en los

80's, pero en mínima medida, y se observa en total esplendor, en la segunda obra: jóvenes individualistas sin ganas de luchar por nada ni por nadie, a veces ni por sus propias vidas.

Así, la relación hipertextual de los títulos de las obras literarias con el de la obra musical es de parodia, al tomarse literalmente en la obra de Reverte y hacer omisión de la última palabra en la de Sierra, para luego hacerse, en ambos casos, una obra completa a partir de ello. Respecto a lo *intertextual*, la relación de los títulos es, por un lado, la de la *cita*, al ser un préstamo literal en ambas obras; por otro, el de *referencia*, ya que remiten al lector a la obra hipotextual; y, finalmente, de *alusión*, al mencionar directamente el título de la canción en diálogos que mantienen personajes de las obras literarias.

Volviendo al planteamiento de que en *Campos de Fresas* hay un alejamiento de lo que pretende transmitir la canción, podemos hablar de una falsa contracultura que tiende a desanclar en cierta medida el significado de su título, el cual lo une con el hipotexto musical *Strawberry Fields Forever*, ya que no hay una lucha colectiva, no hay deseos de cambio ni se piensa en un sentido de pertenencia.

El tema que une a la obra de Sierra con el hipotexto, son las drogas de síntesis, pero estas solo llevan a los personajes a la exploración del comportamiento de manera individual: el cuerpo es la primicia, no hay un producto generado a partir de los efectos psicodélicos que deja el consumo como se pretendía en los 60's, época en la que las drogas eran puente de conexión con la creación artística y la desinhibición en momentos de protesta y lucha colectiva.

Todo lo contrario ocurre con *Campos de Fresa para Siempre*, en la que lo histórico (el régimen franquista y toda su represión) es el sustento mismo de la revolución planteada en

el texto, y en la que el sentir y el camino a la expansión de la conciencia de la psicodelia, es demostrada por Cristina y luego por Miguel en los momentos de manifestación y lucha que viven al pertenecer al movimiento estudiantil comunista.

Las características de lucha por un colectivo, un cambio y una noción de país, antes mencionadas, también se ven reflejadas en el fragmento de *Across the universe*: La Guerra de Vietnam lleva a los protagonistas a manifestaciones de lucha y rechazo por lo que se vive en el campo de batalla, también por medio del arte se evidencia un desahogo e inconformismo frente a lo que sucede. Esto último hace que *Campos de fresa para siempre* y el fragmento de *Across the universe* tengan un enlace *intertextual* provocado por su *hipotexto*. Lo cual nos lleva a ver que hay relaciones *transtextuales* no solo entre el *hipotexto* y sus *hipertextos*, sino que también las hay entre *hipertextos* de un mismo *hipotexto*, relación que sería importante investigar más a fondo y resulta novedosa, ya que en la obra de Genette no se hace alusión a esta.

Esto también nos permite vislumbrar que los textos se comunican, al igual que se genera un eco entre los sucesos ocurridos en diferentes partes del mundo, ya no es posible leer una obra como un resultado separado de su contexto, ni del contexto que se vivencia en otras partes del mundo en el mismo momento: los años 60's fueron una época de conflictos, lucha, experimentación y revolución en la mayor parte del mundo y las obras estudiadas son resultado de ello.

Aquí podemos resaltar la relación hipertextual de transportabilidad de las obras con su hipotexto: Taymor tomó a *Strawberry Fields Forever* y lo convirtió en obra de arte a manos de un inglés en Estados Unidos, al mismo tiempo que le daba otra interpretación a su letra suscitada por la Guerra de Vietnam; Reverte la llevó a España y la enroló en los

movimientos estudiantiles del periodo franquista; y Sierra tomo su base psicodélica y la relacionó con las drogas, haciéndola viajar de los 60's a los 90's. *Across the universe* le dio otro formato; *Campos de fresa para siempre*, otro lugar y *Campos de fresa*, otra época. Sin embargo, la esencia sigue intacta, lo que se pretendía comunicar se comunica.

Cabe añadir que por ser la fama de The Beatles un fenómeno mundial, es posible que esta haya generado un impulso en los autores de los hipertextos, de ponerle el nombre de una de sus canciones a sus obra o de usarlas al interior de sus relatos para generar el mismo éxito o fama, por lo cual, podemos inferir que los ídolos literarios, musicales o de ciertas artes de gran auge, se convierten fácilmente en hipotextos, y que los hipertextos, de carácter paródico que se generan, vendrían a ser la lectura que tuvo cada autor de esas grandes obras aunada a sus vivencias.

De esta manera evidenciamos que los textos están entretejidos por similitudes transtextuales que nos ayudan a entender mejor su naturaleza y nos permiten una interpretación de uno en otro: la intertextualidad de las imágenes de las fresas y los soldados en el film con los títulos y algunos apartados de la obras literarias; la paratextualidad del epílogo en las obras literarias; y la intertextualidad suscitada por el hipotexto, que enmarca a *Campos de fresas para siempre* y al fragmento aquí tomado de *Across the universe* en la temática de la guerra, son algunos ejemplos de ello.

Con lo anterior confirmamos que las relaciones transtextuales, como se enunció en la primera parte de este trabajo, se relacionan todo el tiempo: un fenómeno paratextual como el título en las obras, puede evocar una parodia (categoría hipertextual), y por supuesto, su intertextualidad con otra obra hipertextual. Sin embargo, podemos plantear que, a pesar de que puedan aparecer entrecruzamientos entre las relaciones transtextuales, existe un mayor

o menor grado de cierta clase de transtextualidad en algunas partes del texto; de esta manera, una cita deja de ser de un grado mayor de intertextualidad para serlo de paratextualidad cuando no deviene de ella una significancia relevante para el hipertexto, sino que solo se toma como un adorno, sin demeritar el término, ya que este adorno denota en este caso admiración o relación clara y fija del hipertexto con su hipotexto.

Aunado a lo anterior, evidenciamos el valor que tienen los elementos paratextuales en los estudios literarios y planteamos que es preciso darle la importancia que merecen y no dejarlos de lado en un análisis literario. Lo anterior es demostrado con el surgimiento de este estudio a partir de los títulos y epígrafes de las obras, además de un hecho casi sonoro que produjo la paratextualidad de los signos de interrogación y admiración: estos vuelven sonoras las palabras que acompañan en un texto literario, le permiten al lector escuchar a los personajes, reconocer la fuerza o el tono con el que se dice algo.

Por otra parte, logramos mostrar como a través de la teoría transtextual y la literatura comparada, las temáticas eran recurrentes en una u otra obra, a pesar de que el hipotexto no las evidenciara como tal: la guerra, en el film y en la obra de Reverte; las drogas, en el film y en la obra de Sierra; y el amor juvenil, en las tres obras estudiadas. De la misma forma pudimos observar que las temáticas son propiciadoras de intertextualidad. Puede que Julie Taymor no conociera la obra de Reverte, pero en su obra hay mucho de esta, gracias a las temáticas trabajadas (movimientos revolucionarios y amor juvenil). Aunque también esto ocurre debido a la historia contracultural que envuelve a la época de producción y comercialización de la canción; lo cual también sirvió de inspiración a ambos autores.

Recordando los planteamientos que Guillén (1985) toma de Siegbert Praver sobre las “dos vías principales de investigación” (p. 256) en torno a la temología: la situación

histórica y los fenómenos naturales o la naturaleza; pudimos observar como los colores que evocan a la naturaleza, enmarcados en las obras de Taymor(2007) y Reverte (2009), nos transportan a situaciones históricas como el periodo franquista (pañuelos rojos, uniformes grises, flores rojas) y la Guerra de Vietnam (las fresas rojas bomba, el uniforme a blanco y negro, las fresas sangrando, etc.). Asimismo, los personajes de los hipertextos, en este caso las mujeres, tienen un papel importante a nivel histórico: en *Across the universe* y en *Campos de Fresa para Siempre* representan a tantos líderes de movimientos estudiantiles que dejaban de vivir sus vidas por mantenerse en la lucha, esto último también le concierne a la protagonista de Campos de Fresa por su lucha contra la muerte: es la remembranza histórica de los que lucharon por un cambio o por no morir, y la disputa de la mujer contra el estado por la reivindicación de sus derechos.

Algo importante e interesante, entre las obras, es la semejanza de cómo relata la historia al lector: las mujeres de las obras de Sierra y Reverte son narradoras protagonista con el uso de la primera persona; resulta anecdótico que las obras se lleven una o dos décadas exactas entre una y otra: la obra musical aparece en 1967, veinte años después la de Reverte en 1987, luego de diez años la de Sierra (1997), y finalmente, diez años más tarde la de Taymor en 2007. Décadas que seguramente marcaron diferencias de contexto y de visión de mundo entre los autores.

Cambiando al ámbito pedagógico, que como maestros es relevante no olvidarlo, podemos vislumbrar una nueva investigación tomando como base la presente: las lecturas en las aulas de clase se pueden trabajar teniendo en cuenta las relaciones transtextuales trabajadas aquí, los estudiantes podrían seguir este modelo de análisis literario para abarcar varias obras de forma transversal y que a la vez que tengan semejanza temática, autoral,

contextual, paratextual, entre otras. Lo anterior podría desarrollar un nivel de lectura fuera del plano lineal como la aborda Camarero (2008) al citar a Riffaterre, quien plantea que la intertextualidad no lleva a una lectura lineal, probablemente llevaría a los estudiantes a la lectura crítica de la que se habla en las pruebas saber.

Finalmente, creemos que no deben tomarse obras que sean solo de un canon, sino que vayamos a diversos textos, conocidos o por conocer, y hallemos eso que los hace semejantes y a la vez diferentes. Que al acercarnos a un texto seamos conscientes de que no lo hacemos a uno sino a muchos a la vez, pero que ese uno conserva una forma diferente de acercarse al lector, de contarle una historia. Detrás del texto hay un autor, que se relacionó con muchos autores, quienes fueron dejando en él una marca transtextual que luego depositó en su obra formando un colectivo, y al leerlo, ese cúmulo de ideas pasa a formar parte de los demás tesoros de historias que han pasado por nuestros sentidos.

Bibliografía

- Alen, J., (2007). Vietnam: la guerra que EE.UU. perdió. *Vietnam: la guerra que EE.UU. perdió y otros ensayos sobre la revolución vietnamita*. Bou, Luis César (trad.). Argentina: CEUR.
- Alliende, F., (1985). La comprensión de la lectura y su desafío. *Revista Lectura y vida*. Recuperado de http://www.lecturayvida.fahce.unlp.edu.ar/numeros/a3n1/03_01_Alliende.pdf
- Alvarado, M., (1994). La forma del paratexto. *Paratexto*. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Appy, C., (2008). *La Guerra de Vietnam. Una Historia Oral*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Aranda, J., (2000). El Movimiento Estudiantil y la Teoría de los Movimientos Sociales. *Convergencia revista de ciencias sociales*. Recuperado de <https://convergencia.uaemex.mx/article/view/1856/1411>.
- Arranz, P., (2012). *Arte propio influido por la psicodelia: Psicodelicia*. España: Universidad Politécnica de Valencia.
- Bohórquez, D., (2010). *Julia Kristeva: teoría, proceso e interpretación del sentido*. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/155025.pdf>
- Bonatto, A., (2014). *Género, literatura y memoria en la España del último entresiglos. Eduardo Mendicutti, Rosa Regás y Rosa Montero*. (Tesis Doctoral). Universidad Nacional de la Plata. Argentina.
- Britto, L., (2005), *El imperio contracultural: Del rock a la posmodernidad*. Ciudad de la Habana: Editorial arte y literatura. Recuperado de <http://lhblog.nuevaradio.org/b2-img/ElImperioContracultural.pdf>
- Camarero, J., (2008). *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona, Anthropos Editorial.

- Colección del museo ruso, (2017). *Carteles de la revolución*. Recuperado de:
https://www.coleccionmuseoruso.es/wp-content/uploads/2017/10/Dossier_Carteles_Digital.pdf
- Colomer, T., (2010). La evolución de la literatura infantil y juvenil en España. *Bookbird*. Recuperado de
http://www.ibby.org/fileadmin/template/main/bookbird_specialissue/BB_Spanish_July_Art2_Castellano_Rev.7-07.pdf
- Cortés, J., C., (2008). *La música de los Beatles y su trascendencia en otros géneros musicales*. (Tesis Profesional), Universidad de las Américas Puebla, Puebla.
- Cortés, J., R., (2007). La literatura. La literatura infantil y juvenil de Jordi Sierra i Fabra. Generalidades. *El Compromiso Social en la obra de Jordi Sierra i Fabra. 1983-2003*. (Tesis Doctoral), Universidad de Málaga, Málaga.
- Dávila, O., (2004). Adolescencia y juventud: de las nociones a los abordajes. *Última Década*. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19502103>
- Doblas, P., (julio – agosto de 2011) Literatura y Memoria Histórica. *Revista Página Abierta*. Recuperado de <http://www.pensamientocritico.org/pacdob0911.htm>
- Fernández, F., Lozano, O., y Rojas, A., (2013). Raves y consumo de drogas desde una perspectiva epidemiológica y psicosocial: una revisión bibliográfica sistemática. *Adicciones*, Sociedad Científica Española de Estudios sobre el Alcohol, el Alcoholismo y las otras Toxicomanías. Recuperado de
www.adicciones.es/index.php/adicciones/article/download/55/54
- Ferreiro, M., (2015). Rojos, Nacionales, Fascistas, Republicanos... los nombres de los bandos de la Guerra Civil de 1936. *Revista Digital El Reto Histórico*. Recuperado de <https://elretohistorico.com/rojos-nacionales-fascistas-republicanos/>
- Garay, A., (1989). Prolegómenos al estudio de la Cultura Rock, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. Universidad de Colima, II, (6). México.

- García, D., (1989). Protesta y política: los movimientos antiguerra en Estados Unidos, 1965-1975. *Revista Uniandes*. Recuperado de <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/abs/10.7440/histcrit1.1989.03>
- Genette, G., (1989). *Palimpsestos: La Literatura en Segundo Grado*. Fernández Prieto, Celia (trad.). Madrid: Taurus.
- Genette, G., (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI Editores.
- Gilmore, M., (25 de Octubre de 2016). Los Beatles: el año del LSD. *Rollingstone*. Recuperado de <http://www.rollingstone.com.ar/1950301-los-beatles-el-ano-del-ld>
- Gómez, G., (1989). *The Beatles versiones libres*. Bogotá, Colombia.
- Gómez, M., (2008). El Movimiento Estudiantil español durante el Franquismo (1965-1975). *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Recuperado de <http://journals.openedition.org/rccs/652>
- Guerrero, M., (2009, Julio – Octubre). Intertextualidad y transtextualidad en la novela *La biografía difusa de Sombra Castañeda*. *Espéculo, Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/sombraca.html>
- Guillén, C., (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Critica.
- IMDb, (2007). Across the Universe Awards. Recuperado de https://m.imdb.com/title/tt0445922/awards?ref_=m_tt_awd
- Jun, M., (2009). Intratextualidad y elementos simbólicos en *Últimos fuegos*, de Alejandra Costamagna. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/151435.pdf>
- Kłosińska, A., (2011) Monólogo interior en la novela española: técnica narrativa y visión de mundo. *Revista Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria*

Romanica. Recuperado de

http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Acta_Universitatis_Lodziensis_Folia_Litteraria_Romanica/Acta_Universitatis_Lodziensis_Folia_Litteraria_Romanica-r2001-t2/Acta_Universitatis_Lodziensis_Folia_Litteraria_Romanica-r2001-t2-s3-119/Acta_Universitatis_Lodziensis_Folia_Litteraria_Romanica-r2001-t2-s3-119.pdf

Kristeva, J., (1978). La Palabra, El Diálogo y La Novela. *Semiótica I*. Arancibia, José (trad.). Madrid: Editorial Fundamentos.

Lennon, J., y McCartney, P., (1967). *Strawberry Fields Forever* [Grabación sonora], Londres: EMI Studios.

Lombarte, B., (2012) Entrevista a Javier Reverte, periodista y escritor de literatura de viajes. *Trébol*. Recuperado de <http://www.mapfre.com/mapfrere/docs/html/revistas/trebol/n61/es/entrevista2.html>

Lima, G., (2016) Falange Española: de la Corte Literaria De José Antonio Al Protagonismo Del Nacionalcatolicismo. *Historia e Cultura Franca*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6077356.pdf>

López, A., (20 de octubre de 2014). ¿De dónde proviene el término ‘guateque’ utilizado en los años 60 para referirse a una fiesta? [Entrada en blog]. Recuperado de <https://blogs.20minutos.es/yaestaellistoquetodolosabe/de-donde-proviene-el-termino-guateque-utilizado-en-los-anos-60-para-referirse-a-una-fiesta/>

Mahoney, J., y Meyer, M., (2013). 90 Years of Resisting War. *Revista WIN*. Nueva York. Recuperado de <https://www.warresisters.org/wrl-history>.

Manrique, D., (2013). 2 Strawberry Fields Forever. Las 50 mejores canciones The Beatles. *Revista Rollingstone*. Recuperado de http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/50_canciones_beatles.pdf

- Marinero, I., (2 de enero de 2008). Una historia de amor a ritmo de los Beatles. *El mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/metropoli/2008/01/02/cine/1199265479.html>
- Martínez, J., (2014). Presentación. *¿Qué es literatura comparada? Impresiones actuales*. Universidad Veracruzana, Veracruz.
- Massimino, L., (2004). El origen del fenómeno. *Influencia del Art Nouveau en la psicodelia*. (Tesis profesional), Universidad de las Américas Puebla, Puebla.
- Mesa, J., (31 de mayo de 2017). La obra maestra de The Beatles cumple 50 años. *Revista semana*. Recuperado de <https://www.semana.com/cultura/articulo/sgt-peppers-lonely-hearts-club-band-de-the-beatles-cumple-50-anos/527051>
- Mendoza, A., (2010). Introducción. *Función de la literatura infantil y juvenil en la formación de la competencia literaria*. Universidad de Barcelona. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/154715.pdf>
- Morales, J., (2013). *Catedra de Cine*. Los Géneros Cinematográficos. Universidad Católica Santa Rosa. Caracas, Venezuela. Recuperado de <https://jesusvisual.files.wordpress.com/2013/02/guia-4-cine.pdf>
- Navarro, D., (1997). Intertextualité: treinta años después. *Criterios*. Recuperado de <http://www.criterios.es/pdf/intertextualite30.pdf>
- Park, K., (2009). “La transtextualidad en *Prisión perpetua*, de Ricardo Piglia”, *Actas II congreso Internacional “Cuestiones Críticas”*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, pp. 1-20.
- Parodi, M., (2013) *Perspectivización de la memoria histórica en la narrativa española actual*. Berlín: Edition tranvía.
- Peña, V., (2007). Transtextualidad y relato audiovisual. *Comunicación*. Recuperado de http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n5/articulos/transexualidad_y_relato_audiovisual.pdf

- Pimentel, L., (1993). Tematología y transtextualidad. *Nueva revista de filología hispánica*. Recuperado de <http://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/931/931>.
- Reverte, J., (2004). Un Elegante Superviviente. *Soldado de Poca Fortuna*, Madrid: Punto de lectura.
- Reverte, J., (2009). *Campos de Fresa para Siempre*, Madrid: Plaza & Janes Editores.
- Roszak, T., (1970). *El nacimiento de una contracultura*, Barcelona: Editorial Kairós, S.A.
- Sáiz, A., (1999). Jordi Sierra i Fabra, la pasión por la escritura. *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 12, (114), 7-17.
- San Juan, C., (2017). *Una Historia de los Beatles*, Barcelona: Redbook Ediciones.
- Sánchez, L., (2004). ¿Qué son las drogas de síntesis? *Los jóvenes y las drogas de síntesis*, Agencia Antidroga de la Comunidad de Madrid, Madrid.
- Sanz, B., (1968). La oposición democrática se organiza. EL sindicato democrático de estudiantes de Valencia (SDEUV). Capítulo 6. *Realidad: Agrupación Sindical de la Facultad de Ciencias*, Universidad de Valencia, Valencia.
- Sierra, J., (2011). *Campos de Fresas*, Madrid: Editorial SM.
- Sierra, J., (2012). Campos de Fresas/ Camps de Maduixes. *Mis Primeros 400 Libros: Memorias Literarias De Jordi Sierra I Fabra*. Madrid, Ediciones SM.
- Solorzano, F., (31 de diciembre de 2007). Across the universe de Julie Taymor. *Letras Libres*. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico/cinetv/across-universe-julie-taymor>.
- Taymor, J., (2007). *Across the Universe*, [Video], Estado Unidos: Columbia Pictures.
- Usó, J., (2010). Historia de la psicodelia y de algunos intelectuales influenciados por el LSD. *Revista Replicante, Cultura crítica y periodismo digital*. Recuperado de <http://revistareplicante.com/historia-de-la-psicodelia/>

Vargas, M., (2016). Julie Taymor y el reto de contar historias. *Revista Gatopardo*.
Recuperado de <https://www.gatopardo.com/portafolio/medios/julie-taymor-cabos/>

Apéndice

Imagen No. 1 (Portada *Campos de fresas* de Jordi Sierra i Fabra, primera edición para Colombia, 2001) Recuperada de <https://imagedesl0.casadellibro.com/a/1/t0/60/9788434852860.jpg>

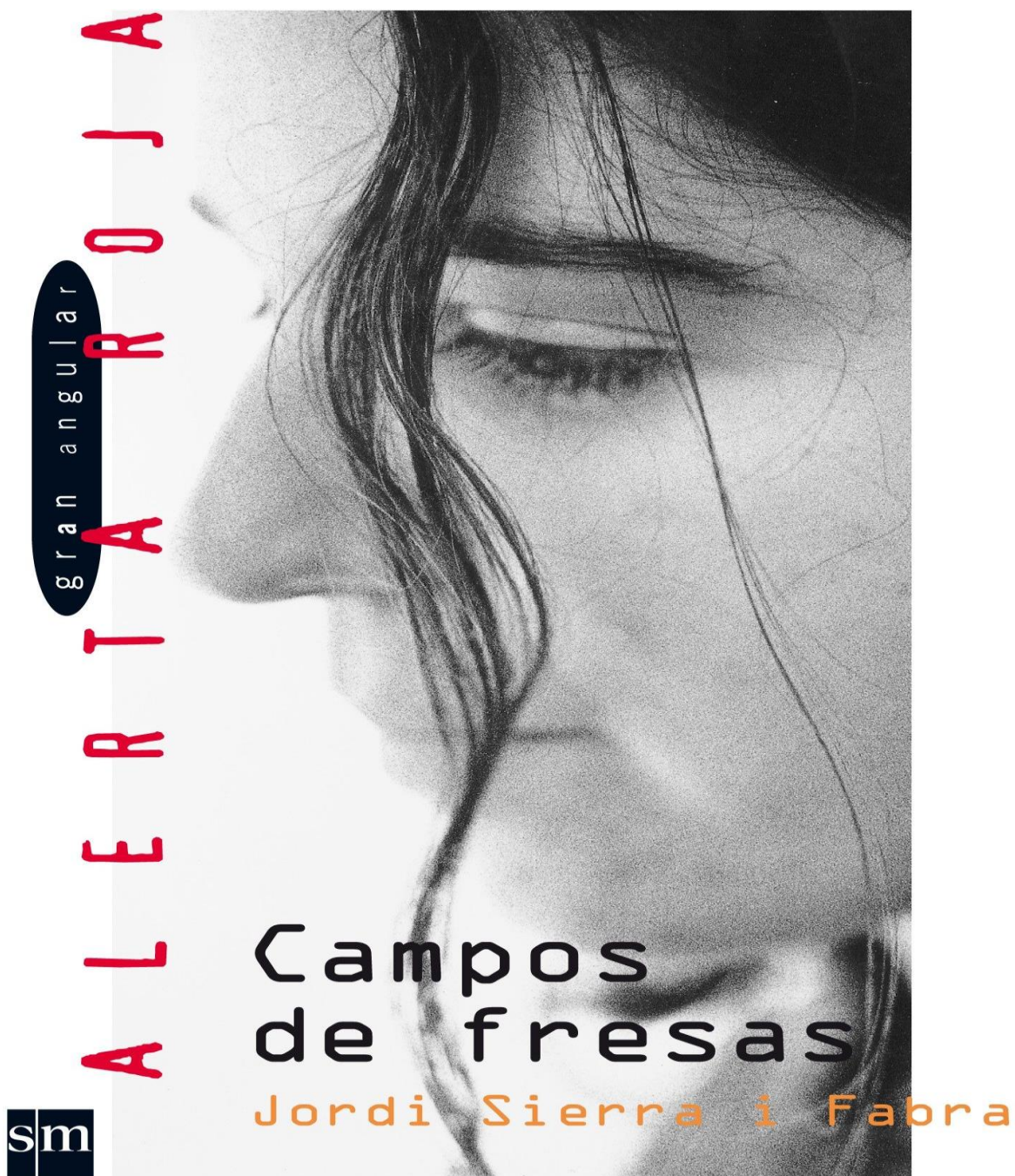


Imagen No. 2 (Portada *Campos de fresa para siempre* de Javier Reverte, segunda edición, 2009) Recuperada de <https://imagessl7.casadellibro.com/a/1/t0/17/9788401337017.jpg>



Imagen No. 3 (Portada *Across the universe* de Julie Taymor, afiche publicitario)
Recuperada de https://www.ecartelera.com/carteles/1900/1968/001_p.jpg

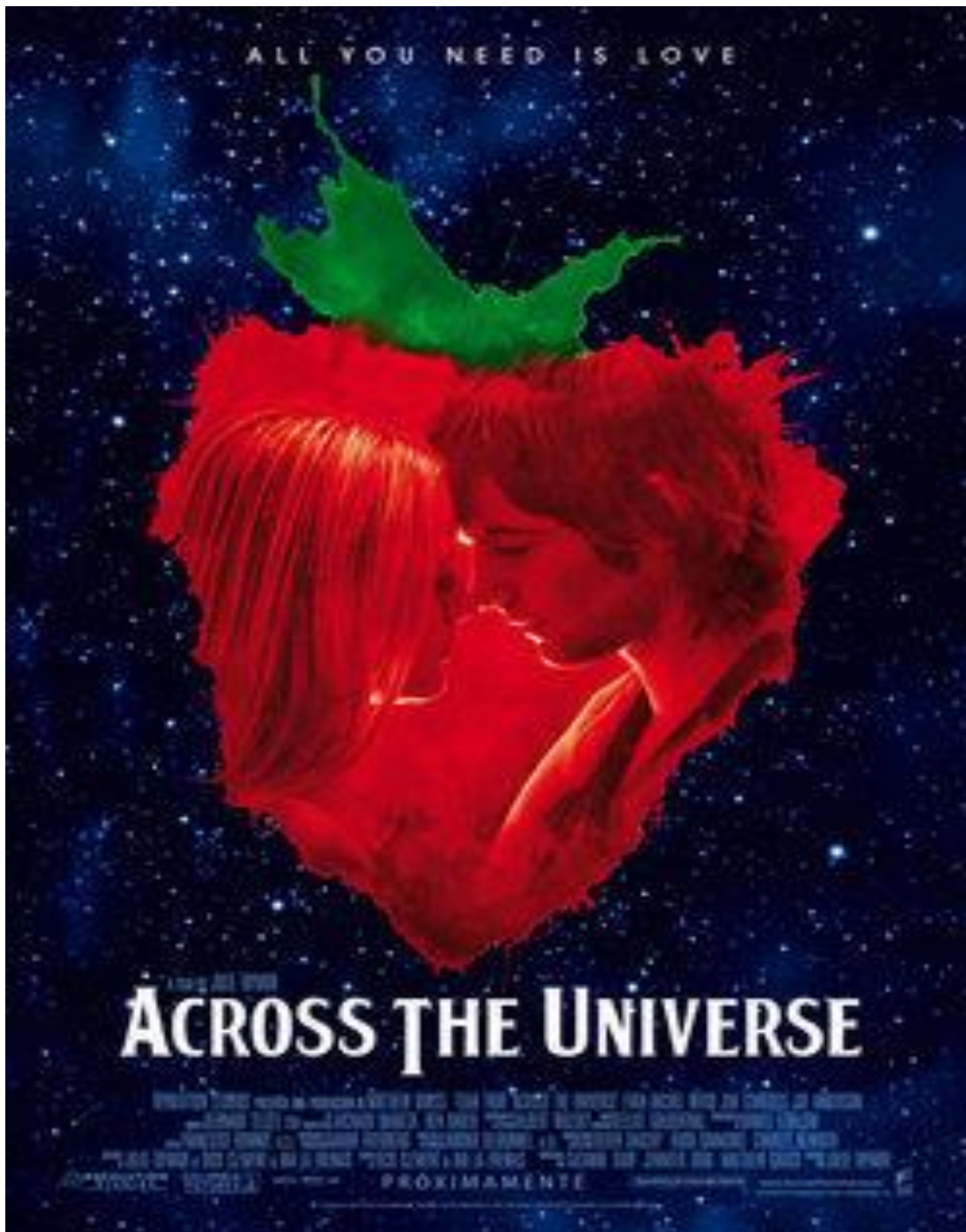


Imagen No. 4 (Portada sencillo discográfico *Strawberry Fields Forever* y *Penny Lane* de The Beatles) Recuperada de <https://cloud10.todocoleccion.online/discos-vinilo/tc/2012/01/07/29940040.jpg>

