PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

VOL. XI, Nº 2 Verano 2023



DIRECTORA

Ana Casas (Universidad de Alcalá)

JEFA DE REDACCIÓN

Ana Rodríguez Callealta (Universidad de Alcalá)

SECRETARIA EDITORIAL

Paula Mendieta Martínez (Universidad de Oviedo)

COORDINADORA DE LA SECCIÓN MONOGRÁFICA

Aina Pérez Fontdevila (Universidad de Alcalá)

COORDINADORA DE LA SECCIÓN MISCELÁNEA

Cristina Somolinos (Universitat de València)

COORDINADOR DE LA SECCIÓN DE ENTREVISTAS

Javier Ignacio Alarcón Bermejo (Universidad de Alcalá)

COORDINADOR DE LA SECCIÓN DE RESEÑAS

Ángela Martínez Fernández (Universitat de València / Universidad de Alcalá)

REDACCIÓN

Fernanda Bustamante Escalona (Universidad de Alcalá), Teresa López-Pellisa (Universidad de Alcalá), Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca), Sergio Santiago Romero (Universidad de Alcalá), Natalia Vara Ferrero (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea) y Raquel Velázquez Velázquez (Universitat de Barcelona)

COMITÉ CIENTÍFICO

José Arroyo (University of Warwick), Eduardo Becerra (Universidad Autónoma de Madrid), Zoraida Carandell (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3), Geneviève Champeau (Université Bordeaux Montaigne), José F. Colmeiro (University of Auckland), José Luis de Diego (Universidad Nacional de la Plata), Ángeles Encinar (Saint Louis University-Madrid), Pura Fernández (CSIC, Madrid), José Luis García Barrientos (CSIC, Madrid), Iván Gómez (Universitat Ramon Llull), Jordi Gracia (Universitat de Barcelona), Juan José Lanz (Universidad del País Vasco), Fernando Larraz (Universidad de Alcalá), Ana Merino (University of Iowa), Catherine Orsini-Saillet (Université Grenoble Alpes), José Antonio Pérez Bowie (University of Miami), Susana Reisz (Pontificia Universidad Católica del Perú), David Roas (Universitat Autònoma de Barcelona), Domingo Ródenas de Moya (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), Marie-Soledad Rodríguez (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3), Ana Rueda (University of Kentucky), Domingo Sánchez-Mesa (Universidad Carlos III), Nanne Timmer (Leiden Universitiet) y Mary Vásquez (Davidson College)

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Esther Correa redaccion@pasavento.com http://www.pasavento.com

Universidad de Alcalá
Departamento de Filología, Comunicación y Documentación
Colegio San José de Caracciolos
Trinidad, 5
28801 Alcalá de Henares (Madrid)



DOI: 10.37536/preh.2023.11.2.1 Vol. XI, n.º 2 (verano 2023), pp. 319-648, ISSN: 2255-4505

SUMARIO

Miscelánea

Clavícula Víctor Ballarín Aguarón	327
Vivir sobre la raya. México triplemente fronterizo en <i>Tu cabello es la frontera</i> de J. Jesús Esquivel <i>Maravillas Moreno Amor</i>	351
Las voces que me piensan al pensarlas: el diálogo intertextual en los ensayos de Jazmina Barrera <i>Teresa González Arce</i>	369
"Ni idea de qué quiere decir". La lengua polaca en las narraciones de las escritoras y los escritores judíos latinoamericanos <i>Ewa Kobylecka</i>	393
Usos y semántica de Chernóbil en el teatro iberoamericano con- temporáneo Antonio César Morón	409

El desmantelamiento de las fábricas. Ruinas contemporáneas en el universo laboral de <i>Made in Spain</i> (2014) <i>Ángela Martínez Fernández</i>	427
Un lugar entre lugares, una persona entre personas: espacios y personajes en <i>Un amor</i> (2020) de Sara Mesa Carmen Pujante Segura	447
Historias de caballeros y señores. Dos ejemplos de medievalismo en la ficción española contemporánea Ana Rita Gonçalves Soares	465
Manuel Vázquez Montalbán y Paco Ignacio Taibo II: hacia un mapa de correspondencias literarias y transatlánticas Sergio García García	485
La pampa ilegible: espacio y narración en <i>Distancia de rescate</i> de Samanta Schweblin <i>Matías B. Oviedo</i>	507
Neomisticismo en la poesía hispánica postsecular. Contextualización y propuesta metodológica Javier Helgueta Manso	529
Maternidad y suicidio: una genealogía de escrituras sobre cómo subvertir la culpa Constanza Ternicier Espinosa	547
Nostalgia, solastalgia y heterogeneidad en la localidad turística: tensiones en la poesía canaria y mallorquina Mercè Picornell	565
Enunciación dramática y discurso veraz en el teatro de Juan Mayorga Juan Carlos Pueo Domínguez	587
Entrevista	
Lo sublime, lo siniestro, lo abyecto, lo terrible. Entrevista a Ana Mar- tínez Castillo Javier Ignacio Alarcón	609

Reseñas

Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo (eds.): <i>El retrato lite-</i> rario en el mundo hispánico, II (siglos xıx-xxı) Jessica Cáliz Montes	615
Aina Pérez Fontdevila y Juan Zapata (eds.): Autorías encarnadas. Re- presentaciones mediáticas del escritor/a María Julia Ruiz	621
José Teruel y Santiago López-Ríos (eds.): El valor de las cartas en el tiempo. Sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936 Lucía Cotarelo Esteban	627
Maria Ayete Gil: Ideología, poder y cuerpo. La novela política contem- poránea Andrea Durán Rebollo	631
Ana Abello Verano: Poéticas de lo fantástico en la cuentística espa- ñola actual Alessandra Massoni Campillo	637
José Manuel González Álvarez: <i>Una trama familiar. (Auto)figuración</i> y campo literario en Argentina (siglos xx-xxı); Nicolas Licata, Rahel Teicher y Kristine Vanden Berghe (eds.): <i>La invasión de los alter egos.</i> Estudios sobre la autoficción y lo fantástico	643
Ana Casas	043

MISCELÁNEA



Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.2.841 Vol. XI, n.º 2 (verano 2023), pp. 327-350, ISSN: 2255-4505

NUEVOS ITINERARIOS AUTOFICTICIOS. MARTA SANZ Y EL "PACTO SINCERO" DE *CLAVÍCULA*

LATEST AUTOFICTIONAL PATHS.
MARTA SANZ AND CLAVICULA'S "SINCERE PACT"

VíCTOR BALLARÍN AGUARÓN Universidad de Coruña https://orcid.org/0000-0002-9135-4917 victor.ballarin@udc.es

> Recibido: 02.10.2021 Aceptado: 05.05.2023

RESUMEN: En los últimos años, la repetición de ciertos patrones narrativos en la novela hispánica autoficcional ha provocado, entre la comunidad literaria, un progresivo efecto de desencanto sobre las posibilidades del género, acusando a la autoficción de mostrar "síntomas de agotamiento" y a sus narradores de narcisistas y deshonestos. Desde la consideración de la existencia de una nueva tendencia en el género inaugurado por Doubrovsky en 1977, más moderada en sus abusos estilísticos y considerablemente más comprometida con su realidad social, se ha abordado el análisis de Clavícula, la novela de Marta Sanz (2017), como ejemplo de este cambio de paradigma y buen hacer literario. A tal efecto, se ha procedido, en primer lugar, a explicar el funcionamiento de la materia biográfica en la narrativa sanciana, prestando especial atención a su anterior ficción de carácter vivencial, La lección de anatomía (2008 y 2014). Seguidamente, a partir de los preceptos teóricos propuestos por Manuel Alberca (1996, 2007 y 2012), se ha analizado con detalle el contrato narrativo que Marta Sanz firma con los lectores de Clavícula y que ha sido aquí bautizado como "pacto sincero". Por último, siguiendo el criterio de Ana Casas (2012), se han identificado y desarrollado aquellos otros rasgos formales (como la fragmentación, el hibridismo o la metadiscursividad), que, junto al pacto de lectura, permiten catalogar la novela como autoficción. Con todo ello, se ha querido demostrar cómo Marta Sanz consigue soslayar en Clavícula cualquier déficit de franqueza atribuido al género y erigir su novela como un canto a la fraternidad, que confirma la competencia

de la escritura autoficticia no solo para paliar las neuralgias íntimas y personales sino también colectivas.

PALABRAS CLAVE: Marta Sanz, *Clavícula*, autoficción, autobiografía, pacto de lectura

ABSTRACT: In recent years, the repetition of certain narrative patterns in the Hispanic autofictional novel have caused among the literary community a progressive effect of disappointment with regards to the possibilities of the genre. Autofictional novels have been accused of showing "symptoms of exhaustion", and its narrators have been described as narcissistic and dishonest. Considering the existence of a new trend in the genre inaugurated by Doubrovsky in 1977, more moderate in its stylistic abuses and considerably more committed to its social reality, the analysis of Marta Sanz's novel Clavícula (2017) is presented as an example of this shift in paradigm and of good literary practice. For this purpose, firstly, the functioning of the biographical material in Marta Sanz's fictions is explained, paying special attention to her previous experiential novel, La lección de anatomía (2008 and 2014). Next, based on the theoretical precepts proposed by Manuel Alberca (1996, 2007 and 2012), the narrative contract that Marta Sanz signs with the readers of Clavícula and which has been baptized here as a 'sincere pact' is analyzed in detail. Finally, following Ana Casas (2012), other formal features such as fragmentation, hybridity or metadiscursiveness are identified and developed; these, together with the reading pact, allow the novel to be classified as autofiction. The aim of this paper is to prove how Marta Sanz avoids in Clavícula any lack of honesty attributed to the genre, and turns her novel into a fraternal call, which confirms the ability of autofictional writing to alleviate not only the intimate and personal, but also collective neuralgia.

KEYWORDS: Marta Sanz, Clavicula, Autofiction, Autobiography, Reader's Contract



1. La autoficción en España. ¿Hacia una tercera vía?

Con el propósito de definir el género y funcionamiento de su propia novela, *Fils* (1977), el escritor y crítico francés Serge Doubrovsky (1928-2017) acuñaba por primera vez el término "autoficción", para nombrar aquella "ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales" que había escrito (Casas 2012: 10). Por medio de esta peculiar declaración, no exenta de cierta contradicción, emplazaba a su novela en un terreno fronterizo, a medio camino entre el relato factual y el ficcional. O, en otras palabras, a caballo entre los dos principales pactos narra-

tivos: el autobiográfico y el novelesco. Mientras que el primero de ellos, definido por Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique* (1975), estaría regido por dos principios básicos —el de "identidad", que demandaría una correspondencia total entre autor y narrador, y el de "veracidad", que exigiría el compromiso del autor por contar únicamente la verdad en su relato—, el novelesco requeriría lo contrario: el distanciamiento entre autor y narrador, lo vivido y lo relatado (Alberca 2012: 131). Con todo, la propuesta híbrida de Doubrovsky obtuvo un éxito arrollador y fue inmediatamente importada en las letras hispánicas, como demuestra la aparición en esas mismas fechas de dos novelas emblemáticas con idéntico pacto de lectura: La tía Julia y el escribidor, de Mario Vargas Llosa (1977), y El cuarto de atrás, de Carmen Martín Gaite (1978). Ambas autoficciones no solo inauguraron una luminosa estela literaria en nuestro país, en la que a lo largo de décadas autores como Javier Marías, Antonio Muñoz Molina o Enrique Vila-Matas han inscrito sus nombres, sino que provocaron la germinación de un vasto y fértil corpus teórico que, con el tiempo, ha tratado de definir los difusos límites del estatuto autoficcional. A este respecto, en el contexto hispánico, 1 es imprescindible referir la labor científica de dos críticos literarios. Manuel Alberca y Ana Casas, sobre la que sostendremos posteriormente el análisis del caso práctico que ocupa a este trabajo.

En el caso de Alberca, su principal aportación teórica tiene que ver con el propio contrato narrativo que rige la autoficción y se remonta hasta 1996, cuando planteó por primera vez el concepto de "pacto ambiguo". Desde entonces, aunque el profesor malagueño ha dedicado abundante literatura a testar y ampliar su propuesta, extensamente aceptada entre la crítica literaria, el núcleo de su planteamiento original ha permanecido intacto. Así, a juicio de Alberca, el pacto ambiguo que firma el escritor de autoficción se caracterizaría, en definitiva, por encerrar bajo una misma proposición "dos términos o premisas antitéticas, que quedan armonizados bajo una forma paradójica que disimula la contradicción, pero sin hacerla desaparecer"; de tal modo, que el autor puede afirmar y negar su identidad al mismo tiempo, produciendo una vacilación semejante a la empleada en el género fantástico, al reproducir su misma indeterminación característica: mantener al lector indeciso entre una interpretación real o irreal del texto (Alberca 2012: 11-13).

Por su parte, la labor investigadora de Ana Casas, que en la última década ha coordinado diferentes monografías a propósito de la autoficción y sus diferentes representaciones —tanto en el plano narrativo (2012 y 2014) como en el intermedial (2017)—, ha centrado sus esfuerzos en concretar aquellos otros rasgos que, junto al "pacto ambiguo", configuran la naturaleza híbrida del texto autoficcional, a saber: la proyección del autor en el texto; la destrucción de la linealidad y la alteración del orden sucesivo de la narración —que evidencian la artificialidad que el autor impone a sus ficciones—; la convivencia de materiales

¹ Más allá de nuestras fronteras, la academia francesa también ha contribuido en la construcción del corpus teórico de la autoficción con imprescindibles aportaciones, entre ellas, Lecarme (1984 y 1994), Colonna (1989 y 2004), Darrieussecq (1996) y Gasparini (2004 y 2008).

de diverso origen (textos ensayísticos, mapas, imágenes) junto a textos ficcionales; así como la actividad metadiscursiva (Casas 2012: 39).

Pese a que es innegable el interés lector que todavía hoy sigue generando la autoficción en España, no lo es tanto en el plano crítico. Y es que, sin ánimo de generar polémica o de caer en el alarmismo, no parece demasiado imprudente sugerir que, en los últimos años, la fórmula inaugurada por Doubrovsky, que disputó a la autobiografía clásica su lugar de centralidad en la literatura occidental, vive tiempos difíciles. No considero, sin embargo, que se oculte tras ello una cuestión cualitativa —pues trataré, en adelante, de probar la vigente luminosidad ético-estética del género por medio del análisis de un caso práctico— sino, al contrario, la generalización de una imagen peyorativa del género tanto entre la crítica como entre buena parte de la nómina de autores que, con mayor o menor asiduidad, han recurrido en algún momento de sus trayectorias novelísticas a las virtudes del "pacto ambiguo" para ficcionalizar sus propias biografías y disponer bajo lupa las experiencias vitales pasadas.

En este sentido, es probable que en el afianzamiento de tal imagen haya contribuido una serie de abusos frecuentes en los textos autoficticios. Me refiero, por ejemplo, a la excesiva repetición de ciertos patrones narrativos, como serían el constante reto interpretativo que supone para el lector la ambigüedad de estos textos, los frecuentes juegos de identidad y onomásticos de los narradores, o la falta de compromiso por la veracidad de lo relatado, que habitualmente subyacen tras el *leitmotiv* autoficcional "soy yo, pero, a la vez, no soy yo". Así lo cree el propio Alberca, que desde la publicación de *El pacto ambiguo* (2007) ha ido progresivamente virando su opinión hacia una posición considerablemente más crítica respecto al género, y que en uno de sus últimos ensayos, *La máscara o la vida* (2017), calificaba la autoficción "como una enfermedad pasajera de la autobiografía" (2017: 313), producto de cuatro décadas posmodernas de "capitalismo de ficción y [...] dinero de plástico" (Verdú en Alberca 2017: 308), que vieron su fin con la crisis socio-económica que inauguró la quiebra de Lehman Brothers en 2007.

En una línea similar, opiniones todavía más contundentes han vertido Anna Caballé y Vicente Luis Mora. En "¿Cansados del Yo?", artículo publicado en El País en enero de 2017, la biografista catalana se confesaba escéptica ante la validez actual de la fórmula propuesta por Doubrovsky y le atribuía "un ombliguismo infecundo". Por su parte, en La huida de la imaginación (2019) Mora no solo refería "síntomas de fatiga" y "falta de ingenio" dentro del género, sino que, desde un enfoque más personal —y no exento de acidez— concluía que, a diferencia del potencial efecto catártico que podría producirse en la novela tradicional, en el texto autoficticio "la reducción fenomenológica a la experiencia de una sola persona —el autor egoficcional— [eliminaría] la dimensión de laboratorio social de la novela y la cualidad de egos experimentales de sus personajes ficticios" (2019: 144).

Si bien resulta imposible esclarecer qué fue primero, no parecería extraño que tal unanimidad de criterio entre investigadores de reconocido prestigio (en su afán por subrayar los vicios de la autoficción más fabuladora) haya favorecido,

de algún modo, que en los últimos años también buena parte de los escritores españoles haya decidido, con similar conformidad, optar por el término "autobiografía" frente al de "autoficción", a la hora de definir y catalogar aquellos relatos en los que estos autores habrían recurrido a un material claramente vivencial; sería el caso de Antonio Muñoz Molina, Elvira Lindo, Rosa Montero, Luis Landero, Rafael Reig, Sergio del Molino, Manuel Vilas o Marta Sanz. Todos ellos defienden la inserción de buena parte de sus obras en la casilla autobiográfica, aun cuando suelen aceptar su clasificación como "novelas", contradiciendo así los términos formulados en el pacto autobiográfico de Lejeune (1975).²

Dicho esto, todavía más paradójico resulta el caso del fallecido Javier Marías (1951-2022), quien, pese haber elaborado con los mimbres de la autoficción algunos de sus títulos más celebrados, como *Todas las almas* (1989) y su revés *Negra espalda del tiempo* (1998), no dudó en recurrir a su cita semanal con los lectores en *El País* para emplearse con saña contra este género. Así ocurre, por ejemplo, en "La cruzada contra la imaginación", la columna donde el autor de *Tu rostro mañana* (2002-2007) lamentaba la supuesta posición de privilegio de los textos autoficticios que, en su opinión, se propondrían "relatar los abusos y penalidades que por lo visto ha sufrido el 70% de los actuales autores", en detrimento de:

... las obras de ficción, que [empezarían] a considerarse frívolas. "¿Qué me está contando", parecen reprocharles, "si usted no ha vivido esto, si no es negro ni árabe, si no es mujer o no es varón, si no es transexual ni lesbiana?" Como si solo cada raza, sexo o nacional estuvieran autorizados a retratarse. Es la condena de la imaginación, de la ficción, es el viejo impulso represor y reaccionario de controlar y limitar a los artistas, o directamente de prohibirlos. (Marías 2020)

No todo son, sin embargo, sombras en el horizonte de la escritura del yo. En este sentido, la crítica Ana Casas se mostraba en una entrevista reciente mucho más optimista sobre el estado actual de la autoficción y, al ser preguntada acerca del posible agotamiento del género, respondía que desconfiaba "tanto de las filias como de las fobias literarias":

¿Estamos cansados del yo? Depende. Hay textos maravillosos centrados en el yo y otros que son banales. Lo que no podemos negar es el signo de los tiempos: nuestra manera de ver el mundo pasa en gran medida por el yo, por el sujeto hipertrofiado. Dicho esto, obviamente cuando se abusa de una fórmula, a la que ya no se puede sacar nada interesante, lo único que nos queda es una moda que ofrece bien poco. De todas maneras, creo que todos los nombres que han aparecido en nuestra conversación son más que relevantes dentro de nuestro campo literario y siguen teniendo muchas cosas que contar. (Iglesia 2019)

² Véase, por ejemplo, las novelas *Ventanas de Manhattan* (Muñoz Molina 2004), *La lección de anatomía y Clavícula* (Sanz 2008 y 2017), *Lo que me queda por vivir* (Lindo 2010), *La ridícula de idea de no volver a verte* (Montero 2013), *El balcón en invierno* (Landero 2014), *La mirada de los peces* (Molino 2017), *Ordesa y Alegría* (Vilas 2018 y 2019) o *Amor intempestivo* (Reig 2020).

Estos nombres a los que alude la profesora alcalaína como prueba irrefutable de la existencia de una "buena" autoficción son, entre otros, los de Javier Cercas, Enrique Vila-Matas o el del propio Javier Marías, pero especialmente los de Marta Sanz, Gabriela Wiener, Lina Meruane o Cristina Rivera Garza, guienes, por medio del vo, abordan en sus obras cuestiones de alto impacto social como las del "género" o la "precariedad". Una actitud comprometida con la realidad actual que, a mi juicio, cristaliza igualmente en una serie de autoficciones publicadas tras las crisis de 2008, entre las que se encuentran: Llamada perdida y Huaco retrato, de Gabriela Wiener (2014 y 2021); Clavícula, de Marta Sanz (2017); Cambiar de idea, de Aixa de la Cruz (2019): Las malas, de Camila Sosa Villada (2019); Ama y Hombres que caminan solos, de José Ignacio Carnero (2019 y 2020); Game Boy, de Víctor Parkas (2019); Carrusel, de Berta Dávila (2019 y 2021); Reina, de Elizabeth Duval (2020), Fármaco, de Almudena Sánchez (2021); Casa se busca, de Socorro Giménez (2021): v Solo auedamos nosotros, de Jaime Rodríguez Z. (2021). Todas ellas presentan ese mismo "signo de los tiempos" que refiere Casas en su entrevista: un sujeto convencido de que la mejor vía para aprehender la realidad y alcanzar una "verdad colectiva" es, paradójicamente, a través de la escritura del vo. Así, para Manuel Alberca, que en *La máscara o la vida*, bajo el término de "antificciones" ya se hacía eco por primera vez de la irrupción de este cambio de paradigma en el contexto español, frente a los relatos que habrían caracterizado las décadas anteriores —donde era común que el autor se parapetara bajo "el protector velo de la ficción" (2017: 311)— esta tanda de textos publicados a partir de 2008 prescindirían de

... algunas de las preocupaciones que polarizan a las autoficciones como la habilidad para mezclar la autobiografía y ficción en juego que pretende confundir las expectativas del lector, y prefiere el compromiso y el riesgo de buscar la verdad de la vida a través de la escritura. Por tanto, los relatos que se acogen estos principios se imponen como meta la búsqueda de la verdad. (Alberca 2017: 322)

Estaríamos, por tanto, ante el nacimiento de una nueva forma de entender y practicar la autoficción, acaso ante el surgir de una tercera vía; una parcela de límites, si cabe, todavía más difusos, en la que sus creadores serían capaces de aunar, en proporción y forma variable, los mejores recursos de la novela y la autobiografía para levantar unas ficciones, no solo solventes desde un punto de vista estético, sino también ético. Así, a diferencia de aquellas autoficciones que en el ya emblemático *Manual de literatura para caníbales* de Rafael Reig aparecían definidas, no sin cierta ironía, como "novelas que trataban del propio autor escribiendo la novela (o peor todavía: novelas que trataban del escritor que no escribía)" (2006: 303), esta reciente hornada de ficciones huirían, en gran medida, del juego metaliterario para centrarse en la representación de unos sujetos en conflicto con un sistema superior capitalista, androcéntrico, heterosexual, caucásico y cisgénero.

2. EL SUSTRATO BIOGRÁFICO EN MARTA SANZ. ANTECEDENTES DE CLAVÍCULA

Como he adelantado en las primeras páginas de este artículo, en aras de probar la buena salud del género y emitir un diagnóstico positivo, voy a recurrir al análisis de un caso práctico que, a mi juicio, podría considerarse un buen paradigma de esa tercera vía —más responsable y moderada— que he sugerido en la introducción de este trabajo. He optado por *Clavícula* (Anagrama, 2017), la novela con la que la escritora Marta Sanz (Madrid, 1967) regresaba a las librerías tras recibir el Premio Herralde de Novela por *Farándula* (2015). Dado que no es la primera vez que la autora toma prestados elementos de las escrituras del yo (en general) y de la autoficción (en particular), antes de emprender el examen de *Clavícula* daré cuenta de algunos antecedentes en su trayectoria, que ayudarán a explicar la génesis de su novela y su posterior interpretación.

En este sentido, desde el inicio de su andadura literaria —aquella que inició en la Escuela de Letras de Madrid y que tuvo como primer fruto la publicación de *El frío* (1995)— la retórica de Marta Sanz ha estado marcada por el peso de lo vivido, la historia que se escribe en el propio cuerpo. Así lo confirman múltiples declaraciones de la autora, como una entrevista de 2017, donde sugería que, en el fondo, "toda la literatura es autobiográfica" y que el proceso de transformación de las experiencias vitales en sustento creativo se podría llevar a cabo mediante dos vías distintas: bien por medio de la metáfora de la máscara (es decir, a través de los personajes impostados), como en *El frío, Los mejores tiempos* (2001), *Daniela Astor y la caja negra* (2013) y *Farándula*, o bien por medio de la metáfora de la carne (es decir, a través de la escritura en primera persona), como en *La lección de anatomía* (2009 y 2014a) y en *Clavícula*; si bien en ambas opciones el escritor o la escritora está constantemente desnudándose, al mostrar, en opinión de Sanz, cuáles son sus preocupaciones, aquello que le roba el sueño (en Frutos del Tiempo 2017).

En el caso de Sanz, el sustrato biográfico es indisoluble, además, de otras dos nociones: la de cuerpo y la de Historia. Así lo confirma María Ángeles Naval (2019: 114-115), quien sostiene que "en las últimas novelas de Marta Sanz [...] el cuerpo y la autobiografía se convierten en el campo de batalla predilecto para, quizás, hablar también de la historia". De este modo, si en *Daniela Astor y la caja negra*³ la autora partía de la metáfora de una niña y un país, durante la Transición española, en plena pubertad, en *Clavícula* Sanz propone una comparación entre una España que sufre los estragos de la Crisis y "una señora que está en la crisis de su menopausia" (en Literatura Andaluza en Red [LAR] 2018). Igualmente, en *La lección de anatomía* la autora ofrece un recorrido biográfico, a modo de "novela de aprendizaje" (Gracia y Ródenas 2011: 784), en el que la narradora se construye a partir de sus relaciones con los otros (especialmente, las figuras femeninas de su vida), a la vez que relata el crecimiento del propio país a lo largo de cuarenta años. Para Sanz, esta inseparable relación entre biografía, cuerpo e

³ Resulta muy interesante que Marta Sanz seleccione un retrato fotográfico, de cuando tenía cinco años, para ilustrar la cubierta de *Daniela Astor y la caja negra*, dado que, de alguna manera, sugiere al lector una posible lectura de la novela en clave biográfica.

Historia tendría su explicación en el hecho de haber nacido en una familia donde lo político tenía un enorme peso.⁴

Por otra parte, desde la publicación del ensayo *No tan incendiario* (2014b y 2019), la autora ha defendido la validez de lo autobiográfico para superar el "ensimismamiento" del que ha sido habitualmente acusado el género y, al mismo tiempo, expresar su escepticismo ante ciertas fórmulas narrativas que rehúyen la primera persona como medio para aprehender realidades exteriores al sujeto:

... frente a los narradores colectivos que eligen para contar la espuria forma "nosotros" como si el yo no lo incluyera y decir yo no fuese una enternecedora muestra de ingenuidad—. Una pereza indomable frente a la disolución del concepto de autor reemplazado por el artesano. El uno está dentro del otro: da igual quién sea la *matrioska* gorda y quién la pequeñita. [...] Los autores que transforman sus yoes en ficciones disuelven el yo en el nosotros sin necesidad de andar insistiendo en ello. (Sanz 2019: 94-96)

Marta Sanz respalda, de este modo, la capacidad de la escritura del Yo para iluminar las partes más invisibles de la sociedad, las voces silenciadas por el relato cultural, frente a las narraciones en tercera persona, con las que la autora afirma sentirse una "ladrona" e "impostora de voces" (en Traficantes de Sueños 2019). Un compromiso que palpita ya La lección de anatomía, la primera novela de la narradora madrileña dedicada a repasar su trayectoria vital y que, como veremos con Clavícula, ha sido inscrita, tanto por la autora como por la crítica, en la casilla del "pacto autobiográfico", pese a presentar rasgos probablemente más propios de la autoficción que de la tradición autobiográfica. Es el caso, por ejemplo, de Natalia Vara, que ha dedicado dos artículos (2015 y 2018) a describir la voz supuestamente autobiográfica de esta novela. Así, Vara califica el narrador en primera persona que relata La lección de anatomía como un "sujeto ético", en la medida que "convierte la autobiografía en un ejercicio subversivo de reformulación del género, lo que implica una firme renuncia a bucear en la memoria en busca de identidad y al compromiso de ser fiel a la realidad y a la supuesta verdad" (2015: s/p). Sin embargo, no parece muy adecuado denominar "sujeto ético" a una voz que no cumple el "pacto autobiográfico", al ir en contra del principio de "veracidad" que demanda el pacto descrito por Lejeune (1975), imprescindible para adscribir la novela al género, puesto que, como advierte paradójicamente la propia Vara en su artículo, son numerosos los pasajes que en La lección de anatomía convierten en inviable esa catalogación. Así ocurre en parlamentos como "mi madre tiene un concepto moral del relato en el que no cabe la mentira: en el mío, mentir es el ingrediente básico" (Sanz 2014a: 62), o en este siguiente, donde la misma narradora apunta hacia la presencia de la ficción (y, por tanto, de la mentira) en un texto teóricamente autobiográfico:

⁴ Juan Ramón Sanz Arranz, el padre de la autora, además de sociólogo, fue militante del PCE en la clandestinidad y, posteriormente, secretario general del PCM durante la democracia (1999-2010). En este sentido, la escritora ha referido en alguna ocasión cómo en la época que la familia vivió en Benidorm dieron refugio a otros compañeros de partido, así como del FRAP (Sanz en LAR 2018).

Todo formaba parte del esfuerzo por convertir en verosímiles mis ficciones y garantizar a mis compañeras que mi verdadero nombre era ese que figuraba en mis libretas: cómo, si no, iba yo a escribirlo en los libros para que la señorita me regañase. Mi nombre inventado era mezcla de realidad y ficción como casi todos los productos del arte: mi nombre era Marta Armonía Libertad. (Sanz 2014a: 84-85)

A esta falta de compromiso con la veracidad (en cualquier caso, lógica, si tenemos en cuenta que, como es habitual en la novela de aprendizaje, la figura que se oculta tras el relato es la del pícaro) podemos añadir otros elementos de La lección de anatomía que, si bien imposibilitan su adscripción a la casilla del "pacto autobiográfico", la convierten en una firme candidata a la autoficción al cumplir con los principios básicos establecidos por el "pacto ambiguo" de Alberca (1996 y 2007). En este sentido, resultan decisivos a la hora de incrementar la indeterminación algunos de los elementos peritextuales de la novela, como la portada y contraportada, la cita introductoria o la dedicatoria, que sugieren al lector unas pautas interpretativas concretas para acometer la lectura. Así, tal y como señala Vara, si bien en la primera edición de 2008 la portada estaba protagonizada por un fragmento del cuadro La habitación (Balthus 1954), en la segunda edición de 2014 "la alusión pictórica se pierde [...] pero lo que, en lugar de extraviarse, se consigue es la identificación del texto como relato fronterizo" (Vara 2015), al utilizar para la cubierta un retrato fotográfico de juventud de la madre de Sanz, que fácilmente podría ser interpretado por el lector como una imagen de la propia escritora, 5 dado que en la página de créditos únicamente se indica "del archivo fotográfico de la autora" (2014a: 6). Un premeditado equívoco que recuerda, de alguna manera, al frecuente leitmotiv autoficticio: "soy yo, pero no soy yo".

En contraste, las siguientes páginas demostrarán cómo en Clavícula, pese a retomar la empresa autoficticia que había emprendido con La lección de anatomía, Sanz subvierte por medio del artefacto narrativo que idea cualquier conato de picaresca o falta de honestidad que pudiera "reprocharse" en su anterior ejercicio biográfico. Tras recibir el Premio Herralde de Novela por Farándula en 2015, Sanz decide regresar dos años más tarde a la escritura del Yo con la publicación de Clavícula, un texto híbrido que la autora concibe, en primera instancia, como un ejercicio privado e introspectivo que alcance a reconstruir un sujeto quebrado por el dolor. Un mal que se manifiesta por primera vez durante un vuelo transoceánico en forma de una punzada en la clavícula, mientras la autora lee los síntomas del cáncer de pulmón que describe Lillian Hellman en sus memorias. Esta inaugural experiencia desencadena la narración de Clavícula, y lo que comienza siendo un dolor íntimo —que la escritora ha relacionado con la situación de vulnerabilidad originada por la concesión del galardón de Anagrama, al colocarla en "un lugar de sobreexposición"—, termina derivando en la constatación, por parte de la narradora, de que su afección, más allá de una naturaleza física, tenía

⁵ Así ocurre en el artículo de Vara, donde se adjudica erróneamente el retrato de la portada a la escritora madrileña.

una raíz social y política: "Enfermo del miedo a enfermar y del miedo a no poder enfermarme [...]. A que la enfermedad se relacione con el miedo de no poder pagar las facturas" (Sanz 2017: 54). Es entonces cuando la autora, al comprender que su dolor era común al de muchos otros, decide emprender la escritura de *Clavícula*, ya no como una actuación terapéutica y privada, sino como una obra literaria, una vez más comprometida, para reivindicar el derecho a la queja de cualquier individuo, independientemente de su situación.

En este sentido, estimo que la tesis propuesta por Sanz sobre la validez de los textos literarios como herramientas capaces de paliar las neuralgias íntimas, pero también colectivas, no aparece por primera vez en *Clavícula*, dado que buena parte de su producción literaria previa ya mostraba gran parte de estos rasgos, como ocurre en el ensayo *No tan incendiario* (Sanz 2014 y 2019), donde ya se intuía esta concepción útil de la escritura del yo:

Surgen un montón de preguntas al hilo de la idea del yo como ficción. Preguntas importantes. [...] ¿qué es el yo?, ¿y la ficción?, ¿y lo literario?, ¿el yo como ficción literaria o la literatura como ficción del yo o la ficción como yo de la literatura?, ¿es lo mismo la reflexión sobre el yo que la autobiografía?, [...] ¿se puede hablar de uno hablando de otros?, ¿existe la vida interior?, ¿y el yo sin el nosotros?, ¿puede la práctica literaria sanar la enfermedad de un yo exterior al texto? (Sanz 2019: 98-99)

Por otra parte, también en *No tan incendiario* aparece esbozada otra de las cuestiones cuya respuesta cristalizará en *Clavícula*: "¿Es el texto un cuerpo y el cuerpo, un texto? [...]. Pensemos por qué la metáfora un cuerpo es un texto podría no ser tan descabellada... Es decir, pensémoslo en clave materialista" (2019: 98). Así, en *Clavícula*, una obra que ha sido descrita por la escritora Edurne Portela (2017) como una "poética de la fragilidad", observamos cómo el dolor que experimenta Sanz es somatizado por el propio texto y se solidariza con el cuerpo quebrado de la autora en forma de fragmentación. Como ya hiciera en *Black, black* (2010), a través del diario ficticio de Luz Arranz, Sanz fotografía un cuerpo en un instante tradicionalmente considerado "poco fotogénico" (en Cruz 2017), el inicio de la menopausia, con el propósito de descatalogar la corporalidad femenina como una cuestión obscena:

Llevo muchas novelas hablando del cuerpo de las mujeres, de diferencia como desventaja. Quiero hablar de mi menopausia, de mi menstruación y de mis dolores, igual que Philip Roth puede hablar de su cáncer de próstata y es un tema universal. No creo que tenga que haber ninguna diferencia. (Sanz en Martín 2019)

También en *No tan incendiario* se formula otra de las cuestiones principales que vertebrarían más adelante *Clavícula* y que he adelantado con anterioridad: la relación que han mantenido la escritura femenina y la enfermedad. Señala Sanz que el "yo psicológico" se ha vinculado con la escritura terapéutica y con la escritura como enfermedad a raíz de las teorías freudianas; así, la autora lo ejemplifica con el caso de Anne Sexton (1928-1974), que comenzó a escribir a causa

de una depresión posparto, pero que, sin embargo, más allá de concebir el acto de la escritura como una herramienta terapéutica o reconstructiva, la poeta consiguió erigirse, al igual que Sylvia Plath, "en el paradigma de una poesía escrita por mujeres que necesitan construir un sujeto en el que se aglutinen las voces silenciadas a lo largo de la Historia" (2019: 103-104). Una necesidad que en *Clavícula* se hace patente con el compromiso de Sanz por compartir las experiencias negligentes a las que se han visto sometidas las mujeres de su entorno, víctimas, con frecuencia, de una medicina occidental tradicionalmente androcéntrica, que se muestra incapaz de proporcionar una explicación a un gran número de patologías:⁶

Somos tantas las locas. Tantas. Natalia se queda embarazada y pare a un hijo precioso [...]. Después empiezan a llegar los dolores que van de la ingle hacia el muslo y, más tarde, la parálisis parcial de la pierna. Natalia pasa por un calvario y por un rosario de médicos que no le encuentran nada. "Depresión posparto." "Ansiedad." "No aguantáis nada." Natalia cada vez se encuentra peor. [...] Reivindica que está enferma. Durante un año, dos años, tres años. [...] Vuelve al médico y se produce un milagro. Por fin, le dicen: "Está usted enferma." Natalia está en un estado precanceroso por infección. [...] Natalia pasa por el quirófano. Tiene secuelas. Pero ahora está feliz porque sabe que ni estaba loca ni era floja ni estaba equivocada. (Sanz 2017: 96-97)

En definitiva, la formulación previa del conjunto de estas cuestiones en *No tan incendiario*, tres años antes de la publicación de *Clavícula*, suscita la duda de si este fértil ensayo, además de recoger los principales componentes de la retórica sanciana, no se convirtió también en la "hoja de ruta" que marcó el itinerario inmediato de su narrativa posterior (Ballarín 2021: 387), habida cuenta que, aparte de poder rastrear en él la génesis de *Clavícula*, en sus páginas encontramos recogidos otros asuntos que a lo largo del lustro siguiente cristalizaron en las diferentes publicaciones de la narradora madrileña, como la precariedad de los oficios culturales y el papel del artista en la sociedad, abordados en *Farándula* (2015), o la despolitización del género negro que trata de subvertir a modo de contraejemplo su penúltima novela, *pequeñas mujeres rojas* (2020).

3. CLAVÍCULA A EXAMEN. EL "PACTO SINCERO" DE MARTA SANZ

Pese a la brevedad del texto, que apenas alcanza las doscientas páginas, *Clavícula* ha generado un notable corpus crítico. Esta proliferación de estudios científicos y reseñas literarias sobre la novela no ha impedido que, como en el caso de *La lección de anatomía*, la crítica haya catalogado casi unánimemente *Clavícula* como un texto autobiográfico, probablemente guiada en parte por los propios comentarios de la autora, que se ha rebelado, con cierto humor, "contra la autoficción" (en Frutos del Tiempo 2017). No obstante, estudios como los de

⁶ Sobre esta cuestión, véase "Contra la 'verdad': 4.48 Psychosis y Clavícula como narraciones femeninas del dolor, la locura y el suicidio", de Martín Villareal (2020).

Kaiser (2021), Baños (2021) y Calvo (2021), o reseñas como las de Portela (2017), Pozuelo Yvancos (2017), García Montero (2017), Rodríguez Fischer (2017), Sánchez Zapatero (2017) o Becerra (2018), en las que se adscribe *Clavícula* al género autobiográfico, aluden igualmente a una serie de características experimentales (como la fragmentación, la destrucción de la linealidad narrativa o el hibridismo) que en realidad son, junto al "pacto ambiguo", propiedades constitutivas del género autoficcional (Casas 2012: 39). A la vista de la paradójica recepción de la novela, las siguientes páginas propondrán una lectura alternativa de la novela, como texto partícipe de esa incipiente tercera vía en la autoficción española, por medio del examen de su pacto de lectura y de los otros rasgos ya mencionados, propios del género inaugurado por Serge Doubrovsky.

3.1. El síntoma de nada: entre dos pactos

A tal efecto, el primer paso para discernir el pacto de lectura que propone Marta Sanz en *Clavícula* consiste en el cotejo de los elementos peritextuales que enmarcan la lectura de la novela y que, como en cualquier escritura del yo, condicionan la interpretación del texto. En este sentido, respecto al título de la obra, "clavícula" alude en primera instancia a la parte del cuerpo de la narradora donde percibe un incipiente dolor agudo. En el caso de Sanz, no es la primera vez que la narradora madrileña hace mención a este enclave anatómico, sino que aparece frecuentemente referido en sus novelas. De esta forma, en orden retrospectivo, en *Farándula* encontramos que la voz narrativa alude al hueco intraclavicular de Natalia de Miguel, al que denomina "Bósforo de Almásy" (2015a: 62 y 63), apodo con el que László Almásy (Ralph Fiennes) bautiza cariñosamente a la clavícula de Katharine Clifton (Kristin Scott Thomas) en la película *El paciente inglés* (Minghella 1996), y que, más tarde, Sanz volvería a recuperar para referirse a su tórax:

Al escribir la palabra punzada —la que siento en el poético Bósforo de Almásy de Kristin Scott Thomas, la escotadura supraesternal, el precioso occipital mapilar por donde Cary Grant le mete el dedo a Joan Fontaine para robarle el corazón e inocularle la sospecha—, al escribir la palabra punzada me acuerdo de que mañana mi fisioterapeuta, para aliviar mi dolor, quiere clavarme tres agujas calientes en el músculo subclavio. Lo más curioso es que yo he aceptado con una sonrisa. (Sanz 2017: 107)

Igualmente, si en la primera parte de *La lección de anatomía*, "Vallar el jardín", la narradora —que identificamos con Sanz— refiere una larga relación de patologías que la han acechado desde su infancia, entre ellas, el insomnio, la hipocondría y la "condritis en la clavícula" (2014a: 39), en la segunda parte de *Black, black, "Black II*: La paciente del doctor Bartoli", el personaje de Luz Arranz, escritora *amateur* que transita la menopausia, sugiere en su diario ficticio que sus clavículas "ya no se parecen al dibujo en la madera de una viola de gamba" (Sanz 2010: 137).

Por otra parte, el significado del título de *Clavícula* adquiere una nueva dimensión al combinarlo con la imagen de la portada: al frente del libro la autora

ha dispuesto una particular clave de sol, cuyo trazo culmina con una flecha punzante. El título es, de este modo, un juego combinatorio de sonidos e imágenes que enlaza con otro de los *leitmotiv* del texto, la búsqueda de la palabra:

A nadie le puede doler un esdrújulo. Mi amigo Aurelio los colecciona y los apunta en una lista fascinante. A algunos nos gustan mucho las palabras. Posiblemente nuestra afición resulta dañina para ciertas personas. Pero a nadie le puede doler algo con un nombre tan hermoso. Clavícula. Clavicordio. Clavo. Llave. Clavija. (Sanz 2017: 131)

Esta repetición léxica, casi melódica, da sentido a la clave de sol de la portada, dado que en el pentagrama es esta figura la que funciona como llave para dar sentido a la notación musical, al igual que en *Clavícula* son el lenguaje y la palabra las claves para comprender el texto y aprehender el dolor. Esta comparación entre los renglones del texto y los de una partitura amplía su alcance al relacionar las líneas concéntricas de la clave de sol con los frecuentes juegos de palabras —"picadura de avispa", "ratoncillo", "jilguero", "garrapata", "cabeza de alfiler" (2017: 45, 84 y 147)— que aspiran a nombrar un dolor inaprensible. Un propósito que la propia Marta Sanz (en Museo de la Evolución Humana 2017) ha vinculado con la estructura musical de las *Variaciones Goldberg* de Johann Sebastian Bach (1741), en la búsqueda de sentido a través de la variación armónica, y que en *Clavícula* se lleva a cabo desde la conciencia de la capacidad combinatoria del lenguaje para perfilar lo invisible:

Estas páginas [...] son una indagación. El intento de responder a una pregunta que no se desliza hacia atrás y hacia delante por el carril bien engrasado del tiempo. Estas páginas aspiran a operar como herramientas afiladas. Un trépano o un berbiquí. Describen un proceso, puede que una figura circular, y hablan de una persona. No de sus pasos de baile. (Sanz 2017: 165)

Finalmente, en cuanto a la flecha punzante de la figura, que ideó el propio padre de la autora, trataría de alejarse de las connotaciones positivas que ha despertado tradicionalmente la clave de sol en el imaginario cultural occidental, para referir al gran asunto de *Clavícula*, el dolor:

Al enésimo médico le describo exactamente el lugar de mi dolor. Un espacio inexplicable entre el esternón y la garganta. El médico me dice: "Es imposible." Señalo insistentemente un punto hueco. Trazo círculos sobre él con mi dedo índice. Pinto garabatos. Es un espacio blanco de la materia. El único territorio de la masa corporal donde no hay absolutamente nada y toda la masa es éter y arcángeles. El médico se excede: "Si te clavara una aguja exactamente en ese punto, llegaría limpia al otro lado." [...] No puedo creer a los ilusionistas y no puedo creer al médico. Me aparto de él. Él da un paso atrás porque tampoco me cree a mí. (Sanz 2017: 113)

En cuanto al contrato narrativo de *Clavícula*, Marta Sanz (en Cervera 2019) ha declarado que en esta ocasión el pacto de lectura que se compromete a firmar

con los lectores es "el de la verdad", que aludiría al propuesto por Lejeune. Sin embargo, como he adelantado, al igual que en *La lección de anatomía*, en la novela aparecen esbozados una serie de rasgos que imposibilitan la suscripción de *Clavícula* en la casilla del tradicional "pacto autobiográfico". Así lo observamos en la apertura del libro, donde Sanz propone un contrato muy distinto, cuyas características se asemejan en mayor medida al "pacto ambiguo", propio del género autoficticio:

Voy a contar lo que me ha pasado y lo que no me ha pasado. La posibilidad de que no me haya pasado nada es la que más me estremece. (Sanz 2017: 11)

En este sentido, como he referido en el apartado introductorio de este trabajo, para que el "pacto ambiguo" se efectúe, el texto debe encerrar bajo una misma proposición "dos términos o premisas antitéticas, que quedan armonizados bajo una forma paradójica que disimula la contradicción, pero sin hacerla desaparecer", de tal modo, que el autor pueda afirmar y negar su identidad al mismo tiempo (Alberca 2012: 11). En el caso de *Clavícula*, tal ambigüedad no recae tanto en el juego de correspondencias entre narrador y autor —que ha insistido en el carácter vivencial del texto— sino en la incertidumbre que rodea a la naturaleza, real o ficticia, del dolor percibido por la narradora, y que articula, en gran medida, el relato de *Clavícula*:

Actúo como mi propia quiromántica y al mirarme [...] la mano izquierda detecto una línea de vida que no se corta pero forma islas y triángulos escalenos. Cajas irregulares. Yo diría que mi línea de la vida sufre interferencias a partir de los cincuenta años. Ese es mi preciso cálculo adivinatorio. Mi profecía. Ahí se localiza exactamente la desaparición de mi confort físico y mi publicitaria sensación de vivir. Arranca la época de las enfermedades mágicas. El miedo a quedarme viuda. Huerfanita. O en la miseria. (Sanz 2017: 16)

La sombra de la duda, instalada en el texto desde la primera página, se mantiene hasta el final del relato, alternado sucesivamente pasajes en los que la narradora se muestra escéptica ante su propia enfermedad —como se observa en fragmentos como: "Mi marido me llama y yo salgo del letargo. Del sueño de mi enfermedad y de mis dudas" (2017: 103)—, con escenas en las que la voz que relata la historia encuentra la seguridad necesaria para revindicar la veracidad de su afección:

El dolor me afea la letra y súbitamente me enfado mucho conmigo misma al hacerme consciente de que escribo como si de verdad fuese una hipocondría-

⁷ Con esta declaración, la narradora no estaría únicamente incentivando la ambigüedad de su enfermedad, sino que se trataría de una alusión al emblemático libro de Joan Didion, *El año del pensamiento mágico* (2005), donde la narradora norteamericana relata su experiencia vital tras la muerte de su marido, el también escritor John Gregory Dunne, y el largo periodo de hospitalización de su hija, Quintana Roo Dunne, que acabó finalmente falleciendo apenas un mes antes de la publicación del libro.

ca. Asumo el discurso de los hipocondriacos y me ciño a la mirada de lo que los demás esperan de mí. Pero hoy me rebelo. No soy una hipocondríaca. No estoy deprimida. Tengo un dolor. Una enfermedad. Lo reivindico. Me quejo. (Sanz 2017: 86)

La particularidad de que el texto combine pasajes que intercalan actitudes escépticas y afirmativas no invalida la adscripción al "pacto ambiguo", sino que, por el contrario, incrementa su efecto. Sin embargo, el hecho de que Clavícula se suscriba a este contrato no ha de relacionarse con una falta de compromiso por la veracidad de la narradora, puesto que la fuerza que desplaza al texto de la casilla del "pacto autobiográfico" de Lejeune al propuesto por Alberca no es otra que el miedo. La autora, que ha advertido sobre la imprudencia de reducir a Clavícula como el relato de una muier que se adentra en la menopausia, ha señalado al miedo como el gran telón de fondo, implícito o explícito, que rodea a la novela, en la medida que el texto reflexiona sobre el desasosiego que un repentino dolor desata en la narradora y que acarrea consigo una preocupante variedad de fobias: al fallecimiento de sus seres gueridos, a su propia muerte, a la auto-explotación laboral, al dilatado desempleo de su marido, o a una vejez precarizada. En este sentido, Clavícula funciona también como el testimonio de una mujer a la que la posibilidad de que su afección sea producto de su imaginación, o de la locura, la paraliza:

Me da miedo no saber si lo más insoportable es la permanencia de la punzada —esa carga que no se alivia y no te permite sonreír— o la inminencia de su aparición. No saber si es más insoportable la posibilidad de que la punzada sea un síntoma de una oscuridad oculta material. De una madeja. O el síntoma de nada: lo más peligroso. Lo inexplicable. (Sanz 2017: 106)

Por lo tanto, el hecho de que el texto se acoja al amparo del "pacto ambiguo" no ha de relacionarse en ningún momento con una actitud descomprometida, sino con la incertidumbre generada por el miedo y su consiguiente efecto: "dudar de si lo que no se puede explicar de verdad existe" (2017: 98). El relato de Sanz se uniría, de esta manera, a las otras historias de mujeres recogidas en *Clavícula* (como las de Natalia, Isabel, Chari, Marta o Silvia) que, con frecuencia, han visto reducidas sus patologías a meras "enfermedades imaginarias". En definitiva, y a diferencia de en *La lección de anatomía*, donde la narradora simpatiza con la mentira, en *Clavícula* la narradora realiza un valiente ejercicio de franqueza, que, si bien la vacilación generada por el miedo imposibilita su adscripción al "pacto autobiográfico", permite hablar, dentro de su ambigüedad, de otro contrato narrativo, que me propongo bautizar como "pacto sincero".

3.2. Recomponer el puzle: fragmentación e hibridismo

En sintonía con su peculiar pacto de lectura, otros elementos de *Clavícula* que, siguiendo la propuesta teórica de Casas (2012), legitiman la catalogación de *Clavícula* en la casilla autoficcional son la fragmentación y la hibridez de géneros.

Como he adelantado en párrafos anteriores, en Clavícula el miedo y, especialmente, el dolor, no afectan únicamente a la narradora de la historia, sino que el artefacto literario, en solidaridad con la autora, somatiza su afección en forma de fragmentación bajo la premisa "el cuerpo es el texto y el texto es el cuerpo" (Sanz 2019: 98). La escritura del libro se convierte, así, en un ejercicio de vertebración personal que busca reconstruir un sujeto quebrado por el dolor y la incertidumbre mediante la práctica literaria: "Recompongo mis pedazos centrípetamente. Me escavolo" (Sanz 2017: 198). Tal fractura se manifiesta en el cuerpo del texto de diferentes maneras. Por un lado, la novela se compone, formalmente, de episodios de muy distinta extensión, de escenas dilatadas (como la prueba de esfuerzo que relata la narradora hacia el final del libro), pero también de pasaies muy breves donde el tono lírico, presente durante toda la narración, se hace más evidente: "En un lunar de mi cuerpo reconozco el cosmos. La primera célula humana, el reptil que salió del charco y se convirtió en simio [...]. En un lunar de mi cuerpo que me escuece y muta, veo la realidad como dentro de la bola de cristal de una pitonisa de feria" (2017: 15).

Otro efecto secundario derivado de la fractura del texto es la destrucción de la linealidad narrativa. Aparentemente, *Clavícula* no responde a ningún esquema narrativo y carece de trama, al convertirse la indagación personal en el único hilo conductivo de la novela. Se trata de un asunto sobre el cual la propia autora reflexiona hacia el final de la narración, donde sostiene que, en favor del suspense y la intriga, podría haber organizado la estructura episódica de *Clavícula* de una forma distinta; sin embargo, la autora se declara en contra de esta clase de mecanismos que, en su opinión, habrían desviado la atención del relato de lo realmente importante, la experiencia del sujeto:

Este libro podría haber empezado con el capítulo que acabo de escribir. Mi peripecia con la enfermera especializada en pruebas de esfuerzo. [...] Agarrándome la cabeza con desesperación, podría haber lanzado a los lectores [...] preguntas a bocajarro: "¿Cómo he llegado hasta aquí?", "¿por qué camino?" [...]. Esas interrogaciones habrían puesto en funcionamiento un dispositivo mediante el cual los lectores se intrigarían y caerían en la malla del suspense reduciendo el relato de una enfermedad [...] al género de las novelas de detectives. [...] Estas páginas [...] hablan de una persona. No de sus pasos de baile. (Sanz 2017: 164-165)

Sin embargo, tras la aparente desaparición del tradicional esquema narrativo, en *Clavícula* encontramos una arquitectura narrativa muy compleja en la que la incertidumbre respecto a la salud de la narradora —como he señalado al hablar del pacto de lectura— juega un importante papel, pues somete al lector a la misma vacilación característica del género fantástico, que se debate entre una interpretación real o irreal del texto. Una ambigüedad que puede permanecer más allá del final del relato. Del mismo modo, resulta fundamental para la construcción del esquema narrativo que Sanz opte por un cierre circular para su libro. Si en el arranque de *Clavícula* la narradora, mientras sobrevuela el océano

Atlántico, toma conciencia de su incipiente dolor, en el desenlace de la novela la autora regresa en avión de un viaje familiar por el norte de Europa:

Mis padres se cogen de la manita en el aterrizaje. El sobrecargo se inclina sobre ellos: ¿es miedo o es amor? [...] La azafata no puede resistirse a pronunciar un comentario: "Que sigan ustedes así cincuenta años más." [...] Se ríen y se ofenden. [...] Yo, sin fijarme mucho, me doy cuenta de todo y me llevo los dedos al Bósforo de Almasy. (Sanz 2017: 201)

La elección de la estructura circular,⁸ junto a otros rasgos, serviría para constatar la artificialidad que el autor de autoficciones impone a sus textos (Casas 2012: 39). En el caso de *Clavícula*, cuando la escritura, inicialmente terapéutica, se convierte en literaria, comienza un proceso reorganización, de selección de materiales, de amputación y de recolocación de "las piezas del puzle para que, de alguna manera, también el rompecabezas represente esa fractura que produce el dolor en el cuerpo real" (Sanz en BNE 2018). Una fragmentación que también afecta, inevitablemente, a la diversidad orgánica del libro y que la convierte en una ficción extremadamente híbrida.

En *Clavícula* no se observa únicamente una heterogeneidad temática (que intercala, entre sesudas digresiones sobre la vida, el dolor y la muerte, cómicas anécdotas en el hogar y la consulta hospitalaria), sino que encontramos una diversidad formal que, la escritora ya defendía en *No tan incendiario*, donde aludía a la condición líquida de los géneros "que se empapan los unos de los otros" (Sanz 2019: 84). Por ello, no es de extrañar que en *Clavícula* esta apuesta se haga patente. Así, en lo que a primera vista podría parecer una novela convencional, la autora elabora un complicado *patchwork* que obliga a redefinir el propio concepto de novela y considerarla, en consecuencia, como un objeto literario posmoderno.⁹

Alterando la homogeneidad del texto, encontramos inserto el cuento "Buscamos una amapola que no se marchite" (2017: 70-81), un relato escrito por encargo en el que la narradora, con una gira promocional por la costa andaluza como telón de fondo, reflexiona sobre su adicción al Lorazepam y, a la vez, da noticia de los estragos de la crisis en los colectivos más precarizados (en este caso, las trabajadoras de la limpieza). Del mismo modo, en *Clavícula* se ofrece al lector un hilo de correos electrónicos entre la narradora y su marido, José María

⁸ Las líneas concéntricas de la clave de sol, una vez más, como fondo del relato.

⁹ En 2015 David Becerra Mayor coordinó *Convocando el fantasma. Novela crítica en la España actual.* Allí el crítico madrileño dedicaba un capítulo a la narrativa sanciana y argumentaba que, tras un primer periodo de corte realista, Marta Sanz habría emprendido, tras la publicación de *La lección de anatomía* en 2008, una nueva etapa en su escritura marcada por el signo de la posmodernidad. Sin embargo, según Becerra, el hecho de que la autora se sirva de algunas de las máximas no es nunca "con un fin legitimador o apologético de la ideología de la posmodernidad (que no es sino la ideología del capitalismo avanzado); [sino] más bien [...] para cuestionar el orden hegemónico capitalista, que se legitima a través del lenguaje, de sus relatos, que impone la representación sobre la realidad" (2015: 140). Por tanto, cuando me refiero a *Clavícula* como un artefacto posmoderno es siempre desde esta misma consideración que hace Becerra en su capítulo "Marta Sanz: del realismo a la posmodernidad (contra la posmodernidad)".

San José, durante otra gira promocional por Colombia, que recupera aquella misma imagen de la pareja y el matrimonio alejada del imaginario sentimental romántico que había mostrado en el cancionero *Cíngulo y estrella* (Sanz 2015), donde se llevaba a cabo una reformulación de los tradicionales esquemas petrarquistas por medio de la inserción de elementos cotidianos y obscenos. Por otra parte, hacia el final del relato de *Clavícula*, la autora vuelve a interrumpir la narración con un breve capítulo para romper con otro tabú: en este caso, la precariedad que rodea a los oficios culturales. A tal efecto, la narradora, haciendo gala de esa misma sinceridad que ostenta en su pacto de lectura, da cuenta de forma pormenorizada de los ingresos exactos que ha recibido a lo largo de siete meses de trabajo y "auto-explotación", para advertir cómo, lejos del espejismo del glamur que se presupone a la vida del escritor, tal inestabilidad económica afecta inevitablemente a su salud física y psicológica (Sanz 2017: 184).

En última instancia, el discurso autoficticio de *Clavícula* se suspende una vez más con la inserción de otro texto ajeno a la trama: un poema dedicado a una niña de Manila con el que la autora pretende expresar "la mala conciencia de los que nos quejamos en condiciones de privilegio" (Sanz en Rovecchio 2017), pero también recordar que son esos individuos con cierta ventaja económica los que han asumido, en muchas ocasiones, la responsabilidad de reivindicar las nefastas situaciones de aquellos sin voz. La inclusión de este poema en la narración del libro ha de relacionarse, por tanto, con la búsqueda de una fórmula polifónica capaz de transgredir las limitaciones de la primera persona; una voluntad que, en el caso de Sanz, debemos vincular con su defensa de un feminismo transversal que supere las barreras de clase y raza.

Pudiera parecer que el tejido híbrido que se confecciona en *Clavícula* —con retazos de cuentos, poemas, contabilidad doméstica o pasajes ensayísticos— corriera el riesgo de convertirse en una masa disforme de textos; sin embargo, es precisamente dicha heterogeneidad la que dota de gran cohesión a la novela, al hacer patente la relación de solidaridad que mantienen "forma y fondo", "cuerpo y texto", en la totalidad de la narración, tal y como se defiende en *No tan incendiario*:

Mas allá de la voluntad del autor-emisor, si los géneros son concreciones retóricas de una ideología o cosmovisión, si el texto y el contexto son indisolubles igual que el fondo y la forma, entonces eso implicaría que los cambios en la realidad derivan en cambios en la manera de acercarse, mirar y contar la propia realidad: cambios en la propia concepción de los géneros y en sus fronteras. [...] La novela se permeabiliza [así] a otros géneros no literarios en el intento de llenarse de realidad. (Sanz 2019: 86-87)

3.3. La escritura es un escáner: metadiscurso

Un último rasgo que, siguiendo el criterio de Casas (2012), suscita la adscripción de *Clavícula* en el género de la autoficción es la metadiscursividad. En la novela tal práctica se superpone a la noción de tiempo, difuminando las escenas de la novela y sustituyendo la linealidad temporal por la ensayística, como otra

pieza más del puzle híbrido que conforma la novela. Un procedimiento que la narradora madrileña acomete, fundamentalmente, por medio de dos ejercicios: la reflexión metalingüística y la reflexión intertextual. En este sentido, como se ha referido respecto al título de *Clavícula*, la búsqueda de la palabra constituye una constante en este texto, donde Sanz concibe el lenguaje "como un posible depósito de la verdad" para transmitir una experiencia real (Sanz en Revista Leemas de Gandhi 2018). Pese a esta máxima de Sanz, la novela también constata, paralelamente, la insuficiencia del lenguaje, la precariedad del vocabulario, en ese momento tan decisivo como temible, en el que la narradora debe describir su dolor —mutante y escurridizo— ante el personal sanitario que la atiende:

¿Han probado a buscar las palabras exactas para describir ese dolor, convertido en síntoma que ayuda a los médicos a diagnosticar? El médico te lo ruega: "Tienes que ayudarme." [...] Rebuscas dentro del baúl de palabras arrumbado en tu memoria. "Mi dolor es..." Nudo, corbata, pajarita, calambre, ausencia, hueco invertido, cucharada de aire, vacío de hacer al vacío, blanco metafísico, succión [...] carga, mareo, ardor [...] sabor a sangre y metales, estiramiento de las cuerdas de los músculos, electrocución, disnea, boca árida. Tengo tantas palabras que no puedo decir ninguna. Conozco bien el lenguaje y sus figuras retóricas. Pero soy tan imprecisa. [...] No hay mentiras ni metáforas para expresar mi dolor. (Sanz 2017: 61)

Además de gestarse una auténtica retórica del dolor y de lo inefable, a lo largo de la novela se produce una continua y distendida reflexión sobre la práctica literaria. Sanz, que considera la escritura una "actividad física" que debe apretar el lápiz y romper el papel, se plantea en *Clavícula* reforzar su compromiso y ejercer el oficio "como un deporte de riesgo" (2017: 155). Así, desde esta valiente posición, la narradora medita acerca de la naturaleza de los textos autobiográficos, a los que califica como "la consagración de la realidad y de la primavera, y no las costuras para convertirla en un relato" (2017: 50), censurando ciertas prácticas autoficticias que, en su opinión, manipulan el relato biográfico en aras del suspense y la intriga. Del mismo modo, Sanz aboga en la novela por una escritura afilada y responsable con "lo real" que ilumine las lacras de un Sistema con la que la autora no está de acuerdo:

Hoy veo con toda claridad que la escritura quiere poner nombre e imponer un protocolo al caos [...] que habita en el orden de ciertas estructuras sociales. La escritura araña la entropía como una cucharilla de café en el muro de la prisión. Amputa miembros. Identifica —para sanarlas— las lacras de la enfermedad. Es un escáner. Ata con lazo de terciopelo rojo los voraginosos tentáculos del calamar gigante que expele, en los abismos del mar, un chorro de tinta negra que, organizada en grafismos, nos aclara un poco la visión. (Sanz 2017: 51)

Por otra parte, como he adelantado, la actividad metadiscursiva en *Clavícula* se desarrolla también a través de la intertextualidad, al establecer un diálogo constante entre la novela y otros textos tanto propios como ajenos a la autora. Así, tal práctica se instala en *Clavícula* desde el inicio de la misma: en su primer viaje

transoceánico, la narradora alude a las memorias de Lillian Hellman, *Una mujer con atributos* (1969), el mismo texto del que Sanz, años atrás, habría extraído una de las citas introductorias de *Farándula*: "El teatro no es mundo natural para quienes ponen en duda lo que quiera que se entienda por glamour" (Hellman en Sanz 2015a: 10). Al mismo tiempo, *Clavícula* conversa con otras obras de la autora, como se hace patente en las frecuentes referencias a Luz Arranz, protagonista *in praesentia* o *in absentia* de su trilogía negra (2010, 2012 y 2020), e, igualmente, dialoga con *El frío* (1995), la primera publicación de Sanz, a la que alude cuando dice en *Clavícula*: "Por segunda vez en mi vida escribo para purgarme y le tengo fe a la posibilidad catártica de la escritura" (2017: 155).

Finalmente, el discurso narrativo de Clavícula aparece, de forma simultánea, trufado de referencias a otros textos literarios aienos a la autora. Desde citas superficiales a autores como Foster Wallace, Carver o Guy de Maupassant, a digresiones más extensas sobre escritores más afines con la práctica literaria de Sanz, como la evocación a Marquerite Duras, cuya cita de Escribir (1993) introduce a Clavícula y la propia temática de la novela —el dolor—, o las menciones a las autoficciones La trabajadora, de Elvira Navarro (2014), una novela con la que la obra de Sanz comparte una misma "inquietud de época", la de la precariedad de los oficios culturales (Sanz 2017: 35), y Sarinagara, de Phillipe Forrest (2004), que, desde una similar actitud vitalista, aboga por "la redención por medio de la cultura, la búsqueda del consuelo en el dolor compartido y en la empatía con los otros, incluso con [...] los que están al otro lado del cristal y no podemos ver" (Sanz 2022: 153). A través de todas ellas, no solo podemos rastrear el itinerario lector y crítico de la autora durante el tiempo de gestación de Clavícula, sino que podemos entrever las costuras que tejen al propio cuerpo —texto— de Marta Sanz.10

4. DIAGNÓSTICO DE UN TEXTO ENFERMO

Las primeras páginas de este trabajo han tratado de reflejar la progresiva generalización, tanto entre la crítica como entre los narradores españoles, de una imagen agotada, abusiva e, incluso, irresponsable de la autoficción. Un diagnóstico que, en mi opinión, resulta, al menos, parcialmente injustificado. En contra de esta visión peyorativa, he escrito desde el convencimiento de que el género bautizado por Doubrovsky en 1977 —que, ya desde sus primeros pasos ofreció títulos tan imborrables como *La tía Julia y el escribidor* (Vargas Llosa, 1977) o *El cuarto de atrás* (Martín Gaite, 1977)— no se encuentra en un callejón sin salida, sino en la senda exploratoria de nuevas y luminosas rutas de la novela posmoderna; en el empeño por encontrar una tercera vía que, sin renunciar a su faceta más experimental, doble la apuesta en su firme compromiso por afrontar en el papel las diferentes precariedades (económicas, políticas, sociales) que cercan a ese sujeto que se lanza a la escritura en primera persona y se expone, con todos

¹⁰ Parte de este itinerario lector aparece recogido en *Enciclopedia secreta. Lecturas en el espejo feminista* (Sanz 2022), que reúne la producción crítica de Marta Sanz, publicada entre 2006 y 2019 en medios como *Mercurio, Quimera* y *Babelia*, entre otros.

los riesgos que esto acarrea, ante un interlocutor desconocido. Con el fin de materializar este cambio de aires dentro del género —y advirtiendo que igualmente habría podido elegir cualquiera de los textos referidos de Gabriela Wiener (2014 y 2021), Aixa de la Cruz (2019), Camila Sosa Villada (2019), José Ignacio Carnero (2019 y 2020), Víctor Parkas (2019), Berta Dávila (2019 y 2021), Elizabeth Duval (2020), Almudena Sánchez (2021), Socorro Giménez (2021) o Jaime Rodríguez Z. (2021)—, he optado por abordar el caso de Marta Sanz y su novela Clavícula, dada la franqueza de su voz narrativa (ese "pacto sincero" al que he aludido en párrafos anteriores), así como su vocación fraternal, especialmente evidente en el propósito de auspiciar las voces de las mujeres silenciadas por el relato cultural, como se refleja en las historias de Natalia o la niña sin nombre de Manila City, que aparecen recogidas en la novela y que aquí se suman a la experiencia de la propia narradora. Dicho esto, quedaría todavía pendiente por responder un interrogante: ¿son autoficciones como Clavícula —recorridas por la fragmentación, el hibridismo, el metadiscurso y la duda— textos enfermos o, por el contrario, verdaderos diagnósticos para la realidad que nos circunscribe? Aunque habrá que esperar a que el tiempo termine por definir los lindes y el mismo destino de estos incipientes itinerarios, iniciados tras el estallido de la crisis de 2008, quizá la respuesta sobre la validez de estas novelas la pueda encontrar el lector en la sencilla lucidez de nuestra narradora:

Nos hemos hecho viejos antes de tiempo por culpa de la reforma laboral. Los ajustes, la crisis, los recortes, los eufemismos y las malas palabras, el taco y los exabruptos, las retenciones del impuesto sobre la renta de las personas físicas y el 21% de IVA se nos ha metido en el cuerpo, como un demonio, como una factura, y ahora forman parte de nuestro recuento plaquetario y de la enfermedad de la que, palabrita del Niño Jesús, nos vamos a morir. (Sanz 2017: 197)

OBRAS CITADAS

Alberca, Manuel (1996). "El pacto ambiguo: ¿Es literario el género autobiográfico?". Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos, 1: 9-18.

Alberca, Manuel (2007). El pacto ambiguo. Madrid: Biblioteca nueva.

Alberca, Manuel (2012). "Umbral o la ambigüedad autobiográfica". CLAC, 50: 3-24. https://doi.org/10.5209/rev_CLAC.2012.v50.40619

Alberca, Manuel (2017). La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción. Málaga: Pálido Fuego.

Ballarín Aguarón, Víctor (2021). "Hombres que no aman. Crítica de *pequeñas mujeres rojas*". TURIA. Revista cultural, 136: 387-388.

Baños Palacios, Gema (2021). "¿Es el texto un cuerpo y el cuerpo, un texto?: Autorrepresentación y posicionamiento feminista en Marta Sanz. Pasavento. Revista de estudios hispánicos, 9(2): 323-342. https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.835

Becerra Mayor, David (2015). "Marta Sanz: del realismo a la posmodernidad (contra la posmodernidad)", in Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual, coord. David Becerra Mayor. Madrid: Tierradenadie, 107-159.

- Becerra Mayor, David (2018). "Resumen del año 2017: narrativa española. Un enfoque desde la bibliodiversidad (para seguir viviendo)", Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas, 856: 2-5.
- Biblioteca Nacional de España [BNE] (2018). Ciclo Encadenados. Sanz y Luis Landero y Marta Sanz. https://www.youtube.com/watch?v=TpX162h1UWw (1 de mayo de 2022).
- Caballé, Anna (2017). "¿Cansados del yo?". El País. https://elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html (1 de mayo de 2022)
- Calvo-Revilla, Ana (2021). "Fragmentariedad del yo y semiótica del cuerpo en *Clavícula*, de Marta Sanz". Rilce. Revista de Filología Hispánica, 37(3): 1090-1112. https://doi.org/10.15581/008.37.3.1090-112
- Carnero, José Ignacio (2019). Ama. Barcelona: Caballo de Troya.
- Carnero, José Ignacio (2021). Hombres que caminan solos. Barcelona: Random House.
- Casas, Ana (2012). "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual", in La autoficción. Reflexiones teóricas, ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 9-44.
- Casas, Ana (ed.) (2014). El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. https://doi.org/10.31819/9783954878154
- Casas, Ana (ed.) (2017). El autor a escena. Intermedialidad y autoficción, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. https://doi.org/10.31819/9783954875931
- Cervera, Rafael (2019). "Marta Sanz: 'El capitalismo maltrata y devalúa el cuerpo de la mujer". El Periódico. https://www.elperiodico.com/es/port/ideas/20190530/marta-sanz-entrevista-capitalismo-maltrata-cuerpo-mujer (1 de mayo de 2022).
- Colonna, Vicent (1989). L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature. Tesis doctoral. Lille: ANRT.
- Colonna, Vincent (2004). Autofiction & autres mythomanies littéraires. Auch: Tristam.
- Cruz, Aixa de la (2019). Cambiar de idea. Barcelona: Caballo de Troya.
- Cruz, Silvia (2017). "Marta Sanz: 'Sin estabilidad económica es imposible tener un proyecto de vida'". El Español. https://www.elespanol.com/cultura/libros/20170328/204230144_0.html (1 de mayo de 2022).
- Darrieussecq, Marie (1996). "L'autofiction, un genre pas sérieux". Poétique, 107: 369-380.
- Dávila, Berta (2019). Carrusel. Santiago de Compostela: Editorial Barrett.
- Doubrovsky, Serge (1977). Fils. París: Gallimard.
- Duval, Elizabeth (2020). Reina. Barcelona: Caballo de Troya.
- Frutos del Tiempo (2017). Marta Sanz. Razones para hablar del cuerpo —y su *Clavícula*—. https://www.youtube.com/watch?v=_ui6un-K0x8 (1 de mayo de 2022).
- García Montero, Luis (2017). "Clavícula de Marta Sanz. El dolor al desnudo". Infolibre, https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2017/04/07/el_dolor_des-nudo 63496 1821.html> (1 de mayo de 2021).
- Gasparini, Philippe (2004). Est-il je? Roman autobiographie et autofiction. París: Seuil.
- Gasparini, Philippe (2008). Autofiction. Une aventure du langage. París: Seuil.
- Giménez, Socorro (2021). Casa se busca. Barcelona: Caballo de Troya.
- Gracia, Jordi y Domingo Ródenas de Moya (2013): 7. Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010, in Historia de la literatura española, dir. José-Carlos Mainer. Barcelona: Crítica.

- Iglesia, Anna Maria (2019). "Ana Casas: 'La figura del intelectual está en crisis; ya no tiene relevancia'". Letra Global. https://cronicaglobal.elespanol.com/letra-global/la-charla/ana-casas-figura-intelectual-crisis-relevancia_226605_102.html (1 de mayo de 2022).
- Kaiser Moro, Andrea (2018). "El derecho al aullido: corporalidad y lenguaje en *Clavícula* (Sanz, 2017)". Feminismo/s, 31: 189-203. https://doi.org/10.14198/fem.2018.31.09
- Lecarme, Jacques (1984). "Fiction romanesque et autobiographie", in Universalia. Encyclopaedia Universalis. París: Encyclopaedia Universalis, 417-418.
- Lecarme, Jacques (1994). "Autofiction, un mauvais genre?", in Autofictions & Cie, ed. Serge Doubrovsky y Jacques Lacarme. Ritm, 6: 227-249.
- Lejeune, Philippe (1975). Le pacte autobiographique. París: Seuil.
- Literatura Andaluza en Red (LAR) (2018). Marta Sanz y Antonio Orejudo "La Transición vista desde la literatura actual. https://www.youtube.com/watch?v=_zmQiXhx7a8 (1 de mayo de 2022).
- Marías, Javier (2020). "La cruzada contra la imaginación". El País Semanal. https://elpais.com/elpais/2020/02/24/eps/1582551572_971559.html (1 de mayo de 2022).
- Martín, Daniel (2017). "Marta Sanz: ¿Dónde está el límite de estar loca o cuerda?". El mundo. https://www.elmundo.es/cultura/2017/08/08/5988c95a268e3e59158b45a0.html (1 de mayo de 2022)
- Martín Villarreal, J. P. (2020). "Contra la 'verdad': '4.48 Psychosis' y 'Clavícula' como narraciones femeninas del dolor, la locura y el suicidio". Pasavento. Revista de estudios hispánicos, 8(1): 59-74. https://doi.org/10.37536/preh.2020.8.1.685
- Museo de la Evolución Humana [MEH] (2017). La escritora Marta Sanz presenta en el MEH su última novela *Clavícula*. https://www.youtube.com/watch?v=yULeoLI0Mgo (1 de mayo de 2022)
- Mora, Vicente Luis (2019). La huida de la imaginación. Valencia: Pre-Textos / Ayuntamiento de Valencia.
- Naval López, María Ángeles (2019). "Memoria de la Transición en la novela española de los 2000", in Historia cultural de la Transición, ed. Carmen Peña. Madrid: Catarata, 98-117.
- Portela, Edurne (2017). "Clavícula de Marta Sanz: una poética de la fragilidad'. La Marea. https://www.lamarea.com/2017/03/22/clavicula-marta-sanz-una-poetica-la-fragilidad/ (1 de mayo de 2022).
- Pozuelo Yvancos, José María (2017). "Clavícula: Marta Sanz, la crisis del cuerpo". ABC. https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-clavicula-marta-sanz-crisis-cuer-po-201704040044_noticia.html (1 de mayo de 2022).
- Reig, Rafael (2006). Manual de literatura para caníbales. Madrid: Debate.
- Revista Leemas de Gandhi (2018). Entrevista con Marta Sanz. https://www.youtube.com/watch?v=pFpS7BJI5p0 (1 de mayo de 2022).
- Rodríguez Fischer, Ana (2017). "Clavícula de Marta Sanz. En cuerpo y alma". El País. https://elpais.com/cultura/2017/04/17/babelia/1492447344_938096.html (1 de mayo de 2022).
- Rodríguez Z., Jaime (2021). Solo quedamos nosotros. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Rovecchio, Laeticia (2017): "Marta Sanz: 'Me interesa una autobiografía que desdiga el tópico de la vanidad' (I)". Pliego suelto. http://www.pliegosuelto.com/?p=24161 (1 de mayo de 2022).

Sánchez Zapatero, Javier (2017): "Clavícula, de Marta Sanz", Culturamas. https://www.culturamas.es/2017/04/20/clavicula-de-marta-sanz/> (1 de mayo de 2022).

Sanz, Marta (1995). El frío. Madrid: Debate.

Sanz, Marta (2001). Los mejores tiempos. Madrid: Debate.

Sanz, Marta (2008). La lección de anatomía. Madrid: RBA

Sanz, Marta (2010). Black, black, black. Barcelona: Anagrama.

Sanz, Marta (2012). Un buen detective no se casa jamás. Barcelona: Anagrama.

Sanz, Marta (2013). Daniela Astor y la caja negra. Barcelona: Anagrama.

Sanz, Marta (2014a). La lección de anatomía. Barcelona: Anagrama.

Sanz, Marta (2014b y 2019). No tan incendiario. Cáceres: Periférica.

Sanz, Marta (2015a). Farándula. Barcelona: Anagrama.

Sanz, Marta (2015b). Cíngunlo y estrella. Madrid: Bartleby Editores.

Sanz, Marta (2017). Clavícula. Barcelona: Anagrama.

Sanz, Marta (2018). Amor fou. Barcelona: Anagrama.

Sanz, Marta (2020). pequeñas mujeres rojas. Barcelona: Anagrama.

Sanz, Marta (2022). Enciclopedia secreta. Lecturas en el espejo feminista. Zaragoza: Contraseña.

Sosa Villada, Camila (2019). Las malas. Barcelona: Tusquets.

Traficantes de Sueños (2019). Feminismo, arte y literatura: nuevas miradas para entender y compartir la realidad. https://soundcloud.com/traficantesdesue-os/feminismo-arte-y-literatura-nuevas-miradas-para-entender-y-compartir-la-realidad (1 de mayo de 2022).

Vara Ferrero, Natalia (2015). "Lecciones del 'Yo': autobiografía, ficción y sujeto ético en Marta Sanz". RECIAL, 6(7) https://doi.org/10.53971/2718.658x.v6.n7.11901

Vara Ferrero, Natalia (2018). "Reformulando el sujeto, los géneros literarios y el compromiso con la historia: la escritura del yo en la obra de Marta Sanz". Olivar: Revista de Literatura y Cultura Españolas, 27. https://doi.org/10.24215/18524478e023

Wiener, Gabriela (2015). Llamada perdida. Barcelona: Malpaso Ediciones.

Wiener, Gabriela (2021). Huaco retrato. Barcelona: Random House.

PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.2.1451 Vol. XI, n.º2 (verano 2023), pp. 351-368, ISSN: 2255-4505

VIVIR SOBRE LA RAYA. MÉXICO TRIPLEMENTE FRONTERIZO EN TU CABELLO ES LA FRONTERA DE J. JESÚS ESQUIVEL*

LIVING ON THE STRIPE. MEXICO TRIPLESSLY BORDER IN *TU CABELLO ES LA FRONTERA* BY J. JESÚS ESQUIVEL

MARAVILLAS MORENO AMOR Universidad de Murcia https://orcid.org/0000-0002-7912-7551 maravillas.moreno@um.es

> Recibido: 01.09.2021 Aceptado: 07.03.2023

RESUMEN: El periodista mexicano J. Jesús Esquivel crea con Tu cabello es la frontera (2019) una novela atmosférica, por momentos etnográfica, que nos permite reflexionar sobre el discurrir de la existencia en un territorio de frontera: Ciudad Juárez. El principal valor narrativo de la obra no se encuentra en su trama concreta, es decir, en la historia de vida de cada personaje, sino que, al tratarse de un relato de costumbres, de una radiografía social, los personajes son capaces de ser representativos tipológicamente de una realidad todavía inhóspita y dominada por la exclusión, aquella que ha dado narrativamente lugar al surgimiento de subgéneros como la literatura de frontera. De esta forma, la lectura de la novela, al menos como acercamiento, sirve para la comprensión de los significados en disputa y de las condiciones ambientales que vinculan el quehacer diario de los juarenses y la propia percepción de Ciudad Juárez a uno y otro lado de la frontera. Más allá de la dicotomía discriminatoria que clásicamente se ha trasladado al imaginario colectivo entre este territorio y "El Chuco", el autor muestra esas otras dos líneas fronterizas determinantes en la configuración identitaria de los juarenses: la que divide el norte del resto de México y la que difusamente separa la legalidad de la ilegalidad, dando origen, a su vez, a un orden alternativo "paralegal" de regulación específica. Así, desde lo prohibido a lo legal, desde lo lícito a lo ilícito, desde lo propio a lo extraño, México se nos presenta como un sujeto triplemente fronterizo.

^{*} El presente trabajo es resultado de la Ayuda predoctoral FPU del Plan Propio de Investigación de la Universidad de Murcia.

PALABRAS CLAVE: México, literatura de frontera, Ciudad Juárez, desplazamiento, violencia

ABSTRACT: The mexican journalist J. Jesús Esquivel creates with Tu cabello es la frontera (2019) an atmospheric novel, at times ethnographic, that allows us to reflect on the flow of existence in a border territory: Ciudad Juarez. The main narrative value of the work is not found in its concrete plot, that is, in the life story of each character, but rather, being a tale of customs, a social radiography, the characters are able to be typologically representative of a reality still inhospitable and dominated by exclusion, that which has narratively given rise to the emergence of subgenres such as border literature. In this way, the reading of the novel, at least as an approach, serves to understand the meanings in dispute and the environmental conditions that link the daily activities of the people of Juarez and the perception of Ciudad Juarez itself on both sides of the border. Beyond the discriminatory dichotomy that has classically been transferred to the collective imaginary between this territory and "El Chuco", the author shows those two other border lines that are determinant in the identity configuration of the people of Juarez: the one that divides the north from the rest of Mexico and the one that diffusely separates legality from illegality, giving rise, in turn, to an alternative "paralegal" order of specific regulation. Thus, from the forbidden to the legal, from the licit to the illicit, from the proper to the foreign, Mexico presents itself as a triple border subject.

KEYWORDS: Mexico, Border Literature, Ciudad Juarez, Displacement, Violence



No me critiquen porque vivo en el otro lado, no soy un desarraigado, vine por necesidad.

Canción popular "El otro México", Tigres del Norte

1. La "NOCIÓN DIALÉCTICA" DE FRONTERA

Aunque es esencial para nuestros planteamientos establecer preliminarmente una definición meridiana del término "frontera", la respuesta no es nada sencilla, puesto que no podemos atribuirle una esencia que sea válida en todo momento

y en todos los lugares, para todos los espacios físicos y temporales a la vez y que incluya todas las actividades individuales y colectivas (Balibar 2002: 75). Étienne Balibar, no obstante, entiende esta complejidad como una clara oportunidad para comprender el mundo inestable y voluble en el que vivimos a través de lo que llama "nociones dialécticas" en tanto que no comprende la misma situación cruzar la frontera entre Francia y Suiza o entre Suiza e Italia teniendo un pasaporte europeo que cuando tu pasaporte fue expedido por la antigua Yugoslavia (2002: 75). En este sentido, la frontera está presente de forma física de múltiples maneras cuando dos o más culturas entran en contacto en el mismo territorio, cuando la estratificación social es muy notoria e, inclusive, cuando dos personas comparten su intimidad y su espacio personal se hace más pequeño (Anzaldúa 2016: 35).

Lo cierto es que, aunque tradicionalmente la frontera se ha entendido como zona limítrofe o línea imaginaria divisoria entre territorios de diferente soberanía (Garduño 2003), lo que caracteriza precisamente una región fronteriza son sus especiales condiciones sociales, en las que prima, generalmente, la violencia, el rechazo al "otro", la desigualdad social y económica y, por tanto, las oportunidades de quienes escapan de lo "normal": "los bizcos, los perversos, los queer, los problemáticos, los chuchos callejeros, los mulatos, los de raza mezclada, los medio muertos; en resumen, quienes cruzan, quienes pasan por encima o atraviesan los confines de lo 'normal'" (Anzaldúa 2016: 42).

Con todo, debería mantenerse una postura crítica a la hora de asumir por completo ciertos elementos como referentes hegemónicos para la categorización de los espacios fronterizos, especialmente cuando nos referimos a la cuestión de la violencia o de la supuesta levedad moral y su relación estereotípica con la "leyenda negra". Sobre la específica presencia de esta "leyenda negra" en la frontera norte de México ha indagado Cota-Torres (2008) a propósito del ejercicio que Luis Humberto Crosthwaite emprende en "Todos los barcos", narración que forma parte de su libro Estrella de la calle sexta. Resalta Cota-Torres la "complicidad de Estados Unidos en la construcción real e imaginaria de esta zona" por cuanto lo exótico como otredad precisa de una condición "hiperbolizada", que en este caso es una peligrosa mezcla de lo americano y lo indígena (Cota Torres 2008: 108). Asumiendo este debate, y como posición autorial frente a la Tijuana maltratada y señalada como "ciudad del desarraigo", "lugar de paso" o "paraíso para el capital extranjero", Crosthwaite propone tanto en Estrella de la calle sexta como en Instrucciones para cruzar la frontera un decidido ejercicio de resignificación para que la ciudad deje de ser "un escenario pintoresco que despierta morbo" (Torres Sauchett 2011: 11-12).

Pero es que las fronteras tienen una historia. El propio término de frontera tiene historia (Balibar 2002). Para los habitantes del siglo xxI, una frontera es, a grandes rasgos, "una línea divisoria, una raya a lo largo de un borde empinado" que supone la instauración de un territorio "vago e indefinido creado por el residuo emocional de una linde contra natura" en "un estado constante de transición" y cuyos habitantes "son los prohibidos y los baneados" (Anzaldúa 2016: 42). Desde la Antigüedad más lejana, desde el origen de la acepción más tem-

prana de "Estado", han existido maneras de referir lingüística y conceptualmente la situación de confrontación o contacto que implica lo fronterizo, aunque no hayan tenido, evidentemente, la misma codificación. El étimo griego horus y los latinos limes o finis ya hacían referencia a la idea de "confín" o "periferia" que hoy se mantienen en esencia. Estos términos que actualmente vinculamos al nuestro "frontera" establecían la oposición poleis /barbaroi para los griegos y cives / externae gentes para los latinos y, por tanto, se relacionaban más con la idea de ciudadanía que con la de territorio político que hoy nos resulta intrínseca a su significación.

Como poderoso sitio de invención retórica y de control del poder productivo, las fronteras han sido tradicionalmente espacios donde la violencia y la discriminación han encontrado un terreno fértil. La legendaria historia de Rómulo y Remo —y la perpetuación del fratricidio que supuso la delimitación de la tierra como propiedad privada ya en las sociedades rituales (Mezzadra y Neilson 2017: 11)— inicia una tradición que ha legado una imagen popular de frontera limitada a los mapas y a la división por colores de los márgenes territoriales que recientemente se está viendo resentida. De hecho, lejos de ayudar a organizar y cartografiar un mapa claro y estable del planeta, las fronteras generan la recombinación constante de tiempos y espacios, de culturas e imaginarios, que rompen cualquier pretensión de establecer un orden en mitad del caos:

La representación cartográfica moderna y los dispositivos institucionales de la frontera como una línea —primero en Europa y, luego, globalizada a través del torbellino del colonialismo, el imperialismo y las luchas anticoloniales— han oscurecido, de algún modo, esta complejidad y nos han conducido a considerar a la frontera como algo literalmente marginal. Hoy, estamos siendo testigos de un profundo cambio en relación a esta cuestión. (Mezzadra y Neilson 2017: 11)

Si bien esta tradición se consolidó según Rodríguez Ortiz durante los principados feudales del siglo IX en el Imperio Carolingio (que supusieron el preludio de lo que hoy comprendemos por "territorios políticos"), cuando la tierra adquirió un carácter patrimonial y, por tanto, administrativo —sin que, no obstante, todavía se pudieran entender como "entidades políticas plenas"— (2014: 16). Será, por tanto, a partir de la conformación de los Estados-nación modernos que el poliédrico término frontera comenzará a cobrar importancia y a obtener matices. La caída del Estado absolutista con la derrota del Imperio napoleónico (1815) supone para Occidente la consideración de las fronteras en términos de delimitación ya no solo territorial, sino estratégica, política y diplomática para garantizar la plena jurisdicción del Estado sobre el territorio (Rodríguez Ortiz 2014: 18).

Tal y como señala Rodríguez Ortiz (2014), la primera vez que aparece esta voz — frontier — en una investigación occidental será a finales del siglo XIX, cuando Frederick J. Turner lo empleará para remarcar las diferencias entre europeos y los americanos. A este respecto, más allá de zonas liminares físicas — naturales o artificiales —, las fronteras son actualmente mecanismos de control político y

nacional para definir los lugares seguros frente a los que no lo son (Anzaldúa 2016; Chávez 2012). Tanto es así que Rodríguez Ortiz, por su parte, establece en su categorización un tipo muy específico vinculado a esta concepción: las fronteras de la securitización, que se deducen de "la necesidad de resguardar el territorio de los 'bárbaros', 'terroristas' o 'migrantes sin papeles'" (2014: 19). Por tanto, además de ser aparatos de construcción y de delimitación, se entienden también en términos de regulación social.

Con una historia de significados cambiantes, sobre todo durante el último siglo —invocado como término geográfico para delimitar territorios, como expresión política de la soberanía nacional o como marcador de estatus de la ciudadanía— la Historiografía, la Geografía, la Antropología, la Filosofía, la Sociología e, incluso, la Literatura han tratado de ampliar las acepciones que tradicionalmente se habían ofrecido del término "frontera" con base en su categorización exclusivamente política (DeChaine 2012: 1). Este renovado interés en su conceptualización abre nuevas expectativas de carácter muy diverso —materiales, afectivas e, incluso, performativas—, logrando que el alcance discursivo de la "frontera" se extienda de este modo desde los debates sobre inmigración a las discusiones sobre seguridad nacional, desde los tribunales hasta las aulas (DeChaine 2012: 1) pasando por los estudios culturales y los debates poscoloniales.

2. "Ese otro México dentro de México". La posición de los mexicanos en un mundo que los (de)limita

A pesar de que, como decíamos anteriormente, si ponemos el término frontera "bajo borrado" —el sous rature derridiano—, son tantas las categorizaciones y aspectos de la vida cotidiana en el mundo los que suponen frentes fronterizos, nos proponemos revisar tres tipos de fronteras que cada día (de)limitan y condicionan la vida de los mexicanos a través del análisis de la novela de Esquivel *Tu cabello es la frontera*: por una parte, una frontera externa —que supone la conflictividad con Estados Unidos—; en segundo lugar, una frontera interna —que marca el eje Norte-Centro-Sur del país hasta el punto de que parecen territorios cultural y socioeconómicamente diferenciados— y, por último, una frontera local —aquella que marca la marginalidad, la que difiere en el eje legalidadilegalidad—.

Dentro de este triple orden fronterizo, Juárez se convierte en el verdadero "personaje total" de la novela. En ella se materializan estos "transterritorios",
pues, tan finas como las hebras de cabello del título, las fronteras entre el bien
y el mal, entre una nación y otra, entre lo legal y lo ilegal se difuminan y marcan
ciertas identidades confusas o fluidas. Debido a su importante papel en la Revolución Mexicana y lo que ha supuesto en las relaciones con Estados Unidos, la
historia ha convertido a Ciudad Juárez en una de las ciudades más "trastocadas"
por el crimen organizado. En la nota del autor, Esquivel se refiere a una pretensión de "retratar a través de la ficción la frontera norte del país" (Esquivel 2019a:
388). Pese a que presenta espacios reales, figuras históricas y políticas relevantes —a los que a menudo les cambia el nombre— y sucesos que marcaron su

devenir, el Juárez de la novela no se inserta en un cronotopo preciso, sino que evoca tiempos y espacios que no concuerdan con los eventos y los sucesos presentados. Esta disonancia espaciotemporal se convierte en un punto esencial del texto y es que a la particular articulación del cronotopo subyace una voluntad narrativa de descripción general de la cuestión por encima del reflejo particular de un momento histórico o político. Su representación dinámica como laboratorio en la efervescencia de las articulaciones culturales que se gestan ayuda al lector a comprender que existe en el norte del país un otro México —dentro de México— que "desconocemos los de la región del centro y que, a la inversa, también los norteños desconocen" (Esquivel 2019b).

La situación transfronteriza entre Estados Unidos y México históricamente ha generado convulsión en sus relaciones diplomáticas pese a los "constantes intentos por parte de los Estados Unidos de mantener al otro (al mexicano pobre) del lado de su frontera" (Rincones 2004: 62). En efecto, aunque esta primera frontera externa es motivo de debate en el panorama internacional casi diariamente —especialmente desde que el trumpismo se hizo con la presidencia de Estados Unidos—, ya desde sus inicios como territorios políticos independientes durante el siglo xvi la frontera entre ambos países ha sido una zona muy disputada, marcada por insondables asimetrías en lo económico, lo lingüístico y lo cultural: "Probablemente en ningún lugar del mundo vivan, lado a lado, dos países tan diferentes como México y Estados Unidos. [...] Probablemente en ningún lugar del mundo dos vecinos se entiendan tan poco" (Riding 1985: 11). A ambos territorios los divide el Río Bravo de forma natural, pero será en la frontera artificial, en las aduanas y los controles de seguridad, donde exista el verdadero conflicto que marca la diégesis de la novela y que determina la vida de miles de mexicanos que diariamente "viven, en todos los sentidos, sobre la raya" buscando medrar económicamente (Esquivel 2019a: 389):

Cuando se enfrenta a su vecino del norte, la historia le ha enseñado a México que tiene pocas defensas. La continuidad con Estados Unidos ha producido un trauma psicológico permanente. México no puede aceptar el hecho de haber perdido la mitad de su territorio a manos de Estados Unidos, que Washington intervenga constantemente en sus asuntos políticos, que Estados Unidos tenga asido su economía y que haya cada vez una mayor penetración cultural por parte del estilo de vida estadounidense. (Riding 1985: 376)

Mediante la línea fronteriza que comparten México y Estados Unidos, entran en contacto, en la distribución territorial actual, veinticinco condados norteamericanos —pertenecientes a los estados de California, Arizona, Nuevo México y Texas— y treinta y cinco municipios mexicanos pertenecientes a los estados de Baja California, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Taumalipas (Rincones 2004: 65). Sin embargo, como remarca Riding en la cita anterior, México no perdona a Estados Unidos que en 1847 invadiera militarmente los territorios de California, Arizona, Nuevo México y Texas y los anexionara a su jurisdicción por una "cantidad irrisoria" en compensación (Rincones 2004: 66). Desde entonces las rivalidades históricas interterritoriales —o más bien transterritoriales, por la

connotación de dinamismo que conlleva— funcionan a modo de artefacto cultural que influye en la visión de sí mismos y de los otros para ambas partes:

Soy una mujer de frontera. Crecí entre dos culturas, la mexicana (con una gran influencia indígena) y la angla (como miembro de un pueblo colonizado en nuestro propio territorio). Llevo encabalgada sobre esa frontera *tejano*-mexicana, y sobre otras, toda la vida. No resulta un territorio cómodo en el que vivir, este lugar de contradicciones. Los rasgos más sobresalientes de este paisaje son el odio, la ira y la explotación. (Anzaldúa 2016: 35)

En los últimos ciento setenta años, México ha percibido una creciente subordinación respecto de Estados Unidos: "en el siglo xix, perdió la mitad de su territorio a manos de su vecino del norte: en el siglo xx, se ha vuelto dependiente, en términos económicos" (Riding 1985: 11). La efervescencia que supone la vida en un territorio marcado históricamente por la conflictividad entre dos naciones, por el choque entre dos culturas v dos mundos socioeconómicos, se retrata magistralmente en la novela de Esquivel. Entre las páginas hay una crítica que se reitera vez tras vez al afán migratorio de las cadenas de mexicanos que arriesgan la vida —y la libertad— por llegar a El Paso —El Chuco, como ellos lo llaman—. Este proceso migratorio va acompañado inexorablemente de estigma, de violencia v de discriminación, lo que dificulta sus oportunidades de supervivencia. Paradójicamente, los personajes de la novela de Esquivel ven en la impenetrabilidad de "el muro" un objetivo ineludible, una oportunidad refulgente y realizan una travesía que tiene lugar en dos tempos y que genera dos consecuencias. Tales desplazamientos se realizan en dos flujos y dos tempos, del sur al norte, en primer lugar, y del norte a Estados Unidos. La primera odisea de estos migrantes será llegar al norte, a ciudades como Juárez, que se convierte en una "ciudad de etapa":

Ciudad Juárez fue un pueblo grande, tranquilo, punto de paso para miles de personas que llegaban de cualquier zona de México a buscar empleo por unos cuantos días hasta familiarizarse con el lugar, juntar el dinero necesario para pagar los coyotes o polleros a fin de cruzar como indocumentados la frontera, llegar a El Paso y de ahí irse a cualquier otra ciudad de ese país que ofrecía dólares. (Esquivel 2019a: 7-8)

Se retrata así el norte en su pleno desarraigo. Por las calles de la colonia Mariano Escobedo "caminaba mucha gente del sur: migrantes que estaban de paso
pensando en Estados Unidos y que se habían gastado todo el dinero que tenían
para hacer el viaje hasta la frontera" (Esquivel 2019a: 44). Estas familias se ven
obligadas, a menudo, a sufrir vejaciones durante su camino al norte y más tarde
a mendigar en estos territorios norteños hasta que aparece la oportunidad de
cruzar al otro lado: "Fue en el patio donde por primera vez escuchó que a muchas mujeres, jovencitas y niñas que llegaban a Juárez procedentes del sur las
violaban por el camino" (Esquivel 2019a: 46). En este sentido, Esquivel (2019b)
aseguraba en una entrevista que ofreció para la revista *Proceso* que las circuns-

tancias que ofrece la frontera son algo singulares e impiden que se genere, precisamente, arraigo por la volubilidad e inestabilidad de las relaciones y procesos que allí se generan —marcadas por el dinamismo de la vida fronteriza—. Contrasta, sin embargo, la familia Campos Robles, quienes, además, reniegan del sueño americano que cada día persiguen cientos de personas de todo el país y encuentran, como migrantes, en la frontera un lugar donde echar raíces. La condición de zona de paso podría apresurarnos a declarar que existe una imposibilidad para la constitución de una identidad propia que distinga a estos espacios de sus adyacentes. A pesar de ello, la existencia de esta familia demuestra que las zonas fronterizas pueden tener una esencia que supere su simple naturaleza intermedia, indefinida, entre dos mundos y, con esto, se forman como un mundo en sí, por encima de la inferencia identitaria que las realidades que aprisionan las tierras fronterizas realizan sobre ellas: "Los hijos de don Beto y doña Maurita no sentían la menor atracción por Estados Unidos y menos por El Paso", para ellos, "Estados Unidos era su patio de enfrente; les valía madre que los gabachos y su gobierno consideraran a Juárez y todo México como su patio trasero" (Esquivel 2019a: 10-11).

Una vez superada "la etapa norteña", los migrantes que han logrado juntar "el dinero suficiente para pagarle al coyote que los cruzaría al otro lado" abandonan Juárez y demás territorios de frontera en busca de la prometida mejor vida. Se elabora así en las páginas de la novela una desmitificación del sueño americano: "Para Carolina era un enigma esa obsesión de la gente que a fuerza quería irse a Estados Unidos. [...] A menos aquí en su país son libres. Allá se la pasan escondiéndose de la migra, no son libres ni de salir a la calle. Sí, ganan dólares, pero viven como ratones" (Esquivel 2019a: 47).

Por lo tanto, estos dos flujos migratorios (sur-norte, norte-Estados Unidos) componen dos consecuencias que determinan todo el proceso. En nuestro imaginario, la migración se relaciona con escenas como el salto de la valla de Melilla, los naufragios en el Mediterráneo o el control en las aduanas de El Paso, referentes todos ellos en clara conexión con el concepto de "necropolítica" propuesto por Mbembe (2006) como discusión al término foucaultiano de "biopoder". No obstante, su significación es mucho más amplia: es la travesía. La migración, entonces, es un movimiento también "intrafronterizo", esto es, que se produce no solo "hacia fuera" de la frontera, sino dentro de sus remarcados límites.

No cabe duda de que la existencia de estas fronteras dentro de las propias fronteras ha producido que se hable de "ese otro México dentro de México" que separa en todos los aspectos el norte del resto del país y que es "desconocido o mitificado" (Esquivel 2019a: 387). Este segundo eje fronterizo norte-sur —o más bien norte-resto del país— es tal que a menudo los mexicoamericanos (para designar a quienes viven en la frontera con Estados Unidos y adoptan sus particulares rasgos culturales), en este caso los juarenses, construyen su identidad retratando no únicamente a los anglos como "los otros", sino también a los propios ciudadanos mexicanos (Vila 1997). Es curioso cómo los juarenses denominan despectivamente a todo mexicano que vive más allá de los límites

del estado de Chihuahua "chilangos": "Javier regañaba a Angélica y Sara por andar leyendo chismes de celebridades y escuchar música pop. —Es música de chilangos; ustedes son norteñas, no chilangas —las aleccionaba Javier" (Esquivel 2019a: 16). Es histórica en México la lucha entre centralismo y regionalismo; aunque el primero ha dominado por su mayor eficiencia política, la infinidad de identidades diferentes han permitido subsistir culturalmente al segundo:

Si bien la política, las empresas y la cultura se concentran en la capital, e incluso la imagen del mexicano "típico" es reflejo de la idiosincrasia del chilango, las diferentes regiones han conservado, tercamente, fuertes personalidades independientes. [...] Se formuló una cómoda justificación: dado que el regionalismo se podía interpretar como amenaza contra la unidad nacional, había que sofocar la oposición presentada por la provincia contra el grupo gobernante de la ciudad de México. (Riding 1985: 328-329)

A propósito de esto, cabe señalar que mexicanos y estadounidenses pertenecen a sociedades que comparten rasgos y sistemas de clasificación, aunque también difieren en muchos otros aspectos que inciden en las actitudes y los comportamientos cotidianos. Sin embargo, en la frontera estas similitudes y diferencias chocan y se resuelven en un "sentido común inusualmente complejo" (Vila 2000b: 21). Frecuentemente los juarenses consideran que son más las afinidades que comparten con los habitantes de El Paso que con los "chilangos": "Yo vivo en Juárez y El Paso... como si fuera la misma ciudad. Yo empiezo a marcar la diferencia de Chihuahua hacia el sur y de Las Cruces hacia el norte... si cruzo el puente... entro al centro y veo mucha gente mexicana" (Vila 2000c: 100). Esta afirmación de una entrevistada por Vila esclarece considerablemente la situación identitaria de los mexicanos de frontera, sobre todo con ese peculiar uso del concepto "gente mexicana" del que conscientemente se autoexcluye.

No menos interesante es el acontecimiento del que se hace eco Pablo Vila (2000a: 1-2). Cuando se promulgó el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) para mejorar las relaciones entre Estados Unidos y México, la patrulla Fronteriza de Estados Unidos —la llamada "migra"— implementó una estrategia para disuadir la afluencia de inmigrantes mexicanos indocumentados. Esta estrategia de bloqueo obtuvo apoyo unánime de los anglos y mexicoamericanos de El Paso con un 78% a favor por parte de la población hispana. Vila asegura que muchas personas se sorprendieron asumiendo que los mexicoamericanos —muchos de los cuales son migrantes— apoyarían la inmigración por razones étnicas. Por lo tanto, bien podría parecer que el norte mexicano fuera un tercer país en esta histórica rivalidad México-Estados Unidos. Esquivel se ha referido en numerosas ocasiones a la incomprensión que separa esa imaginaria barrera divisoria entre el norte y el resto del país: "Las regiones nos dividen y vemos tanto la política como la sociedad desde una lupa muy diferente. Los norteños están muy pegados a Estados Unidos" (Esquivel 2019b).

A este respecto, en la frontera, mientras México es solo un concepto deudor de un pasado superado, Estados Unidos es una realidad (Riding 1985: 346). Sin embargo, el proceso de construcción identitaria de los norteños —

quienes "no muchos años atrás pegaban en sus autos calcomanías que decían: 'Haga patria, mate un chilango'" (Vila 2000c: 95)—se complica, pues sobreviven en un clima de rechazo por sus vecinos a cada lado de la frontera. La influencia que los estadounidenses imprimen en los habitantes de Juárez es vista negativamente por los mexicanos del interior, quienes los acusan de haberse "agringado" y "desmexicanizado", favoreciendo una conquista pacífica del país por Estado Unidos a partir de una absorción cultural (Vila 2000b; 2000c). Por su parte, en el lado estadounidense de la frontera, el norte de México es despreciado como recordatorio constante de la pobreza, la delincuencia y la corrupción (Vila 2000b; 2000c).

Para Riding, la lozana juventud del norte del país como territorio sociopolíticamente habitado en los últimos cien años y, precisamente, el hecho de carecer de un pasado hipotecado lo convierte casi en "un país diferente"; mientras que la mayoría de los habitantes de Ciudad de México "siguen hipnotizados por lo antiquo", "los norteños buscan lo nuevo, adoptan técnicas y actitudes de Estados Unidos" y "sienten que representan al México nuevo" (1985: 339). Este multiperspectivismo en la óptica de la misma realidad se materializa en la novela a través de sus dos protagonistas. El discurso diegético sigue paralelamente a Carolina y a Vicente como un intento evidente por mostrar la dicotomía de perspectivas —interna v externa— en la comprensión del norte por parte de los propios norteños y del resto del país. Ella se convierte en la representación metonímica de "la vida allá". Pronto debe abandonar su inocencia e internarse en la sordidez de la frontera y en los submundos que entraña para endurecerse y poder sobrevivir. Finalmente logra sentirse juarense como la que más y aceptar sin aspavientos lo que en la urbe sucede. Vicente, por su parte, como reportero chilango, debe superar los obstáculos que se le plantean por el choque de realidades —la suya y la juarense— para lograr exhibir la corrupción del gobierno mexicano que —con sus redes clientelares y el apoyo al narco velado por una supuesta guerra contra el mismo— está emponzoñando las calles de Ciudad Juárez.

Más allá de estas fronteras territoriales y físicas que hacen entender la idiosincrasia de México respecto a Estados Unidos y del norte respecto al resto del país mexicano —por conservar el statu quo—, existe un tercer estadio fronterizo que nos permite cartografiar la posición de los mexicanos en un mundo que los (de)limita: la tenue frontera entre la legalidad y la ilegalidad; lo permitido y lo prohibido; lo que se hace a plena luz y lo que se hace en las trastiendas. En la novela, Ciudad Juárez quedaba representada como un ángulo muerto, ajena al poder estatal, a las estructuras e, incluso, a los servicios públicos. Si el Estado es el "gran hermano" que vigila, Juárez se mantiene oculta en una zona donde tal fiscalización fracasa. Evidentemente, la ausencia de seguridad genera el nacimiento de estructuras paraestatales como mecanismo para salvaguardar lo que no deja de ser un problema de penetración del Estado. Esta cuestión ha sido teorizada por Rossana Reguillo (2007) al postular el concepto de "paralegalidad" como expresión de un orden propio sustitutivo del Estado que tiene su origen en aquellos espacios de ambigüedad que precisan de estructuras autónomas

capaces de regular, más allá de los polos de legalidad/ilegalidad, las relaciones sociales.

Sobre la "expansión vertiginosa" de la "esfera paraestatal" nos advierte Rita Laura Segato (2016: 77) en su obra La guerra contra las mujeres, centrada precisamente en las conexiones entre debilitamiento del Estado, el neoliberalismo y los feminicidios en Ciudad Juárez. La autora afirma que el auge de las estructuras paraestatales como alternativas de organización se produce como un "proceso de mafialización de la política" que, en cierto sentido, privatiza la represión y el control territorial y social, lo desmonopolizado —por seguir los términos de Weber— v lo convierte en aieno a todo control democrático. Ahora bien, cabría preguntarse si la motivación real de esta situación es la existencia de rígidas estructuras de poder alternativas previas al Estado (como pudiera ser el narco o en ciertas zonas las tribus o las grandes familias) o, por el contrario, existen otras razones no estructurales por las que el Estado no consigue imponerse.

En cualquier caso, es evidente que la dejación de funciones del Estado mexicano en la frontera convierte a estos territorios en la forma más aproximada al Estado de naturaleza hobbesiano (Ciudad Juárez) en contraposición a la sociedad civil (Ciudad de México), generando así una dualidad en el relato que compone numerosas situaciones lúdicas, pero, a la vez, significativamente críticas: "La Morena tenía los ojos, las habilidades y las mañas necesarios para sobrevivir en una tierra inhóspita y brava como Ciudad Juárez" (Esquivel 2019a: 63). Y es que Ciudad Juárez es un territorio fallido donde los límites que separan legalidad de ilegalidad son difusos, donde el mundo del contrabando (la "fayuca"), liderado por personajes como Lidia y del narcotráfico (la "merca") de la mano de "movido" como Damián o Fierro forman parte de la más absoluta v rutinaria cotidianidad: "En Juárez no se alarman tanto como nosotros en el resto del país cuando ocurren estas cosas" (Esquivel 2019b).

La constatación de este hecho nos lleva a plantear una realidad mucho más engorrosa y fangosa que funda la verdadera problemática: hasta qué punto México se ha convertido en un Estado fallido gobernado por los narcos. Este gobierno ejemplifica que la presumible barrera que determina lo legalmente aceptado se difumina hasta tal punto que el orden social es el orden del narcotráfico: "Hay gente que te dice que no es malo el narcotráfico [...]. Pero que ayuda a la economía. En Juárez te dicen 'aquí todo está bien porque el narco está ganando'" (Esquivel 2020). Los narcos están aceptados y son respetados socialmente, mientras que el gobierno no interviene en esa frontera con la que inicialmente nos podríamos aproximar al fenómeno: "Antes de que Juárez fuera el emblema de la descomposición social, del narcotráfico y la violencia relacionada con el trasiego de las drogas, lograba juntar a hijos de narcos locales o a los mismos narcos con la élite de la sociedad juarense" (Esquivel 2019b).

Por lo tanto, esta no-frontera tiene efectos sociales muy notorios que derivan en un evidente problema de construcción del Estado en México y de la propia instauración de México como país. Se trata entonces de un país dividido identitariamente, un país donde el Estado no llega a todos sitios por igual, donde dominan los ángulos muertos y un país que, al fin y al cabo, fracasa porque expulsa a sus ciudadanos hacia Estados Unidos. En definitiva, podemos decir que la cuestión ciudadjuarense es la cristalización de los problemas de construcción del Estado en un México doblemente fallido: en primer lugar, porque no logra controlar la totalidad del territorio, pero, por otro lado, porque la propia estructura del Estado está corrupta. La esencialidad radica en la constatación de un hecho: si el estado, garante de la legalidad y la seguridad, está corrupto, entonces ¿quién define y garantiza la difusa frontera entre lo legal y lo ilegal? Este imperio del "todo vale" es, sin duda, la gran denuncia de Esquivel en la novela: "En esa frontera, los juarenses dicen desconocer los imposibles. '¡Con dinero todo se puede!' es el lema más popular de Juárez" (Esquivel 2019a: 56).

En el mismo sentido y, en consecuencia, el negocio de la "fayuca", el de la "merca" y la prostitución han constituido procesos que han transformado paulatinamente Ciudad Juárez en un territorio donde lo socialmente lícito domina a lo formalmente ilegal. Como espacio político emergente de interacción entre la autoridad política —legal y formal— y la autoridad social no formal, la ciudad se aproxima más al concepto de lo ilícito que proponen Abraham y Schendel como aquellas "actividades legalmente rechazadas pero valoradas y protegidas socialmente" (2005: 22). Cuando elegimos la nomenclatura que distingue lo lícito de lo ilícito nos referimos en menor medida a la ley que a las percepciones sociales de las actividades socialmente definidas como criminales (Abraham y Schendel 2005).

Como resultado del debilitamiento de los organismos del Estado y de la corrupción estructural e institucionalizada, durante los últimos años del sexenio de Vicente Fox (2000-2006), ya "la violencia generada por los cárteles se había convertido en el principal problema de seguridad del país" (Rosen y Zepeda Martínez 2015: 158). Sin embargo, no podemos hablar únicamente de un problema de seguridad nacional, sino que, por el contrario, afecta directamente a la seguridad de los individuos. Durante el sexenio de Felipe Calderón (2006-2012) como presidente de México las más de 70.000 personas ejecutadas de forma violenta obligaron a la instauración de una guerra frontal contra el narcotráfico, aunque los resultados fueran un completo fracaso, pues el número de cárteles se multiplicó y el trasiego de las drogas continuó (Rosen y Zepeda Martínez 2015). Esta estrategia contra el crimen organizado que dominaba las plazas y las instituciones públicas del norte de México se convirtió en el principal objetivo de su administración llegando a recibir ayuda de Estados Unidos en la militarización de la ofensiva con la implementación de una iniciativa de cooperación llamada en un primer momento "Plan México" y más tarde "Iniciativa Mérida" (IM) (Rosen y Zepeda Martínez 2015).

El planteamiento de la iniciativa se supedita como consecuencia y efecto a una situación de debilidad y de corrupción tanto de las instituciones públicas como de las estructuras de poder que en la novela se materializan en figuras como el aduanero corrupto que cobra comisiones en metálico o "con cuerpo" o el gobernador de Chihuahua, Mauricio Martínez: "Antes de que los de Sinaloa les arrebataran la plaza a los de Juárez, el gobierno de Martínez y casi todos los presidentes municipales del estado cobraron muchos dólares a malandros

como Fierro" (Esquivel 2019a: 291). La justificación de la intervención militar en la ofensiva parte de la corrupción policial y de las relaciones de la clase política con los cárteles. Detrás de esta fallida guerra se esconde, por tanto, la crónica de la debilidad del Estado en México, incapaz de imponer la ley a sus propios funcionarios hasta el punto de que el narcotráfico, nace apegado al poder político —bajo la figura de los gobernadores— y se desarrolla "por medio de instituciones y mediadores estructurales que sirvieron de vínculo entre el narco y el poder político", como es el caso de la Dirección Federal de Seguridad y la Policía Judicial (Morales Oyarvide 2011: 12).

Durante el sexenio de Felipe Calderón, Ciudad Juárez fue el epicentro de la violencia del crimen organizado y uno de los puntos donde se registraron los más altos índices de homicidios, extorsión y secuestros (Rosen y Zepeda Martínez 2015; Bowden 2010). Esquivel se hace eco en la novela de un terrible suceso que tuvo lugar en 2013 cuando once estudiantes fueron secuestrados en una discoteca; sus cadáveres aparecieron a las afueras de la ciudad meses más tarde: "El narcotráfico del norte del país, en contubernio con las autoridades locales, mató a unos jóvenes en una discoteca de Morelia porque sus padres se negaron a vender sus terrenos para la siembra de amapola y mariguana" (Esquivel 2019a: 183). Durante el periodo en Los Pinos de Enrique Peña Nieto (2012-2018) la Guerra contra el Narcotráfico continuó sin resultados evidentes. En este tiempo, la lucha de los cárteles por el control de las plazas y las rutas de distribución de la droga se endureció. Mediante una obvia referencia a ambos sexenios conjugados en la ficticia figura del presidente Enrique Calderón Nieto, la ficción de Esquivel se atreve a acusar a su gobierno de apovo a unos y otros cárteles siguiendo intereses partidistas: "El gobierno es el culpable de este desmadre que hay por todo el país. Está apoyando a los de Sinaloa en el negocio. [...]. Por su parte, la PGR negó los nexos del gobierno con el Cártel de Sinaloa y sus sicarios [...], a los que envió para apoderarse de la plaza de Juárez" (Esquivel 2019a: 232).

En definitiva, se comprueba hasta qué punto es triple la línea fronteriza que cada día miles de norteños deben superar y cuyas vidas (de)limita en esa Ciudad Juárez que "hacia el norte cruza el Bravo y entra en El chuco, y hacia el sur expone metro a metro las diferencias económicas, culturales y sociales entre México y Estados Unidos" y "donde nada es fácil, nada es gratis, y hay que preservar el pellejo a costa de lo que sea" (Esquivel 2019a: 105, 110).

3. "Terra nullius". La escritura fronteriza

Para comenzar con este apartado, se debe distinguir, como propone Tabuenca Córdoba (1997), entre dos formas de escritura fronteriza: el enfoque crítico y experiencial chicano o no norteño *sobre* la frontera —representado por autores como Gloria Anzaldúa o recientemente por Esquivel— y la literatura *desde* la frontera (Tabuenca Córdoba 1997: 86). Este segundo enfoque no ve la frontera tan solo como "espacio de una nueva producción cultural y de un nuevo mestizaje" propio de un estado de crisis identitaria, sino más bien como "límite

geopolítico y como margen o periferia de una cultura e identidad nacionales" (Ábrego 2011: 50).

Asumida esta diferencia, sociológica y lingüísticamente, la vida en la frontera plantea numerosos e interesantes retos en la medida en que en ella se generan cuestionamientos sobre lo socialmente considerado lícito, los usos lingüísticos disímiles, así como las políticas nacionales e internacionales puestas en marcha (Saleme de Dip 2010: 50). Si para la antropología un lugar es "un espacio fuertemente simbolizado" —es decir, "un lugar en el cual podemos leer en parte o en su totalidad la identidad de los que lo ocupan, las relaciones que mantienen y la historia que comparten"—, la frontera se acercaría más a los llamados "nolugares", en los que tal lectura no es posible (Augé 1999: s/p).

En la vida fronteriza se dan una serie de condiciones especiales que permiten la aparición de fenómenos que carecerían de sentido fuera de estos términos. No son lugares donde acontecen relaciones sociales duraderas y, por ende, su definición está en función de quienes viven en ellos (Augé 1999). Los complejos procesos de integración social (migración, contrabando, trasiego de drogas, prostitución, pobreza) que en ellos se elaboran favorecen la constitución de un sistema basado en el consumo y, en última instancia, una feroz lucha por el desarrollo del mercado interno. La frontera se erige así en un "centro desarticulado" que sustituye lugares de encuentro tradicionales (como las plazas o las iglesias) por otros semiprivados (como los barrios) que incentivan el consumo, el individualismo e, incluso, la inseguridad (Rodríguez Ortiz 2008; García-Canclini 1997).

A pesar de todo, si un concepto se torna absolutamente esencial en *Tu cabello es la frontera*, ese es sin duda el de "vida fronteriza". Tal noción implica dos aspectos que se encuentran fuertemente imbricados. Por una parte, desarrollan dinámicas de vida que son específicas de estos territorios —delincuencia, marginalidad, migración, grandes bolsas de población no nativas, mestizaje étnico, identidades dispersas, kilómetro cero de conflictos—, mientras que, por otra, suponen desarrollos aparentemente prósperos y dinámicos. En la frontera, las cosas se encuentran en continuo movimiento motivadas por la existencia de numerosos procesos económicos y sociales que, no obstante, no necesariamente significan progreso.

En la novela, Esquivel ha pretendido mostrar la frontera también como un "territorio retórico" que, pese a su fragmentación, supone el reconocimiento "en el idioma del otro, y hasta en los silencios":

Es, en resumen, un universo de reconocimiento, donde cada uno conoce su sitio y el de los otros, un conjunto de puntos de referencias espaciales, sociales e históricos: todos los que se reconocen en ellos tienen algo en común, comparten algo, independientemente de la desigualdad de sus respectivas situaciones. (Augé 1999: s/p)

Si nos situamos en los bordes de la lengua, precisamente, existen posibilidades para identificar expresiones artísticas propias de la zona que supongan signos identitarios ajenos a la pretendida centralización: "Resultaba fácil identificar a los hombres y mujeres que no eran juarenses: al hablar no arrastraban la s ni

cambiaban la ch por una s que los juarenses pronuncian raspada: 'Pos qué shingados', por ejemplo" (Esquivel 2019a: 44).

La vida en la frontera requiere de una mayor aproximación a la cultura posmoderna por su condición de "cruce de elementos en movimiento" y de "lugar practicado" (Rodríguez Ortiz 2008; Augé 1999). En este sentido, un acercamiento desde la óptica de la posmodernidad a la poliédrica realidad de la frontera nos permite romper con las características de las identidades que la modernidad condenaba al estatismo y que eran, casi siempre, monolingües. En la novela este cruce de realidades dentro de las propias fronteras estatales de México da lugar a situaciones cómicas motivadas por la incomprensión entre chilangos y norteños: "Champurrado, champurrado, Vicente; no es lo mismo que atole"; "—¿Qué es un refresco? —Una soda, menso; así les dicen los chilangos a las sodas —dijo otro de los niños, corrigiendo al ignorante en modismos del idioma español en México" (Esquivel 2019a: 26; 226).

En un territorio impreciso y oscilante a caballo entre dos grandes marcos de significación como son México y Estados Unidos, ciudades fronterizas como Juárez sirven a escritores como Esquivel a modo de laboratorios en que experimentar con la multiplicidad de articulaciones culturales que en ella se generan y elaborar su relato. Las sociedades fronterizas como tema narrativo de referencia obligada para todos los artistas que "escriben en v desde la línea" avudan a delimitar el imaginario social de los sujetos "que viven al margen de la cultura que los ha orillado a defender sus propios valores culturales, sociales y políticos", como también les empujan a "crear otros que los representen como sociedad liminal" (Rodríguez Ortiz 2008: 129). Estas ciudades, por aglutinantes, se vuelven más complejas e impersonales, favoreciendo un exacerbado individualismo como himno de vida que destaca en su descripción en tanto que territorios retóricos en la escritura sobre y en la frontera: "Aguí en la frontera hay que tener los ojos bien abiertos y la navaja en la mano. Nunca sabes en qué momento alquien va a querer fregar" (Esquivel 2019a: 99). El "sálvese quien pueda" es el lema para la supervivencia en la frontera juarense descrita por Esquivel, donde se vive "al filo de la navaja" (Esquivel 2019a: 385).

La performatividad del espacio urbano con que se representa la trama de la obra muestra las múltiples ópticas a partir de las cuales se generan imágenes utilizadas por los personajes para categorizar y narrar a los Otros y a sí mismos (Vila 2000c: 96). Este tránsito entre lo inalterable y lo efímero de la vida en la frontera —como no-lugares en los que el tiempo parece estancarse, con rutinas inamovibles, y que, a la vez, implican el dinamismo de los procesos que en ella se generan— propicia el conflicto que sustenta la obra. Resulta, a este respecto, magistralmente interesante la frase final de Carolina que supone el broche de oro a la novela: "Ella era de la frontera y una vieja cabrona que no se doblegaría por nada y ante nadie, y menos por enamoramiento de un 'pinshi bato chilango' [...] y esa noche utilizó al gringo para demostrarse a sí misma la presencia de esa frontera que nunca podría cruzar" (Esquivel 2019a: 386). La vida de personas que cada día deben mantenerse casi acrobáticamente "sobre la raya" para sobrevivir en esa tierra de nadie —donde las estructuras paraestatales y la ley del más

fuerte rige la oportunidad de medrar y de desarrollo personal— debe recubrirse por momentos de una coraza protectora. Carolina rehúsa cruzar la frontera del amor que supondría salir del individualismo egoísta que determina sus relaciones sociales por las especiales circunstancias que la han abocado a la lucha por la supervivencia. Y es que, así como Ciudad Juárez es la verdadera protagonista de la novela, Carolina es el epítome de lo que entre sus muros sucede. Ella, como la ciudad, sufre abruptos procesos transfronterizos: de niña recta y formal, Carolina traspasa la frontera hacia lo sórdido, hacia el oscuro mundo de la fayuca y del narco; de vida adolescente a vida adulta, pero, además, se la empuja brutalmente a cruzar la frontera de la sexualidad con una violación que endurecerá su carácter. Estas circunstancias simbólicas y performativas abren un debate crítico sobre la historia de las fronteras como zonas de separación y contacto, pero también de confrontación, como territorios fijos o cambiantes; de inclusión y exclusión; garantes de la continuidad o de la fragmentación que, en la literatura, crean un poderoso sitio de invención retórica.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La triple raya que Esquivel nos presenta en su novela marca los límites que condicionan la vida de los juarenses: su cercanía y a la vez su distanciamiento con Estados Unidos; la historia que los une y los diferencia del resto de los mexicanos y, por supuesto, la fina línea entre legalidad e ilegalidad en un territorio donde el verdadero gobierno es el de los narcos. Y es que, como un cabello, así de delgada es la línea que separa lo socialmente lícito de lo formalmente ilegal, lo que se hace a plena luz y lo que sucede en las trastiendas de los centros comerciales en "la vida allá" para los norteños.

Los personajes de Esquivel avanzan como dos acróbatas sobre el cable tenso. En la frontera, los límites son porosos, la distancia entre la vida y la muerte apenas se puede medir y el caos es el único orden reconocido. En una tierra que por momentos se asemeja a las aguas internacionales —un espacio de indefinición identitaria y legal—, los habitantes de Juárez se convierten en un exponente internacional de la vida fronteriza, la vida entre dos mundos que no termina de sentirse parte de ninguno y que, justo por eso, desarrolla una esencia propia más allá de todo espacio reconocido.

Como una raya de cocaína, los caprichos arbitrarios de la geopolítica crean entornos de paso, euforias efímeras, lugares que se convierten en etapas necesarias para un objetivo mayor. ¿Cómo vivir en una ciudad pendiente de sus laterales, de sus adyacencias? Los personajes responden con un ir y venir incesante desde lo prohibido a lo legal, desde lo lícito a lo ilícito, desde lo propio a lo extraño. La raya como espacio habitable provoca sensuales contorsiones que seducen y tientan. La fina línea con la que todos deben lidiar a diario, a veces subrayada, a veces borrada, evoca sistemas de impugnación. Y esta es la verdadera belleza de la frontera: su razón inconmensurable, su inaprensible cotidianidad, su carácter escurridizo.

En la obra analizada se intuye una verdadera "novela atmosférica" de fundamentación etnográfica centrada en el conflicto de identidades fronterizas. Su

principal valor narrativo no se encuentra en la trama concreta —micro— de cada personaje —en su relato de vida—, sino que, al tratarse de un relato de costumbres, los personajes son capaces de ser representativos tipológicamente de una realidad todavía inhóspita, de tal forma que la lectura de la novela, al menos como acercamiento, sirve para la comprensión de los significados en disputa (siquiera a partir del combate léxico) y de las condiciones ambientales que vinculan la vida diaria de los juarenses y la propia percepción de Ciudad Juárez a uno y otro lado. Si bien algunas críticas la han calificado apresuradamente como "narconovela", en la intención de Esquivel parece estar más la creación de un relato periodístico descriptivo que valorativo o estereotipado.

OBRAS CITADAS

- Abraham, Itty y Willem van Schendel (2005). "Introduction. The Making of Illicitness", in Illicit flows and criminal things. States, Borders, and the Other Side of Globalization, ed. Itty Abraham y Willem van Schendel. Indiana: Indiana University Press, 1-37. https://doi.org/10.9783/9780812200997.1
- Ábrego, Perla (2011). "La frontera como sistema simbólico en la literatura mexicana contemporánea". Revista Surco Sur, 2(3): 47-52. https://doi.org/10.5038/2157-5231.2.3.13
- Anzaldúa, Gloria (2016). Borderlands. La frontera, trad. Carmen Valle. Madrid: Capitán Swing.
- Augé, Marc (1999). "Sobremodernidad, del mundo de hoy al mundo de mañana". Revista mensual de política y cultura, 129. https://asodea.files.wordpress.com/2009/09/auge-marc-sobremodernidad.pdf (20 de febrero de 2021).
- Balibar, Étienne (2002). Politics and the Other Scene. Londres: Verso.
- Bowden, Charles (2010). Murder City: Ciudad Juárez and the Global Economy's New Killing Fields. Nueva York: Nation Books.
- Chávez, Karma R. (2012). "Border Interventions: The Need to Shift from a Rhetoric of Security to a Rhetoric of Militarization", in Border Rhetorics. Citizenship and Identity on the US-Mexico Frontier, ed. Robert DeChaine. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 48-64.
- Cota Torres, Édgar (2008). "Disipando el mito fronterizo: la 'leyenda negra' en la frontera norte de México y en 'Todos los barcos' de Luis Humberto Crosthwaite". South Atlantic Review, 73(1): 106-117.
- DeChaine, Robert (2012). "Introduction. For Rhetorical Border Studies", in Border Rhetorics. Citizenship and Identity on the US-Mexico frontier, ed. Robert DeChaine. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1-15.
- Esquivel, J. Jesús (2019a). Tu cabello es la frontera. Barcelona: Grijalbo.
- Esquivel, J. Jesús (2019b). "'Tu cabello es la frontera', primera novela de J. Jesús Esquivel". Proceso. https://www.youtube.com/watch?v=stYPOT6LkjE (22 de febrero de 2021).
- Esquivel, J. Jesús (2020). "'Tu cabello es la frontera' Entrevista crítica con J. Jesús Esquivel". RompevientoTV. https://www.youtube.com/watch?v=oToPw95Ng4s (30 de febrero de 2021).

- García-Canclini, Néstor (1997). "Arte desurbanizado, desinstalaciones fronterizas", in Fugitive Sites. New Contemporary Art Projects for San Diego-Tijuana, ed. Sally Yard. México: inSite97, 38-49.
- Garduño, Everardo (2003). "Antropología de la frontera, la migración y los procesos transnacionales". Frontera Norte, 15(30): 65-90. https://doi.org/10.17428/rfn.v15i30.1511
- Mbembe, Achille (2006). Necropolítica. Madrid: Melusina.
- Mezzadra, Sandro y Brett Neilson (2017). La frontera como método, trad. Verónica Hendel. Madrid: Traficante de Sueños.
- Morales Oyarvide, César (2011). "El fracaso de una estrategia: una crítica a la guerra contra el narcotráfico en México, sus justificaciones y efectos". Nueva Sociedad, 231: 4-13.
- Reguillo, Rossana (2007). "Invisibilidad resguardada: violencia(s) y gestión de la paralegalidad en la era del colapso". Revista Crítica Cultural, 36: 6-13.
- Riding, Alan (1985). Vecinos distantes. Un retrato de los mexicanos, trad. Pilar Mascaró. Barcelona: Joaquín Mortiz / Planeta.
- Rincones, Rodolfo (2004). "La frontera México-Estados Unidos: Elementos básicos para su comprensión". Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, 6(11): 62-70.
- Rodríguez Ortiz, Roxana (2008). "Disidencia literaria en la frontera México-Estados Unidos". Andamios, 5(9): 113-137. https://doi.org/10.29092/uacm.v5i9.291
- Rodríguez Ortiz, Roxana (2014). Epistemología de la frontera. Modelos de sociedad y políticas públicas. México: Ediciones y gráficos Eón.
- Rosen, Jonathan Daniel y Roberto Zepeda Martínez (2015). "La guerra contra el narcotráfico en México: Una guerra perdida". Reflexiones, 94(1): 153-168. https://doi.org/10.15517/rr.v94i1.20889
- Saleme de Dip, Cecilia (2010). "Fronteras líquidas entre México y Estados Unidos". Digilenguas. 6: 50-57.
- Segato, Laura (2016). La guerra contra las mujeres. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Tabuenca Córdoba, María Socorro (1997). "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras". Frontera Norte, 9(18): 85-110.
- Torres Sauchett, Martín (2011). "La ciudad fronteriza de Luis Humberto Crosthwaite en Estrella de la calle sexta e Instrucciones para cruzar la frontera". Connotas. Revista de crítica y teoría literarias, 12: 9-26. https://doi.org/10.36798/critlit.v0i12.137
- Vila, Pablo (1997). "Narrative Identities: The Emplotment of the Mexican on the U.S— Mexico Border". The Sociological Quarterly, 38(1): 147-183. https://doi.org/10.1111/j.1533-8525.1997.tb02343.x
- Vila, Pablo (2000a). "Introduction", in Crossing Borders, Reinforcing Borders. Social Categories, Metaphors, and Narrative Identities on the U.S.-Mexico Frontier, ed. Pablo Vila. Texas: The University of Texas Press, 1-20. https://doi.org/10.7560/787391-004
- Vila, Pablo (2000b). "The Mexican Side: Discourses of Region", in Crossing Borders, Reinforcing Borders. Social Categories, Metaphors, and Narrative Identities on the U.S.-Mexico Frontier, ed. Pablo Vila. Texas: The University of Texas Press, 21-50. https://doi.org/10.7560/787391-005
- Vila, Pablo (2000c). "Tropos identitarios en la frontera de México/Estados Unidos". Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, 2(3): 89-111.



Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.2.1293 Vol. XI, n.º 2 (verano 2023), pp. 369-392, ISSN: 2255-4505

LAS VOCES QUE ME PIENSAN AL PENSARLAS: EL DIÁLOGO INTERTEXTUAL EN LOS ENSAYOS DE JAZMINA BARRERA

VOICES THINKING OF ME WHEN I THINK OF THEM:
INTERTEXTUAL DIALOGUE IN JAZMINA BARRERA'S ESSAYS

TERESA GONZÁLEZ ARCE Universidad de Guadalajara https://orcid.org/0000-0002-0027-6379 teresa.garce@academicos.udg.mx

> Recibido: 06.10.2021 Aceptado: 07.06.2023

RESUMEN: El presente artículo estudia tres libros de Jazmina Barrera (México, 1988): Cuerpo extraño (2013), Cuaderno de faros (2019) y Linea nigra (2020). Sin perder de vista que, como afirma la propia autora, un ensayo es un texto híbrido e inclasificable, este trabajo observa los rasgos del ensayo que permiten comprender cada libro en su singularidad, así como el universo al que pertenecen. De esta manera, se parte de una revisión de dichas características entre las que se encuentran su naturaleza experimental y juguetona (Bense), el afán por construirse a sí mismo a partir de lo que ya tiene forma (Lukács) y el uso de citas como técnica de apuntalamiento textual. Enseguida, tras revisar la disposición de cada libro, se aborda la intertextualidad tal como la entiende Genette, incluida en ella la écfrasis como una de las técnicas privilegiadas por la prosa de la autora mexicana. En este sentido, se observa la semejanza evidente que existe entre la escritura ensavística y el coleccionismo tal como lo han entendido pensadores como Walter Benjamin y Jean-Claude Nancy, es decir, como el deseo siempre insatisfecho de anular la distancia que separa al coleccionista de los objetos amados de convertirse en ellos. Se atiende también la resonancia semántica que ocurre entre imágenes relacionadas con la intersección entre la vida y la muerte, por una parte; y con la maternidad como reconocimiento y apropiación de la alteridad, por la otra. Este artículo identifica, finalmente, una poética donde el cuerpo biológico y el cuerpo textual son nociones intercambiables.

PALABRAS CLAVE: Ensayo, intertextualidad, écfrasis, alteridad, embarazo, cuerpo

ABSTRACT: This article studies three books of Jazmina Barrera (Mexico, 1988): Cuerpo extraño (2013), Cuaderno de faros (2019) and Linea nigra (2020). Without losing sight of the fact that, as the author herself affirms, an essay is a hybrid and unclassifiable text, this work observes the features of the essay genre that allow us to understand each book in its singularity, as well as the universe to which they belong to. In this way, it is based on a review of these characteristics, among which are its experimental and playful nature (Bense), the desire to build itself from what already has a form (Lukács) and the use of guotes such as textual underpinning technique. Immediately, after reviewing the layout of each book, intertextuality is addressed as understood by Genette, including ekphrasis as one of the privileged techniques used by the Mexican author's prose. In this sense, the obvious similarity that exists between essay writing and collecting as understood by thinkers such as Walter Benjamin and Jean-Claude Nancy is observed, that is, as the always unsatisfied desire to annul the distance that separates the collector from the loved objects to become them. The semantic resonance that occurs between images related to the intersection between life and death is also addressed, on the one hand, and with motherhood as recognition and appropriation of otherness, on the other. This article finally identifies a poetics where the biological body and the textual body are interchangeable notions.

KEYWORDS: Essay, Intertextuality, Ekphrasis, Alterity, Pregnancy, Body



1. De la autora y del género ensayístico

Jazmina Barrera (Ciudad de México, 1988) ha publicado tres libros de ensayo: *Cuerpo extraño* (2013), *Cuaderno de faros* (con dos ediciones, 2017 y 2019)¹ y *Linea nigra* (2020).² Obtuvo en la UNAM una licenciatura en Letras inglesas y, en la NYU, una Maestría en Escritura Creativa en español. Fue becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas en el área de ensayo (periodos 2012-2014), de la Beca Fullbright (en 2011 y 2014) y del Programa de Jóvenes creadores del FONCA (2017). En 2013 ganó el Premio *Latin American Voices* de Ensayo.

¹ En este artículo me referiré a la segunda edición de *Cuaderno de faros* (Logroño: Pepitas de calabaza, 2019).

² Linea nigra tiene igualmente dos ediciones: la ya referida en Almadía, y otra más en la editorial Pepitas de calabaza, también de 2020. En este artículo, las citas de dicho libro remitirán a la edición de Almadía.

Destaca en su biografía una relación cercana con el ensayo personal, género que practica de manera brillante, con un conocimiento de este que con frecuencia hace pensar en sus mejores representantes. En una entrevista, al ser interrogada por el origen de su interés por el ensayo, Jazmina recuerda que en la escuela le pedían que escribiera "textos libres", sin géneros ni reglas establecidas, y luego explica: "la palabra 'ensayo' comparte, a mi parecer, esa idea del juego, de experimentación y proceso. Todos los libros híbridos, extraños, inclasificables, son para mí ensayos" (Tavitas 2020: par. 1).

Pese a la presencia evidente del género ensayo en la trayectoria de Jazmina, algunas veces se ha tratado de clasificar su escritura dentro de la narrativa, tal vez debido a que la anécdota es un recurso frecuente en su obra. Baste como ejemplo la opinión de Guadalupe Nettel que reproduce la cuarta de forros de *Linea nigra*, en la edición de Almadía. Como buen paratexto, las palabras de Nettel cumplen aquí la función de subrayar los méritos del libro, incitando a los lectores potenciales a adquirirlo. Es en este lugar estratégico donde la novelista mexicana define el texto de Barrera como "una novela que nos perturba y nos conmueve a la vez".

Como es sabido, entre todos los géneros literarios que uno puede encontrar en una librería es la novela la que se vende mejor y, por lo tanto, es comprensible que las editoriales busquen envolver lo ofrecido con el prestigio del que gozan actualmente los relatos de ficción. Pero es cierto también que incluso la misma Jazmina Barrera, hablando de este tema, ha dicho que ella llama "ensayos" a los "libros inclasificables, extraños, que bordean los límites" (Baena Crespo 2020). Y, en la entrevista a la cual refiero líneas arriba, define *Linea nigra* como "una mezcla de ensayo y novela sobre maternidad, terremotos y pintura, entre otras cosas" (Tavitas 2020: par. 2).

Entonces, puesto que la propia autora nos invita a no ser demasiado estrictos con las reglas asignadas a los géneros literarios, exploraré los tres libros publicados hasta ahora por Jazmina Barrera observando principalmente las características del ensayo, tal como este ha sido definido por teóricos como Georg Lukács, Max Bense y Theodor Adorno.³ Si bien el objetivo principal de este artículo no es profundizar en los rasgos del architexto que parece más evidente, sí considero necesario mencionar los que, desde mi punto de vista, convienen mejor a la escritura de Jazmina Barrera. Considero, en efecto, que es a partir de ahí que se puede establecer una línea de continuidad entre los tres libros.

Siguiendo a Pierre Glaudes diré, para empezar, que el ensayo puede ser breve y tender hacia el fragmento y el aforismo, pero que también puede ser amplio y extenderse en cientos de páginas. A veces sigue las leyes de una composición apretada, pero es frecuente que huya de las reglas retóricas con un movimiento serpentino. Lo podemos encontrar como un solo texto, y también como la miscelánea de textos escritos en diferentes momentos de un mismo desarrollo intelectual. Por lo general está escrito en prosa, pero también puede

³ Cuando este artículo salga a la luz, Jazmina Barrera habrá publicado un libro más: una novela titulada *Punto de cruz*. México: Almadía / UAEM, 2021.

aparecer en verso, pues tiene una forma abierta y flexible que no le cierra la entrada a la filosofía, a la meditación espiritual, a la conversación ni a los juegos poéticos o ficcionales. Puede echar mano, también, del retrato, de las anécdotas, la fantasía, la indignación vehemente. Su tono nunca es uniforme durante mucho tiempo (Glaudes 2002: I-III).

Por otra parte, para profundizar más en la presentación del catedrático francés, conviene recordar que, para George Lukács, el ensayo es un género que "habla siempre de lo que tiene ya forma" y que, en lugar de pretender inventar cosas nuevas desde la nada, trata de "ordenar de nuevo cosas que en algún momento han sido vivas" (Aullón 2005: 19-20). Por su parte, Max Bense define la escritura ensayística a partir de un parámetro tomado de la ciencia experimental, y de las palabras del propio Montaigne. Leamos las palabras de Bense tal como las refiere Adorno:

Escribe ensayísticamente quien redacta experimentando, quien vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, penetra en su objeto con la reflexión, quien lo aborda desde diferentes lados, y reúne en su mirada espiritual lo que ve y traduce en palabras lo que el objeto permite ver bajo las condiciones creadas en la escritura. (Adorno 2005: 20)

Por último, no está de más traer a cuento algunas de las observaciones hechas por Adorno en *El ensayo como forma*. Para el filósofo alemán, es este un género que, además de poseer la misma naturaleza experimental que destacaba en él Bense, alienta a la libertad porque él mismo piensa libremente:

En lugar de producir algo científicamente o de crear algo artísticamente, su esfuerzo aún refleja el ocio de lo infantil, que sin ningún escrúpulo se inflama con lo que ya han hecho otros. Refleja lo amado y lo odiado en lugar de presentar el espíritu, según el modelo de una ilimitada moral de trabajo, como creación a partir de la nada. La dicha y el juego le son esenciales. No empieza por Adán y Eva, sino con aquello de lo que quiere hablar; dice lo que a propósito de esto se le ocurre, se interrumpe allí donde él mismo se siente al final y no donde ya no queda nada que decir. (Adorno 2003: 12)

Además de mostrar los rasgos que, desde mi punto de vista, justifican que se hable de la escritura de Jazmina Barrera como de una prosa ensayística, me interesaré, en este artículo, por asuntos formales de los ensayos de Barrera, tales como la disposición de los elementos que componen cada uno de sus libros, y la intertextualidad, entendida como la relación dialógica que hay entre uno o más textos. Como parte de los vínculos que cada libro establece con otras obras, atenderé no solamente las citas textuales de los ensayos sino también las descripciones ecfrásticas que funcionan de manera semejante a ellas. Para hacer este análisis, me apoyaré en los textos de Gérard Genette y Luz Aurora Pimentel, así como en las observaciones que la poeta e investigadora Claudia Kerik hace al respecto de préstamo como estrategia ensayística en Montaigne y Walter Benjamin.

Finalmente, este análisis tendrá que desembocar en una reflexión hermenéutica sobre la inclusión de lo ajeno en el ámbito del yo. Con este fin, tomaré en cuenta las nociones de interpretación y apropiación en el sentido que les ha dado Paul Ricoeur:

"Hacer propio" lo que antes era "extraño" sigue siendo la meta final de toda hermenéutica. La interpretación en su última etapa quiere igualar, hacer contemporáneo, asimilar algo en el sentido de hacerlo semejante. Esta meta es lograda en la medida en que la interpretación actualiza el sentido del texto para el lector presente. (Ricoeur 2001: 103)

Como veremos, esta apropiación se realiza al mismo tiempo como tema de exploración, como estrategia de composición textual, y como principio de una manera de entender al mismo tiempo la literatura y la vida.

Llama la atención, por otra parte, la destreza con la que cada uno de los libros de Jazmina Barrera obedece a un andamiaje conceptual. En este sentido, uno de los aciertos de la autora ha consistido en seguir las articulaciones de una idea central como forma de disponer las partes que la conforman. Así ocurre en *Cuerpo extraño* donde, sobre el tema enunciado por el título, se hilvanan ensayos breves que exploran todo lo que en el propio cuerpo es visto como algo ajeno: una característica física, reacciones corporales más o menos involuntarias, manchas en la piel, sensaciones térmicas, dolores o padecimientos neurológicos, capacidades, o el final de la vida.

La organización textual de *Cuaderno de faros*, por su parte, traza un itinerario por el espacio y por el tiempo, el cual se detiene no solamente en la descripción y en la contemplación de faros realmente visitados, sino también en los que la autora pudo conocer a través de obras literarias o mitológicas leídas o evocadas. En la parte final del libro, este trayecto revela también la oscilación formal que percibe entre el ensayo, el diario y el cuaderno de viaje.

Los cuatro capítulos que conforman *Linea nigra* despliegan, a su vez, los asuntos dictados por el desarrollo de su embarazo, por la lactancia de su hijo, y por un periodo intenso donde la autora convive a la vez con la emoción de su maternidad y con el miedo a perder a su propia madre cuando a esta le detectan un tumor maligno.

Como ocurre en los dos ensayos que lo preceden, encontramos en *Linea nigra* un discurso reflexivo que muestra la conciencia que la autora tiene de estar escribiendo un libro, y de la complejidad de hablar del género o architexto al que este pertenece. Vemos así, por ejemplo, que cuando Jazmina pide su opinión a sus amigos sobre lo que está escribiendo, uno de ellos responde que es un relato. La autora suscribe de esta manera la respuesta de su lector: "El embarazo es transformación en el tiempo, es cuenta regresiva, y en eso, quiera o no, hay trama, hay relato" (Barrera 2019: 43).

Del mismo modo que la autora parece admitir que su texto es un relato, dirá algunas líneas después algo que refuerza la idea de que esta obra, que antes fue descrita como un relato, era un ensayo según la idea que ella misma tenía del género en su niñez, y que coincide con la comprensión del género que en-

contramos en las palabras de Bense y Adorno que hemos citado anteriormente: "Yo quería escribir un ensayo sobre el embarazo. Siempre quiero escribir ensayos, es decir, experimentos, sin compromisos ni clímax ni tramas ni extensiones" (Barrera 2019: 43).

Y, más adelante, leemos también sobre la manera en que este plan original de escritura se vio modificado por la realidad vivida, lo cual nos permite observar la diferencia entre el diseño que orienta la escritura del libro, y las experiencias no escriturales que acaban incidiendo en ella: "Este libro debería terminar con el destete. Empezar con el embarazo y terminar con el destete. Este era el plan: que el hilo narrativo fuera el cuerpo. En el plan de este libro no había terremotos ni madres con cáncer" (Barrera 2020: 141).

2. El empleo de citas textuales como estrategia de construcción del ensayo

Una de las mayores fortalezas del ensayo está en las relaciones que se establecen, en su propio espacio, con otros textos. Conviene recordar que, durante los años 20 del siglo pasado, Mijaíl Bajtín criticó al formalismo ruso por atender solamente al plano material de la obra literaria y, frente a esta actitud, apostaba por "reconocer la naturaleza social e ideológica del signo lingüístico y la necesidad de analizar la literatura en su dimensión histórica y social" (Hernández 2011: 17). Años más tarde, la naturaleza dialógica de la novela se vuelve el centro de las reflexiones teóricas de Bajtín con una comprensión del texto que tiene en cuenta esa dimensión histórica y social que echaba de menos en los estudios formalistas de la literatura. Según explica Silvestre Hernández, el crítico ruso entiende el dialogismo como

> ... la manifestación de las "voces" individuales de los personajes y su plasmación colectiva y, al mismo tiempo, como nivel en el que suceden las transformaciones de esas unidades caracterológicas, los cambios discursivos y la integración plural de voces de distintos tiempos (históricos y sociales). (Hernández 2011: 27)

Como sabemos, la obra de Bajtín se difundió en Francia gracias a que en 1966 la revista Critique publicó en su número 239 el artículo "Bajtín, la palabra, el diálogo, la novela" de Julia Kristeva. Se trataba de una reseña y comentario a dos libros recientes de Mijaíl Bajtín, donde la teórica búlgara, además de llamar la atención sobre la riqueza del pensamiento del autor soviético, emprende lo que Desiderio Navarro describe como "un muy personal aprovechamiento" de la concepción bajtiniana de la dialogicidad, estrechándola, por una parte, y ampliándola, por otra, va que

> ... su replanteamiento radical hace desaparecer tras la relación intertextual, lo fundamental para Bajtín, el diálogo entre personalidades, entre sujetos discursivos reales o potenciales. Y en su artículo ello se hace visible cuando apela a la acuñación y primera introducción explícita del término intertextualité, precisamente para presentar lo que, según ella, es: "[...] un descubrimiento que Bajtín

es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble". (Navarro 2006: 16)

Posteriormente, la noción de intertextualidad fue integrada por Gérard Genette en un campo más extenso de relaciones textuales que llamó transtextualidad. Escribe Genette en *Palimpsestos*:

Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa). (Genette 1989: 10)

Recordemos que el uso de las citas como técnica de apuntalamiento textual forma parte, desde su origen, del conjunto de estrategias propias del ensayo. En un artículo titulado "De Montaigne a Walter Benjamin", Claudia Kerik anota que Michel de Montaigne ponía a prueba su propio juicio con ayuda de autores que le ayudaban a avanzar en la exploración que él hacía de todos los asuntos que le interesaban, en una acción que la misma Kerik denomina un "ensayar tomando prestado" (Kerik 2010: 43). Ciertamente, en una parte del segundo libro de los *Ensayos*, Montaigne advierte lo siguiente:

Que no se preste atención a las materias, sino a la forma que les doy. Que se vea, en lo que tomo prestado, si he sabido elegir con qué dar valor o auxiliar propiamente a la invención, que procede siempre de mí. En efecto, hago decir a los demás, no como guías sino como séquito, lo que yo no puedo decir con tanta perfección, ya sea porque mi lenguaje es débil, ya sea porque lo es mi juicio. No cuento mis préstamos; los peso. Y si hubiera querido valorarlos por su número, me habría cargado con dos veces más. (Montaigne 2007: 585-586)

Sobre la forma que Montaigne daba a sus ensayos, cabe mencionar que, según él mismo escribió en "La vanidad", uno de los capítulos del tercer libro de sus *Ensayos*, él se "extraviaba" alejándose de su tema, más por licencia que por descuido. Así, tras haber leído cierto diálogo de Platón compuesto, dice el escritor francés, "con una fantástica mezcolanza", entiende que le gusta del filósofo su "forma de andar poética, a saltos y a zancadas". De tal modo que, siguiendo tanto el ejemplo del autor de *La República* como el de Plutarco, afirma que su estilo y su espíritu "vagabundean de la misma manera" (Montaigne 2017: 1484).

Otro tipo de intertextualidad presente en la obra de Barrera es la écfrasis, es decir, la representación verbal de un objeto no verbal. Se trata de la descripción en palabras de un objeto plástico que, según explica Luz Aurora Pimentel (2001), puede adoptar varias modalidades, teniendo todas ellas consecuencias semánticas en los textos verbales en los que surge. La écfrasis se detona a partir de fotografías o cuadros pictóricos que se describen de manera muy detallada, extendiéndose a veces hacia la biografía de los autores mencionados. Este tipo

de descripción ocurre en los tres libros que nos ocupan, pero es en *Linea nigra* donde este procedimiento resulta especialmente significativo.

En Cuerpo extraño la écfrasis ocurre en el ensayo titulado "Cansancio", donde la autora describe un cuadro del pintor inglés John Everett Millais sobre Mariana, un personaje de la obra Measure for Measure de Shakespeare. Como el propio ensayo de Jazmina nos hace ver, el poeta Tennyson había escrito un poema sobre el fastidio que siente este personaje femenino mientras espera la llegada de su amado ("Mariana", 1830). Lo que tenemos aquí, entonces, es una suerte de écfrasis triple que presenta la escena "en espejo" pues, en un primer momento, la autora describe el cuadro de Millais no como si lo estuviera viendo en un museo, sino como si el mismo pintor estuviera trabajando en su cuadro:

Pienso en John Everett Millais, el pintor más joven que jamás haya entrado a la Academia inglesa, que desliza un pincel flaquísimo, de solo un pelo, sobre la cabellera de Mariana. No se mueve, parece un retrato fijo en el que siempre está encorvado sobre un cuadro, reparando en cada vena de las hojas, cada sitio que alcanza a iluminar la llama. Su trazo va capturando el tiempo en la imagen, tiempo que de por sí no transcurre para la pobre Mariana. (Barrera 2013: 27)

Tras haberse enfocado en el proceso de creación del cuadro, se hace una descripción detallada, pero no objetiva, del mismo, ya que la voz de la madre de la ensayista interviene para afinar la percepción de su hija sobre el tipo de azul con el que está pintado el vestido de Mariana. Observemos, sin embargo, que la voz y la experiencia de la madre, quien es una pintora reconocida, no se adueñan de la interpretación que Jazmina hace del cuadro. Sin que el lector pueda advertir la frontera entre la intervención de la madre y el regreso de la voz autoral, esta última resignifica el azul de la pintura mediante una hipálage que califica el azul del vestido con un sustantivo que corresponde, en sentido estricto, al estado físico y mental de quien lo porta: el cansancio.

Mariana dejó de lado aguja e hilo y está de pie frente a la ventana donde se ve cómo su amado Angelo nunca llega [...]. Detuvo su ardua labor y ahora se estira, las entumidas manos en la cintura, sobre su vestido azul cobalto. No. No es azul cobalto, me aclara mi madre, es prusia o lapislázuli. Azul cansancio. (Barrera 2013: 27)

En Cuaderno de faros encontramos varias referencias a obras de arte, pero tal vez sea el ejercicio de écfrasis más interesante de esta obra el que hace sobre un par de cuadros de Jean-François Millet, "Bateau de pêche" y "El Ángelus." La descripción de estos cuadros se encuentra enmarcada (y contrapunteada) por el recuerdo del paseo que dieron ella, su madre, su tía Chantal y su esposo Jean Louis por el camino de los aduaneros en la playa de La Hague. A su derecha estaba el faro, y a su izquiera Jean Luis, que caminaba muchos metros adelante, alejándose. La escritora observa y hace una reflexión sobre el tiempo que pasa: "Qué importante es la distancia y qué importante es la distancia en movimiento, el tiempo en

movimiento, el alejarse de Jean Louis (su envejecer), el permanecer del faro (su mucho más lento envejecer), el ir y venir de las olas" (Barrera 2019: 85).

Nótese que la la frase "Qué importante es la distancia" hace eco a la exclamación de Virginia Woolf en *Al faro*, obra que resuena en todo el libro de Barrera debido a que fue la lectura de esta novela lo que despertó en ella el interés por los faros:

El faro va apareciendo entre las colinas cubiertas por colchas de retazos verdes, flores blancas y amarillas, y esos pastos que se mueven con el viento y que Virginia Woolf describe siempre a punto de huir a un país lunar desierto. Crece, se acerca, y mostraba primero la punta, luego su lente con la panza de cobre, y después la plataforma de observación, la torre, la puerta y la casa bajo el faro. Distante y austero describe Woolf a su faro. ¡Qué importante es la distancia!, dice luego. (Barrera 2019: 31)

La reflexión de Barrera sobre la relación entre el envejecimiento y el alejamiento de Jean Louis con respecto al faro se inserta en una convención retórica de la pintura que entiende los elementos del paisaje como unas figuraciones simbólicas de las diferentes etapas de una vida humana. Porque la pintura, explica Anne Cauquelin en *L'invention du paysage*, nos permite ver no solamente los objetos sino el vínculo entre ellos, de la misma forma que trata "de tejer un vínculo incorruptible entre lo que uno sabe y lo que uno ve" (Cauquelin 2000: 72).⁴ El paisaje creado por Barrera, por su parte, subraya tanto la dialéctica entre la quietud del faro y la movilidad de los caminantes, como el juego dialéctico entre la juventud, la vejez y la muerte sombolizados en los elementos que componen la escena.

En otro momento de la caminata, la autora se sienta en unas piedras para contemplar la puesta de sol, y entiende que lo que ve en esos instantes se parece a lo que el pintor francés advirtió en el siglo xix. La contemplación del paisaje le trae el recuerdo de dos cuadros de Millet, lo cual suscita en ella otra meditación, ya no sobre el paso del tiempo, sino sobre la permanencia de un entorno que no parece haber tenido cambios significativos desde que el pintor lo tuvo ante sus ojos:

Depués recordé el faro que vi en ese instante igual al faro en el cuadro de Millet llamado *El bateau de peche*. En él hay un velero en primer plano, un mar en calma pero vigoroso, y a la izquierda el faro, que quiero creer, es el de Goury, iluminado igual que la vela del barco y las nubes, por un sol oblicuo y cálido. El tiempo parece haberse detenido en La Hague, donde creció Millet entre vacas y campesinos. Su casa y la casa de enfrente siguen idénticas a las que retrató en el siglo xix: no han cambiado la piedra, las hortensias, las vacas ni el faro. La luz del poniente que retrató en *El Ángelus* todavía tiñe de champán el trigo y el cielo de las costas normandas. (Barrera 2019: 85)

Por su parte, *Linea nigra* involucra, en el proceso de intertextualidad ecfrástica, a mujeres artistas que pintaron cuando estaban embarazadas o amamantando

⁴ La traducción es mía.

a sus hijos. Entre las autoras de las obras descritas en el ensayo está la madre de Jazmina Barrera, pintora a la que ya nos hemos referido. Hay que decir que la función que cumple Teresa Velázquez en el texto va más allá de su actividad artística debido a que se vuelve un personaje esencial en la historia sobre la maternidad que se va construyendo en el libro.

De hecho, es por medio de ella que se introducen en el ensayo dos autores varones —Ad Reinhart y Mark Rothko— que no están directamente relacionados ni con la maternidad ni con la lactancia, pero que permiten a Barrera hacer una reflexión sobre la oscuridad del útero a partir de las pinturas realizadas en negro, o bien en escalas cromáticas cercanas a este color. Esto ocurre también con el autor del célebre cuadro de Courbet, "El origen del mundo", que la joven Jazmina ve por primera vez acompañada por su madre, siendo ella la que le explica por qué este es un cuadro fundamental (Barrera 2020: 32).

Es también la pintora Teresa Velázquez (Ciudad de México, 1962), madre de Jazmina Barrera, quien está en el origen de algunas descripciones ecfrásticas de *Linea nigra* construidas a partir de fotografías tomadas por ella, o en las cuales ella misma es uno de los personajes retratados. Es el caso de las fotografías y autorretratos de su embarazo, y también de la serie fotográfica sobre el nacimiento de Jazmina. Es esta serie la que permite a Barrera narrar su propio nacimiento, reforzando de esta manera la especularidad esbozada entre la madre y la hija.

Atención especial merece otro relato que, con un ritmo intermitente e imprevisto, se va formando en el ensayo gracias a la irrupción del terremoto ocurrido el 19 de septiembre de 2017 en México. Las obras realizadas por Teresa Velázquez, que estaban en un edificio que se derrumbó en el temblor producido en México en 1985, aparecieron poco a poco después de la catástrofe, algunas muy dañadas, otras intactas o con deterioros menores. El interés de esta historia radica en que Jazmina describe las obras que se van encontrando, haciendo así una especie de arquelología de una parte de la obra de su madre, trabajo que, al no tener todas las pinturas a la vista, debe hacer casi únicamente con ayuda de sus propios recuerdos.

La recuperación de vestigios arqueológicos y la investigación documental se reúnen en el libro debido a los cabos sueltos que la escritora encuentra gracias a la figura de Luz Jiménez, quien fuera modelo de grandes pintores y fotógrafos del siglo xx como Orozco, Rivera, Modotti y Weston. Jiménez despierta el interés de la escritora debido a que muchas de las obras para las cuales posó amamantando a su única hija, Conchita, son el detonador de una serie de écfrasis, así como de una biografía breve sobre esta mujer indígena.⁵

⁵ Luz Jiménez, cuyo verdadero nombre es Julia Jiménez González, fue la inspiradora de obras fundamentales del arte mexicano como *La Moledora*, *La Vendedora y La Maestra Rural*, de Diego Rivera; *La Malinche*, de José Clemente Orozco; *La Madre Indígena*, de la fotógrafa Tina Modotti y *La Mujer de la Mandolina*, de Rufino Tamayo. https://arslatino.com/magazine/grandes-maestros-magazine/luz-jimenez-la-musa-de-grandes-artistas-mexicanos/> (10 de marzo de 2023).

Un punto central en esta andanza es la contemplación de las fotos que la fotógrafa Tina Modotti⁶ hizo sobre Luz y Conchita, imágenes que Jazmina ve primero en su teléfono celular, mientras está amamantando a su hijo, y después en un catálogo digital que obtiene en una exposición. Una pequeña parte de esta serie de fotografías atrapa especialmente la atención de la ensayista porque, según dice, "cuentan una historia":

Las otras fotografías de esa misma serie de 1927 que tomó Tina de Luz y Conchita cuentan una historia. La cámara las enmarca de cerca, se ven con sus cabezas y solo un poco del torso. En una, la madre le explica a la niña algo que las dos observan. Tienen la mirada baja, puesta en el mismo punto, pero el objeto no se alcanza a ver, solo aparecen los labios abiertos de Luz, a media palabra. En otra foto, la madre sigue hablando, mientras la niña observa un objeto que tiene en su pequeña mano, algo redondo y plano, quizás una moneda. Quizás le está pidiendo que no se la meta a la boca. En la tercera foto la niña, seria, mira a los ojos de la cámara, a los ojos de Tina, que quizás le habló. Luz, en cambio, tiene la mirada en otra parte, como si estuviera pensando en algo más. (Barrera 2020: 104-105)

Además del relato construido por la serie de fotografías de Tina Modotti, Jazmina ubica, en una foto de Luz Jiménez encontrada en el catálogo virtual, un misterio que logra desentrañar parcialmente buscando al hijo de Conchita —esto es, al nieto de Luz—, para que este le ayude a descifrar la imagen que tanto la intriga. Entre la descripción inicial que Barrera realiza de la fotografía, y el momento en que el nieto de Luz "aparece" para explicarle las circunstancias en que dicha foto fue tomada, transcurren días y páginas que funcionan como una suerte de estrategia dilatoria hasta la resolución del enigma:

Es la foto de tres mujeres: Luz Jiménez, desnuda, con mirada de lince y una trenza sobre el hombro, otra mujer en la esquina derecha: una anciana con la mirada perdida, la madre de Luz, me digo, y al centro de la composición, en brazos de Luz, una bebé recién nacida, de pelo negro, diminuta. El blanco y el negro, las veladuras y reflejos le dan un hálito fantasmal a la imagen, parece la fotografía de tres espectros. Podría ser una imagen del parto, pienso, por la desnudez de Luz y lo pequeño de la niña. Así de irreal y de ultratumba es ese momento, así se siente, en el parto, que se abre un umbral entre el inframundo y la tierra, entre la vida y la muerte. (Barrera 2020: 122-123)

Al ver esta fotografía, Jazmina se hace muchas preguntas y elabora conjeturas sobre su autoría, como la idea de que hubiera sido Tina Modotti quien tomó esa foto. Al encontrar al nieto de Luz, se entera de que la foto había sido tomada en

⁶ Assunta Adelaide Luigia Modotti Mondini, conocida como Tina Modotti, nació en 1896 en Udine, ciudad al norte de Italia. En 1913 Modotti emigró a Estados Unidos y desde 1916 incursionó en el teatro, actuando de manera profesional. En 1920, Modotti conoció al fotógrafo Edward Weston y con él se mudó en 1923 a la Ciudad de México. Modotti documentó los murales del creciente movimiento pictórico y entabló amistad con personajes como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Frida Kahlo, entre otros. https://www.cultura.gob.mx/mexico1900-1950/artistas/detalle/?id=49 (10 de marzo de 2023).

un temazcal ("por eso el aspecto fantasmal de la foto, la oscuridad del fondo y la niebla que causa el vapor"), por un fotógrafo anónimo (Barrera 2020: 131). De la hipótesis de que la anciana de la foto era la madre de Luz, no se dice nada en el libro. Veremos, sin embargo, que la presencia de una abuela que la ensayista imagina en la foto servirá después para que los elementos simbólicos de la transmisión matrilineal se resuelvan en un sentido rico y complejo.

3. SOBRE EL RECONOCIMIENTO Y LA APROPIACIÓN DE LA EXPERIENCIA AJENA.

La recuperación que se hace de los discursos visuales en los ensayos de Jazmina Barrera cumple dos funciones muy importantes: una estructural, relacionada con su forma; y otra de índole semántica que permite a cada ensayo desarrollar los temas que, vinculados entre sí, conforman el lenguaje propio de la autora.

A partir de las investigaciones del comparatista francés Jean Bessière, Luz Aurora Pimentel explica que, en los géneros descriptivos tales como la écfrasis, el cuadro o cualquier obra plástica descrita en un texto literario,

... la descripción remite, por medio de la cita, al objeto plástico no solo como referente, sino como soporte y como punto de partida de la descripción. Si bien el objeto "citado" no puede ser "pintado" [...], el lector no puede ignorar ese pacto de citación explícito que es la écfrasis: el texto nos invita a buscar el objeto referido para "leerlo" junto con su descripción. (Pimentel 2001: 113)

Pimentel ve en la écfrasis un juego de alteridad entre el texto y su "otro", donde el texto define su identidad frente a la obra plástica. Describir un cuadro o una escultura sería, según este punto de vista, "inventar al otro en el mismo", porque se trata de la construcción de un objeto textual "que es más afín al texto que lo rodea que a su referente y que, sin embargo, no deja de remitir a ese objeto que desencadena la actividad descriptiva: ese otro que puede *reconocerse* como tal" (Pimentel 2001: 113).

Esta salida de la descripción literaria hacia la identificación con su alteridad plástica suscita otro movimiento, este en la dirección opuesta: mientras el primer trayecto va hacia la obra "citada", el segundo es un tránsito de regreso, una recontextualización que el lector hace posible gracias a un proceso hermenéutico que crea nuevos significados. En mi opinión, es a partir de este momento cuando las disposiciones semánticas de los ensayos de Jazmina Barrera adquieren un verdadero sentido. Los temas, motivos y símbolos que componen los libros, resuenan gracias a una reiteración que, lejos de agotarlos, los enriquece. Para entender este mecanismo semántico, conviene recordar lo que Gilbert Durand afirma sobre la reiteración a la que tienden los símbolos:

Es mediante el poder de repetir como el símbolo llena indefinidamente su inadecuación fundamental. Pero esta repetición no es tautológica: es perfeccionante por aproximaciones acumuladas. En este sentido, es comparable a una espiral o, mejor aún, a un solenoide, que en cada repetición se acerca más a su objetivo, a su centro. No es que un solo símbolo sea menos significativo que los demás, sino que el conjunto de todos los símbolos sobre un tema aclara unos símbolos con otros, les añade una "potencia simbólica" suplementaria. (Durand 1993: 14-15)⁷

Una lectura de los tres libros publicados por Jazmina nos ayuda a encontrar un primer hilo conductor que, además, está relacionado con la observación de Gilbert Durand. En *Cuerpo extraño*, obra cuyo título es esclarecedor en tanto clave de lectura, el asunto de reflexión es precisamente el asombro ante la alteridad que alberga el propio cuerpo. Se trata de una naturaleza dual que se expresa mediante diferentes peculiaridades, que la autora interpreta como signos. Sobre el tic, por ejemplo, Barrera dirá que ese movimiento involuntario o semi-voluntario es una repetición que el cuerpo crea para sentir que tiene el control. Resulta interesante que estas ideas sobre la función que los tics cumplen (o parecen cumplir para Jazmina) en los organismos, dan lugar a una especie de poética de la interpretación:

... lo que se repite, tal o cual tema, palabra, idea o frase, es lo que nos distingue, lo que podríamos identificar como el "estilo". No existe un texto sin palabras repetidas, sin ideas que reincidan, sin ritmo. [...] La música existe porque hay sonidos que se repiten. Cuando no sucede es ruido. Y cualquier intento de analizar un texto parte de identificar aquellas palabras, temas o imágenes que son asiduas o que se repiten en ese autor, en esos autores o en esas épocas. (Barrera 2013: 13-14)

Importa mencionar que lo que se dice sobre la repetición también vale en el discurso sobre el coleccionismo, afición que se encuentra en el origen de *Cuaderno de faros*. Como se ha dicho líneas arriba, este ensayo se construye a partir de un placer que la autora busca repetir y recrear: visitar y conocer faros. Esta afinidad se materializa textualmente en los once ensayos que describen y disertan sobre este tema, y adquiere su profundidad por mediación de las referencias a coleccionistas que, como Walter Benjamin, han elaborado reflexiones tan interesantes sobre el significado de coleccionar, como la siguiente: "Toda pasión, sin duda, confina con el caos, y la pasión del coleccionista confina con el caos de los recuerdos", leemos en *Desembalo mi biblioteca*. "Pues ese género de posesión, ¿qué es sino un desorden en el que la costumbre se ha hecho tan familiar que puede llegar a adquirir la apariencia de orden?" (Benjamin 2012: 33).

El arte o la manía de coleccionar merece también, en *Cuaderno de faros*, una exposición detallada de motivos que puede ser leída como una descripción de la forma del libro que la contiene:

Al depositar la atención, el deseo y la voluntad en algo ajeno, en su belleza, su orden, su clasificación y acumulación, se evaden faltas y vacíos. El acto de acarrear puede ser tranquilizante en su repetición, como un mantra. Ante el temor a la deriva, coleccionar. Coleccionar, por ejemplo, faros, aporta una dirección, por más arbitraria que sea. Se vuelve entonces una manera no solo de

⁷ La traducción es mía.

escapar, sino también de construir. Se puede crear mediante la huida. (Barrera 2017: 82-83)

Desde mi punto de vista, la principal tarea hermenéutica que Jazmina lleva a cabo en sus ensayos consiste, como se ha visto, en la identificación de algo que tiene que ver consigo misma, o bien en el reconocimiento de algún elemento que, aunque se encuentre en el cuerpo propio, se revele como una entidad extraña. Este trabajo se realiza constantemente gracias a las citas textuales que recorren sus libros, pero también mediante la referencia a esas obras plásticas a las cuales he aludido antes. En *Linea nigra* estos elementos resuenan con una intensidad particularmente provechosa.

Encontramos de nuevo, en este ensayo sobre la maternidad y la lactancia, el tema de la alteridad que nace del propio cuerpo, que ya había aparecido en *Cuerpo extraño*. También podemos reconocerlo en *Cuaderno de faros*, si bien es cierto que dicho tema se desarrolla aquí según una dialéctica del deseo, que invita al enamorado a convertirse en su objeto amado mediante una transformación que supone la apropiación total del otro. Sobre la obsesión como especie de coleccionismo, Jazmina Barrera señala:

Benjamin estaría de acuerdo en que esta clase de coleccionismo busca satisfacer el vano deseo de poseer con una especie de posesión inmaterial, intangible, parecida a la que se siente hacia el ser amado. Como esta, el capricho de acumular faros es irresistible y otorga grandes satisfacciones; como esta también, permanece la inquietud de nunca poder adueñarse por completo del otro o de lo otro, de saber que habrá para siempre una distancia infranqueable entre uno y lo que se desea. (Barrera 2019: 71-72)

Vale la pena mencionar que la voz ensayística reitera en repetidas ocasiones su anhelo por convertirse en un faro como los que ha estado coleccionando por mucho tiempo, y que ahora, mediante la escritura, trata de convertir en construcciones textuales. Observemos, por ejemplo, esta reflexión oscura donde el deseo de ser ella misma un faro se confunde con la atracción por la muerte:

Siento que lo estoy logrando. Desde que llegué aquí [Nueva York] veo que me convierto poco a poco en una torre cerrada. Me muevo en la calma de días indistinguibles [...]. El peligro es sentirme demasiado cómoda, acostumbrarme a la repetición idéntica de los días, la interacción mínima con los otros. Desde aquí puedo contemplar la muerte como un océano en calma, imaginar que me zambullo allí sin miedo, hasta con placer. (Barrera 2019: 92-93)

En Linea nigra, como hemos visto, se acentúa la écfrasis de cuadros, fotografías y esculturas que, de alguna manera, se relacionan con la situación de embarazo y lactancia que vive la autora. A la dialéctica del reconocimiento de lo extraño en el propio cuerpo que ya encontrábamos en textos anteriores, hay que añadir aquí el hecho de que el embarazo exacerba esta sensación de extrañeza que recorre todo el libro y que, además, se refuerza por la relación de alteridad que la écfrasis supone con respecto a las obras plásticas.

En los tres libros de este corpus encontramos imágenes muy útiles para entender el funcionamiento de la obra. Una de estas figuras recurrentes la encontramos en el título de la primera sección de *Linea nigra*, "Imagen embarazada". Aunque, a simple vista, parece una expresión normal por el asunto tratado en el libro, la explicación enriquece considerablemente el sentido de dicha figura.

"Imagen embarazada", leemos en el ensayo, es el título de un cuadro que la pintora sudafricana Marlene Dumas elaboró a partir de distintas fotografías de varias mujeres, ella misma incluida. Cabe mencionar que en toda esta parte predomina la idea de la inconexión entre las partes del cuerpo que siente la mujer embarazada, sensación que Jazmina reconoce en el cuerpo que protagoniza la obra de Dumas. "Por eso", dice la ensayista, parece que la cabeza no correspondiera con el cuerpo". Finalmente, una vez hecha la descripción de la pintura, la autora concluye: "Así se siente a veces estar embarazada, como si mi cabeza no correspondiera con mi cuerpo" (Barrera 2020: 23).

La idea de una imagen compuesta cuyas partes parecen inconexas, emerge en el ensayo luego de que, algunas líneas más arriba, Barrera recordara que la escritora británica Mary Shelley (1797-1851) estaba embarazada cuando escribió *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Enseguida, la voz narradora asocia al protagonista de la novela, quien fabricó su monstruo con "retazos de cadáveres y fragmentos de animales", con una mujer embarazada: "Frankenstein es una historia sobre la creación de la vida, acerca de un hombre que más que jugar a dios juega a ser mujer" (Barrera 2020: 22). La conjunción entre la muerte y la vida que el discurso literario de una mujer hace posible, y el extrañamiento que Barrera vive en su propio cuerpo embarazado, tendrán en *Linea nigra*, como se verá a continuación, un significado relevante.

No hay que olvidar que, según explica Julia Kristeva en *Poderes de la perversión*, el cadáver "es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida" (1988: 11). Por un lado, la imagen del monstruo de Frankenstein representa lo abyecto en la medida en que lo forman fragmentos de cadáveres y retazos de animales (1988: 21); por el otro, no debemos perder de vista que, como apunta Carlos Figari, para Lacan "el desmembramiento o seccionamiento (o agregado) de un miembro o la deformidad, que escapa a lo corporalmente esperable de un ser humano estándar, también puede ser motivo de repugnancia en tanto deja filtrar mi no unidad, la disgregación del yo" (2009: 135).

Finalmente, resulta muy interesante la manera en que un término científico, que designa la presencia, en un mismo individuo, de un pequeño grupo de células que pertenecen a uno o a más entes genéticamente distintos. En *Linea nigra* este concepto biológico, el microquimerismo fetal, se describe de la siguiente manera:

Microquimerismo viene de Quimera, ese monstruo griego que está hecho con partes de distintos animales. Las células fetales pueden entrar por el torrente sanguíneo al cuerpo de la madre, pero también las células de la madre pueden entrar por la placenta al cuerpo del feto. Y, aunque es más difícil, las células de una abuela pueden entrar al cuerpo del nieto también [...]. Estamos hechos de los otros. Este es un libro microquimérico. (Barrera 2020: 157)

El monstruo de naturaleza híbrida que le da nombre a este fenómeno repite el sentido de una imagen recurrente en *Linea nigra*, sobre todo porque se trata de un ensayo que trata de las transformaciones que el cuerpo femenino experimenta durante el embarazo. Sin embargo, puesto que no solamente este libro sino también los otros dos títulos publicados por la autora están construidos mediante un procedimiento similar, es decir, la inserción de citas de textos de otros autores en el "cuerpo" de su discurso, podríamos pensar que la idea de hibridez puede relacionarse con el uso de citas intertextuales y de écfrasis, que como hemos visto, constituye también un juego de alteridad.

Hasta aquí, hemos podido ver que la alteridad está presente en la idea misma del género ensayístico como un cuerpo textual donde pueden caber fragmentos de otras modalidades de enunciación —procedentes de autores diferentes y de épocas diversas—, incorporación que, por otra parte, no excluye las ideas inconclusas ni los sucesos catastróficos. De la misma forma, se ha visto que el cuerpo biológico, empezando por el de la propia autora, está viviendo una serie de cambios: desagradables algunos, espectaculares y maravillosos casi todos. Este paralelismo que, en la obra de Barrera, se establece entre el cuerpo textual y el cuerpo biológico nos recuerda lo dicho por Jean-Claude Nancy:

Corpus: un cuerpo es una colección de piezas, de pedazos, de miembros, de zonas, de estados, de funciones [...]. Es una colección de colecciones, *corpus corporum*, cuya unidad sigue siendo una pregunta para ella misma. Aun a título de cuerpo sin órganos, cada uno de los cuales tira para sí y desorganiza el todo que no consigue totalizarse. (Nancy 2007: 23)

Por otra parte, advertimos también que, para Barrera, el cuerpo (tanto el textual como el biológico) es un territorio que va tomando forma gracias a la absorción en sí de las experiencias propias y también de las vivencias ajenas que se adquieren mediante la lectura y la escritura. En las siguientes líneas, profundizaremos un poco más sobre la complejidad de estas vivencias que acaban formando parte de ambos cuerpos.

4. COLINDANCIA Y UMBRALES ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE

Tanto en *Cuerpo extraño* como en *Cuaderno de faros y Linea nigra* se percibe una dialéctica interesante entre la vida y la muerte, la cual puede surgir dentro un mismo cuerpo, o bien en los distintos momentos vividos en experiencias físicas, emocionales y espirituales como el embarazo, el parto y la maternidad. Me refiero a fragmentos donde la muerte es descrita como el miedo intenso que puede sentir una mujer en el parto, o cuando, al nacer su hijo, imagina que podría perderlo. Se trata, como se verá a continuación, de un tema que aparece en varios fragmentos de este corpus.

Las leyendas o anécdotas reales leídas o escuchadas permiten a la autora insertarlas como motivo en sus ensayos. La historia de un amigo que compartió el útero de su madre con un tumor que le fue diagnosticado en el embarazo es un buen ejemplo de lo anterior: "La vida y la entropía", reflexiona Jazmina, "ges-

tándose al mismo tiempo, en el mismo vientre, como gemelos (Barrera 2020: 33). Cabe mencionar, igualmente, la mención hecha por la autora de la creencia que existe en Nigeria y Ghana, según la cual la placenta sería "un hermano gemelo, una sombra del bebé que muerte en el parto" (Barrera 2020: 32).

La asociación entre vida y muerte nos lleva a otra, de índole metafórica y textual, en la que los bebés, al absorber el tiempo de las madres, devorarían todo lo que estas podrían escribir: "Los bebés se comen los manuscritos, dice Ursula K. Le Guin. El poema no escrito porque un bebé lloró, la novela que se dejó de lado por un embarazo, y así. Los bebés comen libros. Pero escupen fragmentos que pueden ser unidos después. O no. Dejar así lo que el terremoto partió" (Barrera 2020: 153).

Si en el ejemplo anterior se hablaba de la falta de tiempo de las escritoras como causante de la muerte prematura de una posibilidad (los manuscritos que, hipotéticamente, una madre escritora podría convertir en obras publicadas), leemos también, en las siguientes líneas, que la maternidad es en sí misma una forma de destrucción. Aniquilación no solo de los textos que, al no escribirse, permanecen como meros proyectos no realizados, sino también del cuerpo de la madre. La maternidad, reflexiona Barrera a partir de una cita de Sarah Manguso, es una desintegración del ser, la desaparición de la forma original del cuerpo materno, un terremoto (Barrera 2020: 47).

Importa notar que la analogía entre el cuerpo y el texto aparece de manera frecuente en los ensayos de Barrera como una fórmula de términos intercambiables que funciona a veces como comparado y otras como comparante. Vemos así, en *Cuerpo extraño*, el final de un ensayo donde las palabras salen como gotas, en párrafos breves y fragmentos separados entre sí con ayuda de asteriscos. Se trata de una escritura peculiar que adquiere sentido gracias al tema, en el caso de este texto, de la fatiga. Los dos párrafos con que termina "Cansancio"—donde el cansancio del cuerpo es un correlato de la flojedad de la prosa— ilustran bien la coincidencia entre forma y fondo:

Ahora no hay fuerzas para transformar estos párrafos en un ensayo lineal, para profundizar, desarrollar y apuntalar, como dice Eliot, mis ruinas con estos fragmentos. Literatura del agotamiento.

Dejémoslo para otra noche en la que no sienta mis orejas gigantes sobre los ojos, las patas tumbadas que no me responden. ¿Cómo se levanta un elefante después de dormir? Duermen parados, me digo. (Barrera 2013: 29)

Este tipo de correspondencia entra el tema tratado y la forma que adopta el discurso está también en *Linea nigra* cuyo asunto principal, si bien colinda a veces con el cansancio, es el embarazo y el poco tiempo que la autora puede dedicarle a la escritura. La fragmentación textual aparece, así, como la característica más notoria de la escritura durante la lactancia. Esta particularidad ocasional de la prosa de Jazmina Barrera se robustece gracias a las menciones de los libros sobre la maternidad que ha leído, y que puntean todo el ensayo, el cual, en sí mismo, está construido de fragmentos. Veamos dos ejemplos:

Susan Griffin también escribe sobre las interrupciones de la maternidad y los fragmentos que produce. Dice que tenemos solo iluminaciones breves entre las interrupciones que hay que registrar. Luego ponerlas una junta a otra, con la esperanza de que algún día, más tarde, podamos darles sentido. (Barrera 2020: 90)

Hace muchos años leí *Los ingrávidos*, de Valeria Luiselli, y nunca se me olvidó ese fragmento sobre las novelas de largo aliento. La narradora tiene dos hijos y dice que no la dejan respirar. Todo lo que escribe tiene que ser "de corto aliento. De poco aire". (Barrera 2020: 110)

Ambos fragmentos, por cierto, se pueden vincular. Como se vio antes, tanto Ursula K. Le Guin como Sarah Manguso describen la maternidad como un terremoto que ocasiona ruinas que podrían tratar de unirse nuevamente o no. Si trasladáramos esta metáfora al ámbito del cuerpo textual, tendría sentido decir que el embarazo de una mujer escritora produce textos fragmentarios. La escritura fragmentaria, por su parte, nos remite al cansancio que Jazmina Barrera relaciona con el cuadro de Millais, y que ella misma emula en la prosa de algunos pasajes de *Cuerpo extraño*.

Por otro lado, en *Los ingrávidos*, la novela de Luiselli que cita nuestra autora, hay una escena donde los protagonistas (la narradora y sus hijos) viven un sismo que textualmente resulta muy significativo ya que antes, en la misma novela, la narradora había relacionado su falta de tiempo con la necesidad metafórica, pensando en la escritura de su novela, de demoler paredes y abrir puertas y ventanas:

Vuelvo a la novela cada vez que los niños me lo permiten. Sé que debo generar una escritura llena de huecos para que siempre sea posible llegar a la página, habitarla. Nunca meter más de la cuenta, nunca estofar, nunca amueblar ni adornar. Abrir puertas, ventanas. Levantar muros y tirarlos. (Luiselli 2011: 20)8

Importa decir igualmente que los símbolos vinculados al periodo de lactancia merecen, en la obra de Jazmina Barrera, una atención especial. En *Cuerpo extra-ño* la autora recuerda, en el ensayo dedicado al frío, una leyenda que Seamus Heaney menciona en un poema. Se narra ahí cómo San Kevin, al estar orando, debió sacar su mano por la ventana de su pequeño cuarto. Entonces un mirlo, confundiendo su mano con la rama de un árbol, depositó ahí sus huevos. "San Kevin", escribe Jazmina, "esperó entonces pacientemente, como si él mismo fuera un árbol, a que los pájaros nacieran y volaran. Su cuerpo entero es una plegaria, dice el poema de Seamus Heaney" (Barrera 2013: 17).

La leyenda del santo irlandés aparecerá siete años más tarde en *Linea nigra*, esta vez asociada a la experiencia de estar amamantando: "El tiempo pasa lento por las noches y rápido durante el día. Recuerdo ese poema de Seamus Heaney sobre San Kevin [...]. Así se siente el embarazo, así las noches de lactan-

-

⁸ Para un análisis más detallado de la relación entre construcción y destrucción textual en la obra de Valeria Luiselli, véase González Arce (2016: 264).

cia" (Barrera 2020: 82). Una misma imagen, empleada en dos textos distintos, ha servido para expresar el calor que se opone a un frío asociado a la muerte; y para hablar de la paciencia de una madre que cría a su hijo.

El embarazo, la lactancia, son experiencias de vida que Jazmina Barrera relaciona de alguna forma con la muerte. En primer lugar, podemos advertir que en *Linea nigra* este vínculo se expresa, como en los otros dos libros anteriores de la autora, por medio de descripciones ecfrásticas y evocaciones de mitos y obras literarias. Por ejemplo, observemos que un cuadro de Frida Kahlo ("Mi nana y yo"), donde la nodriza que alimenta a la pintora no tiene rostro, despierta en Barrera la siguiente reflexión:

Tiene máscara en vez de rostro, porque representa a la Coatlicue, la diosa madre, la diosa de la tierra que amamantó a las estrellas, que brillan en el cielo como esa lluvia de leche. No tiene rostro, como no tienen rostro la vida ni la muerte. (Barrera 2020: 120)

Más adelante en el texto, encontramos una mención de lo que la intersección entre los extremos de la existencia significaba para los mexicas, quienes entendían el parto como una batalla. "Las mujeres que morían al dar a luz", leemos,

... se convertían en *mochihuaquetze*, que quiere decir mujer valiente, o en *cihuateteo*, mujer diosa [...]. Pensaban que al morir en el parto las mujeres iban a acompañar al sol en su trayecto. Vivían en la parte occidental del cielo, en la región de la tarde, que se conocía como "el rumbo de las mujeres". (Barrera 2020: 127)

Jazmina Barrera vincula esta región con otro territorio, procedente este de la mitología grecolatina, a la que la ensayista llega por medio de una referencia al *Fausto* de Goethe. Teresa Velázquez, la madre de Jazmina, leía esta obra cuando pintaba *El lugar de las madres*, una serie de cuadros donde dialogan, como en la tragedia, el imaginario romántico y la mitología grecolatina. "Cuando Fausto le pide a Mefistófeles que lo ayude a traer de vuelta a Helena de Troya", explica la ensayista, "él le responde que hay que ir por el lugar de las madres, un sitio sin tiempo ni espacio, el vacío absoluto al fondo de las profundidades. El útero del universo" (Barrera 2020: 131-132).

Puede advertirse que, al reunir estas mitologías tan distantes entre sí, la autora se involucra en un rito de paso ancestral que muchas mujeres han emprendido para formar parte de la comunidad universal de madres. Por supuesto, como en todo proceso iniciático, el embarazo implica tanto sufrimientos como recompensas, momentos de oscuridad y también de luz.

En las primeras páginas de *Linea nigra* ya nos habíamos encontrado con la idea de la oscuridad del útero, que Barrera describe como "un espacio exterior interno, un universo contenido" (Barrera 2020: 41), oscuridad uterina que antes había vislumbrado cuando años atrás su madre, la pintora Teresa Velázquez, le explicó cómo había que ver los cuadros de Ad Reinhart y Mark Rothko, en los que ella misma se inspiró para pintar su "Serie negra":

Me enseñó la paciencia, la contemplación que se requiere para acostumbrar la mirada a ver el negro dentro del negro: los negros opacos, los negros brillantes, los negros rojos, morados y casi grises [...]. Cuando pienso cómo se verá el mundo desde el útero, me acuerdo de esos cuadros de mi madre, de sus lecciones para ver en la oscuridad. (Barrera 2020: 13-14)

Por otro lado, conviene mencionar que en *Linea nigra* son numerosas las ocasiones en las que se habla de niños muertos durante la gestación o al poco tiempo de haber nacido. El ensayo de Barrera deja sentir que el embarazo y el puerperio son periodos de oscuridad y luminosidad simultáneas, donde muchas veces se opacan los momentos de la maternidad porque cae el velo de la madre diosa para dar paso a una madre humana, que puede no saber qué dirección seguir. El temor de perder a su hijo, relacionado con la semejanza entre el parto y la muerte, es perceptible en los siguientes fragmentos:

Sobre la figura mexica de la mujer pariendo, que ella ve en el Museo para la Colección Bliss de Arte Precolombino, en Washington: "La mujer parece a la vez más fuerte y viva que nunca, y una calavera, la muerte misma". (Barrera 2020: 34)

"Tomar clases para el parto", dice Rachel Cusk, "es como tomar clases para la muerte". (Barrera 2020: 41)

"Si todo sale bien con el parto", dice Maggie Nelson, "el bebé saldrá vivo y tú también. Pero en el camino habrás tocado la muerte". (Barrera 2020: 146)

Recordemos, finalmente, que al describir la foto donde Luz Jiménez está en un temazcal, Jazmina piensa que esa podría ser una imagen del parto: "Así de irreal y de ultratumba es ese momento, así se siente, en el parto, que se abre un umbral entre el inframundo y la tierra, entre la vida y la muerte" (Barrera 2020: 122-123). Tal como podemos advertir, en la obra de Jazmina Barrera abundan los momentos donde se hace visible la sucesión entre el movimiento y la permanencia, entre las querencias y los miedos. Es particularmente notable, en este sentido, la importancia que se confiere, en los tres libros analizados, a las genealogías de mujeres que construyen lazos afectivos entre ellas.

El título de la última sección de *Linea nigra*, "El árbol de nuestra carne", está dotado de una simbología muy poderosa, que permite aglutinar los significados que aparecen paulatinamente, y que se relacionan con esta encrucijada formada por la vida y la muerte. Es por medio de símbolos como el árbol, presente en todo el libro, como Jazmina Barrera consigue hablar de la herencia familiar, femenina, que la experiencia de la maternidad ha revelado para ella.

De manera específica, la expresión "El árbol de nuestra carne" se refiere a una creencia mexica que Jazmina Barrera recupera de la *Historia general de las cosas de Nueva España*:

Los mexicas creían que los bebés que morían en sus primeros meses de vida se iban a un paraíso con un árbol nodriza, cubierto de hojas de las que manaba leche. El Códice florentino lo dice con estas palabras: "Se dice que los niñitos que mueren, como jades, turquesas, joyeles, no van a la espantosa y fría región de los muertos (al Mictlán). Van allá a la casa de Tonacatecuhtli: viven a la vera del árbol de nuestra carne. Chupan las flores de nuestro sustento: viven junto al árbol de nuestra carne, junto a él están chupando". El árbol de nuestra carne. El árbol de nuestra carne. (Barrera 2020: 120-121)

El árbol nodriza referido por este relato reúne dos de los temas que aparecen de forma recurrente, casi obsesiva, en este ensayo: la lactancia, entendida como suministro de vida, y la muerte que rozan tanto el feto que se desarrolla en el vientre materno, como la mujer embarazada. Sin embargo, como ya hemos visto al hablar de los símbolos en general, lejos de agotarse en esta enunciación, las significaciones del árbol se despliegan en cada mención hecha en el libro.

Para Mircea Eliade, todas las interpretaciones que pueden darse al símbolo del árbol se articulan en torno al cosmos vivo en perpetua regeneración (Chevalier y Gueerbrant 1982: 62). Un árbol emblemático en *Linea nigra* será la higuera, que aparece varias veces en el ensayo, como una forma de representar a la abuela de Jazmina. Como explica la autora, su abuela decidió convertirse en doula para asistir a otras mujeres a dar a luz, y también ayudó a sus hijas a ser madres y a cuidar a sus hijos.

Ese árbol vivió muchos años ("Cuando yo era niña tenía más de cien años", escribe Jazmina) y, cuando temblaba, la abuela salía corriendo al patio para abrazarlo mientras repetía muchas veces "Jesucristo, aplaca tu ira". Después de meditar sobre el hecho de que los árboles no son eternos, la autora relata que la higuera "se murió de vieja hace algunos años", estableciendo así un paralelismo entre el árbol centenario y la abuela:

Mi abuela murió en la misma cama donde nació. Quizás no exactamente en la misma cama, pero sí en la misma casa, en una cama que estaba muy cerca de donde estuvo la cama en que nació. Nació y murió en el mismo suelo, y se murió de vieja, igual que la higuera. (Barrera 2020: 136-137)

Una imagen de las tres generaciones de mujeres junto a la higuera —la cual aparece como uno de los miembros femeninos más longevos y estables de la familia— se encuentra al final de la primera sección de *Linea nigra*. Una vez, durante uno de los temblores que suelen ocurrir en la Ciudad de México, la madre de Jazmina corrió a buscar a su propia madre, que ya no podía caminar:

Comenzó a temblar, y en pocos segundos mi madre subió y bajó corriendo las escaleras con mi abuela en brazos, como si fuera una recién nacida. Mi abuela era más alta que mi madre, aunque ya para entonces se había consumido mucho y probablemente pesaba menos que ella. Nos detuvimos las tres junto a la higuera en el jardín, hasta que pasó el temblor. (Barrera 2020: 48)

Más adelante en el texto, al narrar cómo su abuela cuidó a su madre y a su tía, igual que su madre y su tía cuidan a su hijo Silvestre, Jazmina escribe: "Tengo la sensación de que yo también tuve a este hijo para ellas, para mi madre, mis tías

y mi abuela. Como una ofrenda. Lo tuve para ellas y lo tuve por ellas, porque sé que están ahí incondicionalmente" (Barrera 2020: 104).

Del fragmento citado me interesa destacar, en primer lugar, que las genealogías de mujeres ancestras y de cuidado que aparecen en este ensayo se vinculan con la idea de comunidad tal como la entiende el filósofo italiano Roberto Esposito, esto es: como un cuerpo donde la vida es posible, y que se protege a sí mismo —se inmuniza— gracias a una ley que lo obliga al intercambio: "Si lo que me es propio estoy obligado a darlo y espero algo a cambio", entonces la comunidad "se asume como valor o propiedad entre los intercambiantes" (Hernández Martínez 2018: 222).

En segundo lugar, las palabras de *Linea nigra* que cité líneas arriba recuerdan también lo expresado por Silvia Rivera Cusicanqui acerca de las relaciones establecidas por las mujeres de su comunidad, que la socióloga boliviana explica mediante la metáfora de la mujer tejedora:

Las mujeres siempre tejen relaciones con el otro, con lo otro. Con lo salvaje, con lo silvestre, con el mercado, con el mundo dominante. Siento que hay una capacidad de las mujeres de elaborar relaciones de interculturalidad a través del tejido. Es un reconocer también que el cuerpo tiene sus modos de conocimiento. (Barber 2019)

Lo anterior nos permite, finalmente, vislumbrar el derrotero que siguió la escritura de Jazmina Barrera en su libro más reciente, *Punto de cruz* (2021). Para mostrar la relación entre el pensamiento de Cusicanqui y la novela publicada por nuestra autora, citaré un fragmento del texto que aparece en su contraportada. "Para las protagonistas de *Punto de cruz*", leemos en el texto de la poeta española Luna Miguel, "la amistad se vuelve la principal herramienta de cuidado, sentido, reparación y resistencia. La amistad y el bordado, esa actividad en que las mujeres de cientos de culturas y épocas encontraron al mismo tiempo la opresión, la represión, la libertad, la comunidad y el arte" (Miguel 2021).

CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de estas páginas, hemos podido observar que la intertextualidad y la écfrasis —considerada como una forma de citación explícita—, son herramientas valiosas para el desarrollo de la voz personal de la ensayista. Hemos visto, igualmente, que la idea que sustenta la práctica intertextual es, en el fondo, coincidente con el tema central de la ensayística de Barrera, formulado desde el título de *Cuerpo extraño* y presente también en los otros dos libros de la autora, a saber: el reconocimiento y la apropiación de lo ajeno como materia de exploración personal y estrategia de composición textual.

Ha sido importante, además, constatar que para la joven escritora, traductora y editora un libro es un cuerpo textual, pues los tres libros analizados incorporan en sí mismos partículas textuales provenientes de otros géneros literarios, de otros autores y de generaciones a veces distantes entre sí. Mediante un término que proviene del lenguaje científico, *microquimerismo*, Jazmina desa-

rrolla en estos ensayos una visión propia de la literatura y de la vida, ambas entendidas como entidades colectivas, construidas gracias a muchas interacciones a lo largo del tiempo.

La lectura que he presentado en estas páginas ha querido subrayar que la escritura ensayística consiste, sobre todo, en una práctica de interpretación y de apropiación de las experiencias ajenas, que toma una forma particular al hablar de la vivencia de una maternidad que, desde épocas remotas, se vive en familia. Se trata de una experiencia personal y comunal donde, además, se entrecruzan las dichas de la vida y los terrores de la muerte.

En el corpus formado por *Cuerpo extraño*, *Cuaderno de Faros y Linea nigra* escuchamos un entramado de voces que, convocadas por la escritura ensayística de Jazmina Barrera, no aspiran a integrarse en una sola voz dominante, sino que siguen siendo a la vez únicas y múltiples: polifonía de afinidades secretas que cobrará sentido en la interpretación hecha por cada uno de sus lectores. Ensayar tomando prestado, como dice Claudia Kerik sobre la estrategia ensayística de Montaigne, o "depositar la atención, el deseo y la voluntad en algo ajeno", y acarrear para construir colecciones, como escribe nuestra autora sobre David Foster Wallace (Barrera 2019: 83), tales son las estrategias de composición textual que predominan en *Cuerpo extraño*, *Cuaderno de faros y Linea nigra* de Jazmina Barrera.

OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor. W. (2003). "El ensayo como forma", in Notas sobre literatura. Obra completa, 11, trad. Alfedo Brotons. Madrid: Akal.
- Aullón de Haro, Pedro (2005). "El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros", in El ensayo como género literario, ed. Vicente Cervera, Belén Hernández y María Adsuar. Murcia: Universidad de Murcia, 13-24.
- Baena Crespo, Erik (2020). "Llamo 'ensayo' a los libros inclasificables, extraños, que bordean los límites: Jazmina Barrera". Sin embargo.mx, https://www.sinembargo.mx/28-03-2020/3756112> (8 de marzo de 2023).
- Barber, Kattelin (2019). "Silvia Rivera Cusicanqui: tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano". El Salto, https://www.elsaltodiario.com/feminismo-poscolonial/silvia-rivera-cusicanqui-producir-pensamiento-cotidiano-pensamiento-indigena (8 de marzo de 2023).
- Barrera, Jazmina (2013). Foreign Body / Cuerpo extraño, trad. Dave Oliphant. Ciudad de México: Literal Publishing.
- Barrera, Jazmina (2019). Cuaderno de faros. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Barrera, Jazmina (2020). Linea nigra. Ciudad de México: Almadía.
- Benjamin, Walter (2012). Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar, trad. Fernando Ortega. Barcelona: José de Olañeta.
- Cauquelin, Anne (2000). L'invention du paysage. París: Presses Universitaires de France.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (1982). Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. París: Robert Lafont / Jupiter.

- Durand, Gilbert (1993). L'imagination symbolique. París: PUF.
- Figari, Carlos Eduardo (2009). "Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación", in Cuerpo (s), Subjetividad (es) y Conflicto (s): Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica, ed. Carlos Figari y Adrián Scribano. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad / CICUS, 101-139.
- Genette, Gérard (1989). Palimpsestos. La literatura en segundo grado, trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- Glaudes, Pierre (comp.) (2002). L'essai: metamorphoses d'un genre. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- González Arce, Teresa (2016). "Del ensayo a la novela. Los procesos autoficcionales de *Papeles falsos y Los ingrávidos* de Valeria Luiselli". Sincronía. Revista de Filosofía, Letras y Humanidades, http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/69/gonzalez_69.pdf (8 de marzo de 2023).
- Hernández, Silvestre Manuel (2011). "Dialogismo y alteridad en Bajtín". Contribuciones desde Coatepec, https://www.redalyc.org/pdf/281/28122683002.pdf (8 de marzo de 2023).
- Hernández Martínez, Efrén Vicente (2018). "La biopolítica-impolítica de Roberto Esposito". Andamios. Revista de Investigación Social, 15(37) 213-236. https://doi.org/10.29092/uacm.v15i37.637
- Kerik, Claudia (2010). "De Montaigne a Walter Benjamin". Letras Libres, https://www.letraslibres.com/mexico/montaigne-walter-benjamin (8 de marzo de 2023).
- Kristeva, Julia (1988). Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline, trad. Nicolás Rosa y Vivian Ackerman. México: Siglo XXI.
- Miguel, Luna (2021). "Comentario a *Punto de cruz* de Jazmina Barrera". México: Almadía, contraportada.
- Montaigne, Michel de (2007). Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay), trad. J. Bayod Brau. Barcelona: Acantilado.
- Navarro, Desiderio (2006). "Intertextualité: treinta años después". Versión. Estudios de comunicación y política, https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/275> (8 de marzo de 2023).
- Pimentel, Luz Aurora (2001). El espacio en la ficcion. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul (2001). Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido. México: Siglo XXI.
- Tavitas, Montserrat (2020). "Entrevista con Jazmina Barrera". Argonáutica. Editorial especializada en traducción literaria, https://edargonautica.wordpress.com/2020/02/24/entrevista-a-jazmina-barrera/> (8 de marzo de 2023).



Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.2.1668 Vol. XI, n.º 2 (verano 2023), pp. 393-408, ISSN: 2255-4505

"NI IDEA DE QUÉ QUIERE DECIR". LA LENGUA POLACA EN LAS NARRACIONES DE LAS ESCRITORAS Y LOS ESCRITORES JUDÍOS LATINOAMERICANOS

"NO IDEA WHAT IT MEANS". POLISH LANGUAGE IN LATIN AMERICAN
JEWISH WRITERS' NOVELS

EWA KOBYLECKA Uniwersytet Łódzki https://orcid.org/0000-0002-2923-1481 ewa.kobylecka@uni.lodz.pl

> Recibido: 01.03.2022 Aceptado: 05.05.2023

RESUMEN: En el artículo, se investiga la presencia de la lengua polaca en los textos de escritores y escritoras judíos/as latinoamericanos/as. Se interpreta, desde esta perspectiva, el cuento largo Oh queto mi amor del guatemalteco Eduardo Halfon y las siguientes novelas: Poste restante de la chilena Cynthia Rimsky, Las cartas que no llegaron del uruguayo Mauricio Rosencof y Lengua vespertina de la argentina Perla Sneh. Los textos analizados relatan el viaje del narrador o la narradora a Polonia —es decir, a la tierra de origen de sus antepasados durante el cual se ensayan diferentes maneras de establecer la comunicación con los nativos, cuya lengua se desconoce. De este modo, el polaco connota "lo incomprensible", sirviendo también como metáfora de la incomprensibilidad de las atrocidades históricas. La mayoría de las veces los narradores y las narradoras acuden a la ayuda de un o una intérprete que filtra la información recibida y actúa de mediador entre ambas culturas, como ocurre también en el paradigmático documental Shoah de Claude Lanzmann. La presencia del polaco en los textos latinoamericanos escritos en castellano abarca desde los casos de una manifestación meramente residual (en forma de palabras sueltas o nombres propios) hasta una reflexión compleja sobre la posible inclusión del polaco como lengua de la escritura y su papel en la recuperación de la identidad e historia individuales. En el análisis, se toma también en cuenta la carga afectiva del polaco que resulta un idioma cuya neutralidad y objetividad —al menos en los testimonios sobre el Holocausto— se cuestiona.

PALABRAS CLAVE: Literatura judía latinoamericana, relatos de viajes, Holocausto, posmemoria, lengua

ABSTRACT: The article analyses the presence of the Polish language in the literary output of selected Latin American Jewish writers. The following texts are interpreted from this perspective: the long story *Oh queto my love* by Guatemalan Eduardo Halfon, and the novels: Poste restante by Chilean Cynthia Rimsky, The Letters That Never Came by Uruguayan Mauricio Rosencof, and Lengua vespertina (Vespertine Language) by Argentinian Perla Sneh. The texts in question relate the narrator's journey to Poland (meaning, to their grandparents' land of origin), during which attempts are made to establish different modes of communication with the natives, whose language remains unintelligible. Thereby, it connotes the incomprehensible, also as a metaphor of the incomprehensibility of the past atrocities. Most of the time, the narrator needs to request the assistance of an interpreter who filters the information received from a native speaker and acts as an intermediary between the two cultures. The interpreter intermediation takes place as well in the paradigmatic documentary Shoah by Claude Lanzmann, which is a reference point to some of the analyzed texts. The presence of Polish in Latin American texts written in Spanish ranges from merely residual displays (in the form of single words or/and proper names) to more complex reflection about the possibility of adopting Polish as a language of literary writing and its role in the recuperation of one's own identity and history. Moreover, the affective charge of the Polish language is considered, starting from the assumption that —at least in Holocaust testimonies— its neutrality and objectivity are bound to be questioned.

KEYWORDS: Latin American Jewish Literature, Travel Writings, Holocaust, Postmemory, Language



La crítica sobre la literatura judía latinoamericana suele centrarse en las cuestiones de identidad: ¿a qué escritores o escritoras se los puede caracterizar como "judíos/judías"?, ¿puede hablarse, en este caso, de una misma identidad compartida (a nivel étnico, religioso o nacional)? y, si es que no —como se acostumbra contestar la última pregunta—, ¿sigue siendo el adjetivo "judío" un verdadero denominador común o, por abarcar demasiadas particularidades individuales, se vuelve un atributo vacío? (Sztajnszrajber 2009, Sosnowski 2012). Visto desde dentro de este paradigma identitario, el tema del idioma suele enfocarse en la elección de la lengua de escritura: ¿puede un escritor o una escritora calificado como "judío/a latinoamericano/a" escribir en otra lengua que el castellano

o yidis? (Sneh 2011, Sosnowski 2000, Dolle 2012). En el presente artículo, me propongo indagar acerca de la cuestión lingüística, pero desde una perspectiva mucho más modesta: mi objetivo será reflexionar sobre la relación que mantienen algunos autores y autoras con un idioma que solo puede convertirse en "lengua de escritura" residual y aflorar en la superficie del castellano en forma de palabras sueltas recordadas desde la infancia, es decir, el polaco. El análisis se basará en las novelas: *Lengua vespertina* (2012) de la argentina Perla Sneh, *Poste restante* (2010) de la chilena Cynthia Rimsky y *Las cartas que no llegaron* (2014) del uruguayo Mauricio Rosencof, así como en el cuento *Oh gueto mi amor* (2018) del quatemalteco Eduardo Halfon.

La única relación que estos escritores y escritoras (descendientes de familias que habitaban las tierras de la actual Polonia, Ucrania, Lituania y Bielorrusia) mantienen con el idioma de sus padres y abuelos es meramente anecdótica y no les sirve como herramienta de comunicación, sino como herramienta para hacer trabajar la memoria familiar. Normalmente muda y ausente, la lengua polaca — junto con los recuerdos que evoca— se manifiesta de repente durante el viaje a Polonia, único territorio donde es "idioma oficial".¹

Los relatos de estos viajes —a las tierras de las que nunca llegó "ni una sola noticia despojada del espanto" (Sneh 2018: 16)— se convirtieron en todo un género de la narrativa personal judía, en una life story formativa, puesta por escrito o bien divulgada de forma oral una vez el viajero estaba de vuelta en su casa, con los suyos.² Puede ser fruto de un viaje en grupo, de un "peregrinaje" casi ritual, con un guion y un escenario preestablecidos, como son las Marchas de los Vivos, o bien de un viaje individual, realizado en busca del pasado e historia estrictamente personales. Estos últimos pretenden ser viajes de retorno, viajes "al revés" de los que tuvieron que hacer los antepasados, y su itinerario se estructura a base de recuerdos, jirones de historias, de una "memoria agujereada" (Raczymow 1994) que se hereda en segunda o tercera generación. Son crónicas de una excavación: de las tumbas familiares, de los objetos-recuerdos, de los testimonios olvidados. En la tipología general del viaje, sus autores quieren distanciarse del "mero turismo", aunque a veces comparten con él una mirada que exotiza, que enfoca al autóctono como un extraño peligroso, siempre proclive a dar prueba de su antisemitismo y de su disposición de mantener el "pogromo en un estado de posibilidad permanente" (Tokarska-Bakir 2004: 64), o se centra en el abandono del tejido urbano, ostensible después de largas décadas de época comunista, un paisaje desconcertante para un viajero venido del Oeste (en muchos testimonios, se evoca la impresión de que los lugares no han cambiado nada desde la guerra).3

¹ Hay que tener en cuenta que el territorio del estado polaco —y junto con él, el alcance de la lengua polaca— varió considerablemente después de la segunda guerra. Los territorios orientales (llamados "Kresy", tierras fronterizas) fueron anexionados por la Unión Soviética. Hoy en día estos territorios pertenecen a Ucrania, Lituania y Bielorrusia.

² El motivo del viaje como una experiencia clave en la formación de la identidad judeo-latinoamericana ha sido analizado, entre otros, por Waldman (2004), Oliver (2016), Cánovas (2012), Acosta-Díaz (2013) y Pastor (2020).

³ A veces, lo uno se ve como consecuencia de lo otro: el abandono del espacio público, típico de la época comunista, es percibido como un peculiar castigo por la complicidad (pasiva y activa) con

La literatura trabaja con y contra estos tópicos: Eduardo Halfon, Cynthia Rimsky, Maurico Rosencof y Perla Sneh han acudido al protocolo autoficcional para contar sus viajes de retorno a Łódź, Cracovia, un *shtetl* cercano a Lublin o Varsovia. A continuación, voy a centrarme en una serie de textos latinoamericanos que abordan, de una manera más o menos explícita, la cuestión de la lengua polaca. El rol que desempeña este idioma va a variar, como se verá, desde el meramente accidental —lengua sinónimo de incomprensibilidad— hasta el absolutamente central.

1. LENGUA DE TRAIDORES

Ahora, en el discurso internacional sobre el Holocausto, la lengua polaca no es un código lingüístico neutro, como lo son, por ejemplo, el inglés o el francés. Contrariamente a estas lenguas globales, portadoras de un saber científico o de una verdad artística, el polaco se asocia con el habla de los *bystanders*, de los indiferentes, de los que traicionaron a sus vecinos. En la religión civil del Holocausto (Traverso 2012: 176-177), al menos en su corriente protagonizada por la famosa película *Shoah* de Claude Lanzmann, el polaco terminó siendo "una lengua puesta en el banquillo de los acusados", según las palabras de la artista polaca de origen judío, Ewa Kuryluk (1985: 14).⁴ Tratándose de una obra canónica, de todo un código artístico interiorizado por el público global, es enorme el impacto que tuvo *Shoah* en la percepción de los polacos y de su lengua.

La película instaura una clara jerarquía de idiomas: francés, inglés, alemán y hebreo son lenguas que habla o entiende el director; son, por tanto, idiomas civilizados, entendibles, con usuarios cultos y oraciones correctas. Para el polaco, el director necesita recurrir a una intérprete y todas las conversaciones en esta lengua requieren su mediación: la presencia de Elżbieta Janicka (la traductora) no se camufla, sino todo lo contrario, parece una de las protagonistas del documental. De hecho, la decisión de reproducir en la película las intervenciones de los testigos polacos en el original —en vez de optar por el doblaje— tiene como objetivo simbolizar la básica irrepresentabilidad de la Shoah en ninguno de los lenguajes artísticos conocidos (volveré a esta cuestión más adelante). Los mirones polacos reunidos delante de la iglesia en Chełmno o en los alrededores de la estación de ferrocarril en Treblinka parecen emerger directamente de la provincia polaca del XIX y su verborrea obscena se mira con espanto y repulsión, pero también con cierto sentimiento de superioridad ética (nosotros, los

el genocidio perpetrado por los nazis. La antropóloga norteamericana Erica Lehrer cuenta cómo viajó por Polonia con un amigo suyo, Max: "Suddenly he asked me, 'Don't you think it's a curse, that Poland looks like this? Like a hundred years ago'. 'A curse for what?' I asked. Coming from the West, I shared his disconcerted perspective on the battered landscape and people that languished beyond the fast-gentrifying city centers, if not his sense of supernatural causation. He rolled his eyes in disbelief, leaned toward me, and loudly mock-whispered, 'Are you Jewish?' Than he spoke matter-of-factly: 'For bad behavior during the war'" (2013: 104)

⁴ En esta expresión, Kuryluk parafrasea el título de la reseña de la película ("La Pologne au banc des accusés"), publicada en el diario francés *Libération* por Laurent Joffrin.

espectadores, no somos así).⁵ Lanzmann les hizo hablar, les dio la palabra, la oportunidad de presentar su testimonio, pero solo para que se desacreditasen solos, para que dejasen claro su propio salvajismo. Es decir, pese a la presencia de la intérprete, que se esmera en versar el coro de voces polacas al francés, las intervenciones de estos testigos no tienen un valor informativo, sino tan solo delatan su complicidad.

No es de extrañar, pues, que el *leitmotiv* de las historias familiares de los sobrevivientes sea un ostentoso rechazo a la lengua polaca, que el o la sobreviviente se esfuerza en no hablar y no enseñar a los hijos, porque es componente central de una identidad arrebatada. "Mi abuelo —escribe el narrador autoficcional de Oh aueto mi amor de Eduardo Halfon— vivió el resto de su vida [después de la guerra] en Guatemala y murió en Guatemala ya viejo y aún ofendido con sus compatriotas y con su lengua materna. Jamás regresó a su país natal. Jamás volvió a pronunciar una sola palabra en polaco. Los polacos, me decía, nos traicionaron" (2018). Este rechazo de su país natal, de su lengua materna, se repite con insistencia en otros textos de este ciclo: El boxeador polaco, Duelo y *Monasterio*⁶ y parece ser una experiencia compartida por muchos descendientes de los que lograron sobrevivir. El polaco se vuelve un tabú familiar por ser una lengua que connota antisemitismo: de hecho, como explica el sociólogo Andrzei Leder, el equivalente polaco de "judío" (Żyd) está hasta tal punto anexionado por el discurso antisemita, que ha perdido su significado meramente descriptivo (2014: 76-78). En el discurso cotidiano, se tiende a evitarlo o sustituirlo por expresiones sinonímicas descriptivas (como "gente de nacionalidad judía") porque pronunciarlo equivale a despertar a los demonios antisemitas, entrando en su campo léxico, como si, en el polaco, la palabra $\dot{Z}yd$ inmediatamente ejecutara el guion léxico de los grafitis antisemitas. Y, efectivamente, el abuelo del Halfonnarrador, que *nunca* habla polaco, le termina *mostrando* el polaco en una serie de recortes de prensa que meticulosamente colecciona, en los que su lengua natal —en tres canales comunicativos distintos: pictográfico, escrito y oral ostenta un antisemitismo descarado:

Era una página de algún periódico británico, con tres fotos grandes, en blanco y negro. La primera foto era de una pared en alguna calle de Łódź, con grafiti de un juego de ahorcado, pero cuyo ahorcado no era un hombre, sino la estrella de David. En la segunda foto salía un agente de policía sosteniendo una playera decomisada en las afueras del estadio Widzew Łódź, el equipo de fútbol de la ciudad; la playera tenía dibujada una mira, en polaco: Aquí cazamos judíos. En la tercera foto salía una tribuna de hinchas del equipo de fútbol de Poznań, quienes le cantaban a gritos a los jugadores del equipo de Łódź:

⁵ Para el análisis del documental a la luz de la teoría poscolonial, véanse Nizolek (2016) y Glowacka (2016).

⁶ Se trata del ciclo que nace con *El boxeador polaco* (2008) y engloba las novelas *La pirueta* (2010), *Monasterio* (2014) y *Duelo* (2017), además de los cuentos de *Signor Hoffman* (2015). Los libros de Halfon carecen de fronteras nítidas: en parte, como queda dicho, porque las experiencias ficticias se confunden con las que se atribuye el sujeto autorial y, en parte, porque las novelas no paran de confundirse entre sí, relatar las mismas vivencias.

"Lárguense, judíos, su hogar está en Auschwitz, de vuelta a las cámaras de gas". (Halfon 2018)

Lo sorprendente es que, una vez concienciado el nieto de lo que lo espera en la tierra de los que hablan polaco, el abuelo le entrega el papel con la dirección de su casa en Łódź, un simbólico permiso para hacer el viaje. Como observa la antropóloga Erica Lehrer, la relación que se mantiene con la lengua polaca en las familias de los sobrevivientes es, en realidad, muy ambivalente, y esta ambivalencia se hereda en las generaciones posteriores. Por un lado, como queda dicho, se trata el idioma como tabú, considerándolo un código cultural que debería quedar prohibido y censurado por connotar experiencias traumáticas, pero por otro, se lo percibe como un importante elemento de identidad que fue irremediablemente perdido, destruvendo así los lazos de los descendientes con la memoria familiar (2013: 120).⁷ Además de implicar el trauma, el polaco cifra también la juventud de los padres y/o abuelos, todo un pasado que ahora resulta imposible de recuperar y que solo se conserva en imágenes (de allí la importancia de las fotografías familiares. El narrador de Halfon conserva dos: una familiar, con "pálidos rostros" de guienes no lograron sobrevivir, y otra, del abuelo poco después de ser liberado del campo de concentración).

2. LO INCOMPRENSIBLE

El contacto con los hablantes polacos —que se busca para recuperar parte del pasado al que no se tiene acceso directo— solo es posible con la ayuda de intérpretes, que desempeñan un rol importante en las historias narradas. Sin la ayuda de estos ambiguos personajes (ambiguos por el mero hecho de ser polacos y, por tanto, estar involucrados en la historia desde el otro bando), los protagonistas, abandonados a su suerte, suelen caer en malentendidos.

Durante su corta estancia en Łódź, Halfon-narrador, al igual que Claude Lanzmann, se acompaña de una intérprete que intermedia en todas las conversaciones con los habitantes autóctonos. La intérprete de la película intenta en todo momento que el intercambio verbal se mantenga fluido, suavizando o censurando tanto las intervenciones antisemitas de los polacos, como las preguntas sarcásticas del director. En cambio, la intérprete de Halfon decide simplemente no traducir lo que no le parece oportuno. Es un personaje ambiguo, movido por motivos poco claros,⁸ pero sin su ayuda al narrador (y a los lectores) solo le

⁷ Lehrer narra su encuentro con un sobreviviente y su hija que le inculpan por el mero hecho de vivir en Polonia ("How can you bear to live here?") y saber hablar polaco: "'You speak Polish!' he declared. 'My kids never learned Polish', he added, shaking his lowered head with apparent regret" (2013: 120).

⁸ Su apariencia le resulta artificial al protagonista —"de haber pasado horas frente al espejo [...]. Como una actriz en el camerino del teatro convirtiéndose en su personaje" (Halfon 2018)—, lo cual sugiere un secreto oculto. Nacida en Łódź unos años antes de la guerra, ha dedicado toda su vida a ayudar a los familiares de judíos de esta ciudad. Según algunos, lo hacía en memoria de sus padres fusilados durante la guerra por ayudar a judíos, según otros, al contario, para expiar la culpa de los padres que delataron a judíos. Sin embargo, lo más probable, le explica al protagonista una profesora experta en el Holocausto, era que hicieron las dos cosas: ayudaron y delataron.

queda la interpretación de gestos, muecas y tonos de voz, una interpretación siempre inconclusa, porque no puede confirmarse ni rechazarse. El corte o la ausencia de diálogo (que ocurre cuando el traductor no está o cuando se niega a traducir) suele conllevar la incómoda sensación de amenaza o molestia, como acontece durante su visita a la antigua casa de la familia del narrador. Al principio, su inquilina actual no quiere dejarles entrar, pero la intérprete le dice unas palabras en polaco que de inmediato consiguen cambiar su opinión. El narrador le pregunta por estas "palabras mágicas" pero, otra vez, su acompañante le niega la traducción, haciendo caso omiso a la pregunta y solo apurándole a entrar (2018). Así, el narrador se queda con la incómoda sensación de estar excluido de la conversación.

Algo parecido ocurre también en una breve relación de un viaje a Bełżyce incluida en la novela de Mauricio Rosencof *Las cartas que no llegaron*. El narrador, en compañía de su traductor, Tomash, llega al pueblo para buscar a quienes todavía recuerden a sus padres. Ante su sorpresa, nadie parece guardar recuerdo alguno de sus antiguos vecinos judíos (aunque en la plaza central luce un monumento que conmemora a los guerrilleros de la resistencia):

Entonces voy bajando las expectativas, pero algo me quiero llevar, y voy y le digo a Tomash: "No es posible, aquí vivió toda mi familia, vamos a la sinagoga, este era un pueblo de campesinos judíos, había sinagoga, allí debe haber un registro, o al cementerio, vamos al cementerio para leer mi nombre en una lápida".

Entonces un belzitseano responde, y la gente ríe y Tomash que no traduce, y le exijo, y él: "Dijo que para qué quiere sinagoga este pueblo si ya no queda ni un judío. Los miro. Silencio". (Rosencof 2014: 65)

Al final, uno de los habitantes recuerda que "había un hombre cojo, hace tiempo, que cuidaba el cementerio, pero ya se fue, hace mucho que se fue, para Varsovia, dice, y dice que ahora tiene nombre polaco" (2014: 65). La necesidad del cambio de nombre (de un nombre judío a uno polaco) es prueba, se sobrentiende, del antisemitismo polaco vigente después de la guerra, y esta réplica cierra finalmente toda posibilidad de diálogo. La negativa de Tomash, "que no traduce" (2014: 65), es motivada por la vergüenza ajena, la vergüenza ante las palabras del belzitseano con quien comparte, al fin y al cabo, la misma pertenencia nacional. La figura de la vergüenza ajena es, por cierto, paradigmática de los testimonios literarios polacos inmediatamente posteriores a la guerra: intelectuales como Miłosz, Andrzejewski o Nałkowska no solo tenían que lidiar con su memoria del Holocausto, sino también (quizá, ante todo) con sus recuerdos de los mirones polacos que, satisfechos, observaban proceder a los nazis (Bojarska et al. 2014).

Resultan también significativas las palabras que cierran la cita ("Los miro. Silencio"), que anuncian un cambio de perspectiva: la suspensión del lenguaje, que ha fallado, y la puesta en marcha de la observación. De hecho, en la mayoría de los relatos del viaje a Polonia la realidad se percibe a través de la vista, de la sensación de ser objeto de una mirada ajena y de mirar, uno mismo, con insistencia. Nada sorprendente si se tiene en cuenta que se trata de viajar a la tierra

de los testigos, los bystanders (es decir, los que estuvieron presentes, aunque no tomaron parte), pero también onlookers, mirones o, peor aún, voyeurs. Como estos testigos, antes, se quedaron viendo las atrocidades de la ocupación nazi, ahora se los observa a ellos, representantes de una especie extraña, con la que, dadas las dificultades de la lengua, la comunicación verbal resulta imposible.

En las historias donde faltan intérpretes, los protagonistas tienen que encarar confusiones y malentendidos resultantes de la falta de una lengua común. La protagonista de la novela *Poste restante* de la chilena Cynthia Rimsky viaja por Israel, Palestina, Chipre, Turquía, Ucrania, República Checa, Polonia y Eslovenia sin compañía de traductores y allí donde no puede comunicarse en inglés solo le queda recurrir a una muy rudimentaria traducción escrita. Cuando cree llegar a Ulanov (hov en día situado en territorio ucraniano), pueblo originario de su abuelo, un judío polaco, les muestra a los habitantes un trozo de papel en que un funcionario de una oficina de turismo de una ciudad cercana le escribe, en ucraniano: "Mi abuelo León Rimsky vivió aquí en 1906. ¿Sabe de alguien que lo conoció?" (Rimsky 2010: 2018). La nota, sin embargo, no le sirve de mucho, puesto que no encuentra ninguna huella de su familia y, al final, ni siguiera sabe si, efectivamente, llegó al pueblo correcto. Lo que distingue a la novela de Rimsky y otras comentadas en el presente artículo es el horizonte de expectativas: la memoria del Holocausto está presente en sus relaciones de Ucrania y Polonia, pero no forma una perspectiva dominante. La narradora parece interesada ante todo en captar la época de transición política de los años 90, la transformación de los pueblos que salen de la rancia época comunista y reciben sus primeras lecciones del mercado libre. Esta enseñanza neoliberal es lo que tienen en común los polacos y los chilenos, y lo que le permite a la narradora construir una mirada más condescendiente con los que, torpes, avergonzados o borrachos, quieren entrar en el primer mundo.

En todos los textos arriba mencionados, el polaco resulta sinónimo de una lengua incomprensible, imposible de dominar por demasiado difícil y exótica. De este modo, volvemos al papel que le quedó asignado al idioma polaco en la película de Lanzmann, en la que se convierte en la metáfora de la irrepresentabilidad de la Shoah:

> The film places us in the position of the witness who sees and hears, but cannot understand the significance of what is going on until the later intervention, the delayed processing and rendering of the significance of the visual/acoustic information by the translator, who also in some ways distorts and screens it, because [...] the translation is not always absolutely accurate. The palpable foreignness of the film's tongues is emblematic of the radical foreignness of the experience of the Holocaust, not merely to us, but even to its own participants. (Felman 2000: 111)

Felman habla de todas las lenguas de la película, pero el polaco destaca entre ellas por ser la que más necesita ser traducida: el inglés, francés o alemán no se traducen, porque, como queda dicho, son lenguas que domina el director (y la mayor parte del público). Como no se ha optado por doblaje ni subtitulado, los espectadores que no hablan polaco (es decir, los no polacos) presencian situaciones y conversaciones en las que —como los protagonistas de las novelas arriba analizadas— la comprensión se retrasa y resulta siempre dudosa, porque depende de la mediación de la intérprete. Así, el polaco se vuelve metáfora de una alteridad radical: no solo de la otredad de sus hablantes nativos, sino también de la mera imposibilidad de comprender lo ocurrido.⁹

3. PALABRAS VUELTAS CONJUROS

En las novelas arriba analizadas la lengua polaca solo aparece de una forma anecdótica o simbólica (como metáfora de lo que no puede ser entendido) porque la barrera lingüística resulta insuperable. Es distinto el caso de la novela Lengua vespertina de Perla Sneh o, más en concreto, de su primer capítulo, en que la narradora relata su viaje a Varsovia y en que la lengua polaca llega a ser la verdadera protagonista de lo narrado (y eso pese a que la narradora no la habla). Hija de judíos polacos —su padre nació en Puławy, la rama materna de su familia procedía de Włodawa—, Sneh desciende ella misma de sobrevivientes del Holocausto y, por tanto, su novela se incluye en el grupo de textos donde se recupera la "posmemoria" (Hirsch 2008). La memoria de la Shoah traza, pues, el itinerario de la narradora, que, durante sus caminatas por Varsovia, raras veces sale del perímetro del antiguo queto y, si lo hace, es solo para dirigirse hacia el barrio de Muranów, construido en y con las ruinas del barrio cerrado. Viene para conocer, para confirmar lo que "le habían contado" y también para vindicar ("ejercer la cándida vindicación" [2018: 12] de) lo suyo, es decir, recuperar su parte de la historia. Sus paseos se desarrollan con el ritmo del continuo vaivén entre la sensación de pertenecer y de estar en alerta, entre estar entre los suyos y tener que ponerse en guardia.

Lo primero que distingue la novela de Sneh de las anteriores es el abandono de la perspectiva visual: la narración no se construye aquí literal y expresamente desde el punto de vista del viajero. El rechazo simbólico de adoptar la perspectiva de un observador exterior se produce en la escena del tranvía: la narradora no se sube en el que va en dirección a Muranów "ni loca", porque le parece "el mismo" (2018: 19). El mismo, claro está, que atravesaba el gueto a toda velocidad a partir de 1941. Era accesible solo para pasajeros arios, que no podían bajarse en el barrio cerrado (el tranvía no paraba ahí), pero sí podían mirar: abundan testimonios que registran el exotismo de este otro mundo que nor-

⁹ Felman habla de una "doble alteridad", puesto que ningún testimonio se da en francés, lengua que es "denominador común" de la película: "French, the native language of the filmmaker, the common denominator into which the testimonies (and the original subtitles) are translated and in which the film is thought out and gives, in turn, its own testimony happens (not by chance, I would suggest) not to be the language of any of the witnesses. It is a metaphor of the film that its language is a language of translation, and, as such, is doubly foreign: that the occurrence, on the one hand, happens in a language foreign to the language of the film, but also, that the significance of the occurrence can only be articulated in a language foreign to the language(s) of the occurrence" (2000: 111). Esta doble alteridad no se da en los textos analizados, porque no dependen hasta tal punto de la traducción (el castellano es aquí la única lengua de la narración).

malmente está doblemente tapado, porque está cercado con un muro y porque prefiere *no verse* (Leociak 2001).

En cambio, la narradora de *Lengua vespertina* percibe este barrio varsoviano con el oído; le importa más lo que *escucha* que lo que ve: conversaciones, música, "sonidos que conocía sin saberlo desde chica" (2018: 13), palabras que decía su abuela. ¹⁰ La vista no le sirve para observar, sino para leer: los nombres de las calles que forman su itinerario, el texto de la guía turística. Es así porque el objetivo de su viaje es excavar una lengua (para ella) olvidada, el polaco —no los rastros físicos de un mundo inexistente—. El capítulo que analizo está pensado como una especie de diccionario polaco-castellano, cuyos vocablos —palabras y expresiones que necesitan ser definidas y explicadas— se recogen al azar de los recuerdos (spódnica, dzień dobry), de las imágenes accidentales (Tramwaj Muranów) o bien son impuestos por el itinerario de la caminata de esta "judía errante" (Krakowskie Przedmieście, Mur getta, ulica).

Los tópicos antes analizados —el polaco como la silenciada lengua familiar y como el habla "envilecida por la colaboración o la indiferencia" (2018: 12) — no están ausentes en esta novela. Pero la escritora no se queda allí: es su punto de partida, pero no el de llegada. Después de pronunciar unas palabras en polaco está "convencida de que vava uno a saber qué extraño cataclismo se desencadenaría cuando esa habla [...] inundara de impurezas la cavidad desconcertada de su boca" (2018: 12). Pero, "(p)ara su sorpresa, nada. Al contrario: sugerentes, turbadoras, las palabras brotaban, mansas; saludándola como a quien regresa de andar por caminos extraños" (2018: 12). El tono de las charlas que tiene Lanzmann con los campesinos polacos resuena en la escena del encuentro con un desconocido, al que la narradora pregunta por el tranvía a Muranów. Sin que se lo pida, el hombre despliega su relato sobre los tiempos de la guerra: una clásica historia de represión (relegación al inconsciente) sobre la impotencia de los bystanders y la fantasía de haber querido ayudar. "¿Que cómo supo qué le decía? Porque era lo mismo que tantos habían dicho; hasta con los mismos ademanes" (2018: 19, subrayado mío). Al igual que la chusma de Lanzmann, el transeúnte habla solo, sin esperar invitación alguna —"el hombre y su perrito tenían una historia que contar y les había llegado la hora" (2018: 19)— pero la diferencia reside en el trato que le da la narradora. Ella recibe esta historia a pesar suyo, como un testimonio no buscado ni esperado, no lo tira de la lengua, no espera a que el hombre revele su mala conciencia. La escena no tiene el tono de la acusación, sino el del fastidio por ser convertida la narradora en destinataria de una confesión no deseada.

En cuanto al rechazo del polaco como idioma heredado, en *Lengua vespertina* el polaco es extrañamente el mismo idioma (que hablaba la abuela y "tantos de los suyos") y uno distinto a la vez:

¹⁰ Un monumento turístico es "solo una excusa, un modo de *evitar mirar* a los comensales que la rodeaban para mejor *dejarse llevar por sus oídos*, cautivados por el rumor de sonidos que conocía sin saberlo desde chica" (2018: 13, subrayado mío).

Spódnica: la reconoció en el enorme cartel publicitario; no había duda, era la palabra que decía su abuela: spúñitze —pollera—, aunque acá pronunciaban spudnítsá. Hacía ya muchos años que todas las palabras sonaban distintas. En boca de la abuela era una prenda recatada, oscura como la historia y larga como el exilio. En el cartel, era tela breve apenas cubriendo los muslos de la modelo alta y desgarbada que saltaba, acaso de pura alegría por los pocos złote que costaba la bendita spúñitze. (Sneh 2018: 11)

En el caso de "spódnica" (falda), tanto el significante (spúñitze vs. spudnítsá) como el significado (una prenda larga y oscura vs. una tela breve) son distintos, pero se entienden, se reconocen como el mismo concepto. El polaco de la abuela denotaba una realidad diferente, ya perdida, mientras que la lengua moderna se corresponde con un mundo a la vez local y global, con sus particularidades históricas cuidadosamente preservadas (la Kotwica, símbolo del ejército polaco clandestino, activo durante la ocupación alemana) y un mercado de bienes y servicios propio del capitalismo tardío ("Eso sí, desodorantes y supermercados: los mismos. Globalizacja" [2018: 27]).

El polaco es una lengua que incomoda, no solo por lo que se dijo o se sique diciendo en ella, también por su peculiaridad lingüística: la acumulación de consonantes fricativas difíciles de reproducir "en nuestro hablar liso" (Sneh 2018: 13). La narradora se esmera en imitar bien la pronunciación, aunque sea frustrante: "Por más que veas la tilde en la o, suena como si estuviera en la e: bojatérov" (2018: 20); "Niedziela Wielkanocna: Domingo de Pascua. Pronúncialo como quieras, pero es algo así como niyela vielcanotzna, más o menos" (2018: 17); "la Rezurekcja —decí resurrektzia" (2018:17); "La Iglesia —koshchiol— de Todos los Santos, Wszystkich Świetych. Pronunciate esta. Vshístkilas shvientij o algo parecido" (2018: 23). A veces, sus ejercicios de fonética suenan como un poema vanguardista: "Dzień. Djien. Dshién. Dyién. Yien" (2018: 13). El destinatario de estos imperativos ("decí", "pronuncia") es —lo sabremos una vez descubramos que la novela consta de diálogos entre un "él" y una "ella" que no siempre se corresponden con los mismos personajes— el anónimo amante de la narradora, pero en este primer capítulo podríamos pensar que es el lector mismo a quien se invita a jugar con los trabalenguas polacos. En la novela de Sneh, el polaco resulta, pues, un componente fundamental del trabajo de escritura realizado a nivel fonético, rítmico, sonoro, pero también semántico (como en el caso de "spódnica"). Como escribe Laura Estrin, Lengua vespertina es "un relato de palabras donde ellas son el sujeto, el personaje" (2018).

Ciertamente, pronunciar bien es prerrequisito para ser entendida, para poder establecer un futuro diálogo mantenido en una lengua menor sin mediación de terceros (intérpretes). Ahora, la novela desde luego no trasmite el mensaje de un diálogo intercultural, una *entende cordiale* entre descendientes de los antiguos vecinos. La relación que mantiene la narradora con el polaco no deja de ser ambivalente, por tratarse de "lengua de traidores" (como diría el abuelo de Eduardo Halfon) o de una lengua equivocada para hablar de y en las ruinas del gueto.

¿Quién? ¿Quién dijo sosne para hablar de un pino? ¡Nada de sosne! ¡Se dice tanenboim! ¿Quién fue? ¿Ese hombre de bigotes? ¿Era él el que hablaba del pino en lengua equivocada? ¿O sería ése que se reía? ¿Quizás esa rubia de cara ancha? ¿Cómo se atrevían a hablar del bosque si tantos eran los que faltaban? Nuestra lengua se vuelve para ellos el idioma de un planeta antiquo. 11 (Sneh 2018: 16)

En la cita final del poema de Czesław Miłosz sobre el levantamiento del gueto de Varsovia (Campo di Fiori) "nuestra lengua" se refiere al polaco, mientras que "ellos" son "Aquellos muriendo aquí, los solitarios olvidados del mundo" (1943). Pero para la caminante sobre las ruinas del queto la relación entre los pronombres y los posesivos es inversa, "nuestra lengua" es el vidis, una lengua que evoca hombres y cosas ya inexistentes, "un planeta antiguo", mientras que "ellos" son sus habitantes actuales, los que tomaron posesión exclusiva de la ciudad. Las lenguas vivas y muertas, usadas y abandonadas, se distribuyen distintamente según el sujeto y el lugar del enunciado.

La "inexistencia" del queto necesita, además, un comentario aparte, puesto que su destrucción —como postula Jacek Leociak— no es "destrucción del lugar mismo" (2001: 85, traducción mía). El lugar permanece, aunque ahuecado, vaciado, desprovisto de contenido. "El gueto que aquí existía [continúa Leociak] fue destruido, pero este 'aquí' permanece, solo que encubierto con una presencia distinta. Quedan sus marcos, que ahora contienen una realidad diferente, queda un punto topográfico, una abstracción cartográfica" (2001: 85, traducción mía). Una de las maneras de des-cubrir el espacio del queto (cubierto por la topografía del barrio de Muranów) o, en otras palabras, experimentarlo, en el proceso que Leociak llama "la hermenéutica de un lugar vacío" (2001: 84), consiste en superponer el espacio antiguo imaginado sobre el espacio actual. Por el procedimiento de la "mirada aumentada" o "mirada doble" se registra simultáneamente lo que existe ahora junto con lo que existió, en este mismo lugar, antes de la destrucción. La narradora de *Lengua vespertina*, con una guía turística en la mano —una quía que, por cierto, debe ser la de la ciudad destruida, A Guide to the Perished City (Engelking, Leociak 2009)— parece hacer exactamente eso, ver un espacio encima del otro, o ver los dos a la vez:

> Ulica —te dije: ulitza— Próżna. Esta otra se llamaba Okopowa y, antes, Gesia, la calle de la oca —bien pronunciada asoma una ene, algo así como quensia—, que rodea el viejo cementerio [...]. Esta calle se llama Ostrowska. Esta, Twarda, la calle dura. Zamenhofa —se pronuncia de modo que se escuche la hache en el medio, pero no tanto como una jota—, la cruzaban los que iban a los trenes. Los tanques entraron por acá [...]. Sí, es por ese Zamenhoff, el del esperanto. Por

¹¹ No es nada casual que sea la palabra "sosna" la que desentona en el ambiente, puesto que su equivalente yidis denota tanto el árbol como a una persona: "Faiguenboim. Karshenboim. Tanenboim. Epelboim. Nusemboim, Mandelboim. Kleinboim. ¿Una canción o una guía telefónica?" Además, el bosque que, a primera vista, nada tiene que ver con el paisaje de Varsovia, es el escenario polaco paradigmático en la película de Lanzmann: los árboles parecen únicos testigos viables de lo ocurrido en los campos de exterminio. Véase Jacek Małczyński (2009). El autor analiza el caso del campo de Belzec, donde se plantó un bosque de pinos para encubrir las fosas comunes.

alguna razón, usan los nombres como adjetivos; como si, en vez de decir, ponele, Ravignani, dijeras la calle ravignana. Esta es Stawski. Esta, Bonifraterska. Fotos de los nombres de las calles, ¿a quién se le ocurre? ¿Por qué no? En esos días, todos eran topógrafos expertos y conocían las calles al dedillo: tenían que saber cuál era tranquila y cuál no. Qué esquina era matadero y cuál cementerio, refugio de vida. Tenían que aprender a navegar por el mapa de la destrucción y por el laberinto de las cloacas. Por eso los nombres de las calles; son parte de todas las historias; esas palabras vueltas conjuros son ahora los últimos testigos. Otra cosa no hay y solo quedan algunas. Esta, ¿ves?, se llama Nalewki. Antes había una Nalewki grande y una chica; ahí estaban los clubes, las escuelas, los diarios, los comités... (Sneh 2018: 24-25, subrayado mío)

Sin embargo, esta suspensión de la realidad visible postulada por Leociak tiene en Sneh un matiz peculiar. La narradora, ciertamente, sobrepone el mapa del queto a la red de calles actuales —tarea, por otra parte, difícil, porque el barrio de Muranów, pensado primero como "barrio-monumento", 12 no es una reconstrucción de lo que existía antes de la guerra (reconstrucción que se emprendió en otros barrios de la capital), sino la realización de un proyecto arquitectónico moderno— pero, como queda dicho, no le interesa tanto la experiencia visual, como la auditiva o lingüística: guiere recuperar los vestigios de la lengua. Dado que, al fin y al cabo, son solo las palabras las que quedan intactas —no así los edificios, ni siguiera el trayecto de las calles— es a través de ellas como se puede des-cubrir, recordar o experimentar el espacio destruido del gueto. No se trataría solo de una mirada doble, sino también de la superposición de dos lenguajes: el polaco (con sus particularidades gramaticales y una pronunciación enrevesada), un idioma antiguo y perdido, pero capaz de evocar la realidad del queto antes de su destrucción, aflora en el castellano, una lengua accesible y transparente para la narradora.

Recordar la antigua topografía se vuelve también un lenguaje posible para hablar sobre el Holocausto y la destrucción del gueto, sobre cuya irrepresentabilidad han corrido ríos de tinta. El lenguaje topográfico no pretende representar, explicar, ni, mucho menos, dotar de sentido a lo ocurrido; es solo una manera de hacer presente, en una experiencia individual, el espacio imaginado del gueto. Es un idioma peculiar, pues está compuesto de palabras "vueltas conjuro", exorcismos y fórmulas mágicas (de allí también la necesidad de una pronunciación correcta y clara). Desde el punto de vista lingüístico, los nombres de las calles son nombres propios, es decir, designan un único ser de manera irrepetible y, como tales, no significan: solo se refieren de manera unívoca a su referente, son su etiqueta. Por ello, son también intraducibles, no tienen equivalente en otras lenguas. Sin embargo, en *Lengua vespertina*, los topónimos parecen tener su significado —un significado interpretable, traducible y nada evidente— como si por falta de su referente original (aniguilado) se convirtieran

¹² Esta fue la visión de Bohdan Lachert, arquitecto responsable de la reconstrucción del barrio Muranów. Según él, los edificios construidos con las ruinas trituradas del gueto tenían que quedar sin enlucir, para simbolizar así lo que había ocurrido en el lugar. Su visión, sin embargo, no se correspondía con la estética del realismo socialista y fue rechazada por el gobierno de la ciudad (Chomątowska 2012: 175-179).

en nombres comunes. Así, por ejemplo, ofrecen irónicos juegos de palabras: "Nowy Świat. Nuevo mundo. Hermosa avenida, pero qué había de nuevo ahí eso ella no lo entendía: lo único diferente era que no estaba lo viejo" (2018: 14). O, por el contario, se identifican físicamente con sus patrones: "Había pasado por el cruce de Władysława Andersa y Mordechaja Anielewicza, aunque solo en los mapas un general del ejército se cruza tan así como así con el hijo de una vendedora de pescado" (2018: 11). Otros parecen determinar o prefigurar el carácter del lugar: "Chłodna, la calle fría; por acá pasaba el muro" (2018: 26) o "Twarda, la calle dura" (2018: 24). Allí donde el significado no puede determinarse fácilmente, la narradora se explica, como si fuera incapaz de proporcionar un dato importante: "Świętojerska. Ni idea de qué quiere decir" (2018: 26). En el lenguaje topográfico del gueto es clave, precisamente, este querer decir: los nombres de las calles parecen, literalmente, desear decir algo, comunicar algo sobre el espacio perdido de la ciudad.

Conclusiones

En *Oh gueto mi amor*, el narrador relata su encuentro con un hombre viejo que operaba el ascensor en el Hotel Savoy de Łódź. Halfon le saluda en polaco con un "Dzień dobry", tras lo cual ocurre una presentación frustrada: el narrador solo llega a aprehender el apellido del viejo al verlo escrito en su uniforme ("Kaminski"), mientras que este no consigue comprender el apellido "Halfon" ni siquiera cuando este se lo repite más lento. "Mirándolo todo indefenso y encorvado ante mi, se me ocurrió que no era que no oyese bien mi nombre, sino que este le sonaba demasiado ajeno, demasiado desconocido, que mi realidad, en fin, no entraba en la suya" (2018), concluye el narrador y termina presentándose como "Hoffman", apellido que el señor Kaminski parece asimilar enseguida, con visible alivio y júbilo. Esta escena me parece una buena metáfora de la (imposible) comunicación entre dos lenguas, cuyas realidades no entran una en la otra.

El presente texto es un intento de practicar la literatura comparada entre dos espacios culturales lejanos que no se suelen aproximar, porque sus realidades parecen, precisamente, demasiado lejanas. Se ha tanteado un punto de contacto entre ambas, un punto frágil y anclado en un pasado remoto: la lengua de los antepasados. A base de los cuatro textos escogidos —tres novelas y un cuento largo— en los que los autores y autoras de procedencia judía relatan su viaje a la tierra de sus antepasados, se ha estudiado el tratamiento que recibe la lengua polaca: su recuerdo heredado de los padres o abuelos y su materialización durante el viaje.

En el caso de los descendientes de polacos, como Halfon y Rosencof, se trata de un idioma ya perdido —de allí la necesidad de intérprete— que connota una realidad que difícilmente *entra* en el mundo captado y asimilado en y a través del castellano. Estas dificultades se deben sobre todo a que la realidad a que el idioma polaco se refería y la que describía, ya no exista: fue destruida, en términos físicos y simbólicos, durante el Holocausto. Pero, curiosamente, es capaz de volver, materializarse durante el viaje "de vuelta" a la tierra de los pa-

dres o abuelos, y el polaco aparece entonces como una lengua extraña y cercana a la vez. Se la aborda, pues, desde muy diferentes perspectivas: como el habla podrida por el antisemitismo (Halfon), como el idioma del testimonio sobre el Holocausto (Sneh, Halfon, Rosencof), como un código lingüístico incomprensible que sirve de metáfora de lo que no puede ser entendido (Rimsky, Rosencof, Halfon) y como lengua capaz de evocar el pasado, como lengua cuyos nombres propios son los únicos vestigios de un mundo desaparecido (Sneh).

OBRAS CITADAS

- Acosta Díaz, Jennifer C. (2013). "Experiencia de viaje en *Poste restante* de Cynthia Rimsky",. Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos, 4. https://doi.org/10.5206/entrehojas. v4i1.6148
- Bojarska, Katarzyna, Andrzej Leder, Grzegorz Niziołek y Małgorzata Szpakowska (2014). "Psychoanaliza Zagłady", Dialog, 2. https://e-teatr.pl/psychoanaliza-zaglady-a176680> (9 de diciembre de 2021).
- Cánovas, Rodrigo (2012). "Voces judaicas en México y en Chile. Nuevos acogimientos, antiguas huerfanías", in Múltiples identidades. Literatura judeo-latinoamericana de los siglos xx y xxı, ed. Verena Dolle. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 227-241. https://doi.org/10.31819/9783954870516-002
- Chomatowska, Beata (2012). Stacja Muranów. Wołowiec: Czarne.
- Dolle, Verena (2012). "Introducción", in Múltiples identidades. Literatura judeo-latinoamericana de los siglos xx y xxı, ed. Verena Dolle. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 9-21. https://doi.org/10.31819/9783954870516
- Engelking, Barbara y Jacek Leociak (2009). The Warsaw Ghetto: A Guide to the Perished City. New Haven: Yale University Press. Estrin, Laura (2018). "Lengua vespertina en la tarde de las separaciones". Cuarta Prosa, https://cuartaprosa.com/2019/04/15/lengua-vespertina-en-la-tarde-de-las-separaciones-laura-estrin/ (12 de diciembre de 2021).
- Felman Shoshana (2000). "In an Era of Testimony: Claude Lanzmann's 'Shoah'", Yale French Studies, 97: 103-150. https://doi.org/10.2307/2903217
- Głowacka, Dorota (2016). "Współ-pamięć, pamięć *negatywna* i dylematy przekładu w *wycinkach* z Shoah Claude'a Lanzmanna", Teksty Drugie, 6: 297-311. https://doi.org/10.18318/td.2016.6.17
- Halfon, Eduardo (2012). La pirueta. Valencia: Pre-textos.
- Halfon, Eduardo (2014). Monasterio. Barcelona: Libros de Asteroide.
- Halfon, Eduardo (2015). Signor Hoffman. Barcelona: Libros de Asteroide.
- Halfon, Eduardo (2017). Duelo. Barcelona: Libros de Asteroide.
- Halfon, Eduardo (2018). Oh gueto mi amor. Madrid: Páginas de Espuma. Edición Kindle.
- Halfon, Eduardo (2019). El boxeador polaco. Barcelona: Libros de Asteroide.
- Hirsch, Marianne (2008). "The Generation of Postmemory". Poetics Today, 29(1): 103-128. https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019
- Joffrin, Laurent (1985). "La Pologne au banc des accusés". Libération, 25 de abril.

- Kuryluk, Ewa (1985). "Memory & Responsibility: Claude Lanzmann's *Shoah*". The New Criterion, 4(3): 14.
- Leder, Andrzej (2014). Prześniona rewolucja: ćwiczenie z logiki historycznej. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Lehrer, Erica T. (2013). Jewish Poland Revisited. Heritage Tourism in Unquiet Places. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Leociak, Jacek (2001). "Aryjskim tramwajem przez warszawskie getto, czyli hermeneutyka pustego miejsca", in Maski współczesności, ed. Lidia Burska y Marek Zaleski. Warszawa: IBL, 75-87.
- Małczyński, Jacek (2009). "Drzewa żywe pomniki w Muzeum Miejscu Pamięci w Bełżcu", Teksty Drugie, 1-2: 208-214.
- Miłosz, Czesław (1943). "Campo di Fiori", trad. Juan Carlos Villavicencio. http://nadie-salvoelcrepusculo.blogspot.com/2016/10/campo-dei-fiori-czeslaw-milosz-polonia.html (9 de diciembre de 2021).
- Niziołek, Grzegorz (2016). "Lek przed afektem". Didaskalia, 131: 9-17.
- Oliver, María Paz (2016). "Los paseos de la memoria: representaciones de la caminata urbana en Cynthia Rimsky, Sergio Chejfec y Eduardo Halfon". Iberoromania, 83: 16-34. https://doi.org/10.1515/ibero-2016-0003
- Pastor, Sheila (2020). "Trazas y trizas del viaje: *Poste restante*, de Cynthia Rimsky, modelo textovisual". Pasavento. Revista de estudios hispánicos, 8(1) 119-134. https://doi.org/10.37536/preh.2020.8.1.688
- Raczymow, Henri (1994). "Memory Shot Through With Holes", trad. Alan Astro. Yale French Studies, 85 (Discourses of Jewish Identity in Twentieth Century France): 98-105. https://doi.org/10.2307/2930067
- Rimsky, Cynthia (2010). Poste restante. Santiago de Chile: Sangría.
- Rosencof, Mauricio (2014). Las cartas que no llegaron. Jaén: Alcalá Grupo Editorial.
- Sneh, Perla (2018). Lengua vespertina. Buenos Aires: Nuevohacer.
- Sneh, Perla (2011). "Judíos argentinos: opciones del nombre, huellas de la lengua", in Pensar lo judío en la Argentina del siglo xxı, ed. Alejandro Dujovne et al. Buenos Aires: Capital Intelectual, 121-127.
- Sosnowski, Saúl (2012). "Una identidad en la zona de las múltiples", in Múltiples identidades. Literatura judeo-latinoamericana de los siglos xx y xxı, ed. Verena Dolle. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 43-50. https://doi.org/10.31819/9783954870516-005
- Sosnowski, Saúl (2000). "Fronteras en las letras judías-latinoamericanas". Revista Iberoamericana, LXVI(191): 263-278. https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2000.5765
- Sztajnszrajber, Darío (2009). "Introducción. El posjudaísmo como ética", in Posjudaísmo. Debates sobre lo judío en el siglo xxı, vol. 2. Buenos Aires: Prometeo Libros, 13-35.
- Tokarska-Bakir, Joanna (2004). "Żydzi u Kolberga", in Joanna Tokarska-Bakir, Rzeczy mgliste. Eseje i studia. Sejny: Pogranicze, 49-72.
- Traverso, Enzo (2012). La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo xx. Buenos Aires: FCE.
- Waldman M., G. (2004). "La memoria, el viaje y la nueva identidad judía en América Latina. Estudio de un caso literario". Anales de Literatura Chilena, 5: 221-225. http://dx.doi. org/10.4067/S0071-17132008000100002



DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.2.1753 Vol. XI, n.º 2 (verano 2023), pp. 409-426, ISSN: 2255-4505

USO Y SEMÁNTICA DE CHERNÓBIL EN EL TEATRO IBEROAMERICANO CONTEMPORÁNEO

USE AND SEMANTICS OF CHERNOBYL AT THE CONTEMPORARY IBERO-AMERICAN THEATER

> ANTONIO CÉSAR MORÓN Universidad de Granada https://orcid.org/0000-0001-9595-6328 acemores@gmail.com

> > Recibido: 06.04.2022 Aceptado: 01.09.2023

RESUMEN: Este artículo se acerca a la catástrofe nuclear ocurrida en Chernóbil el 26 de abril del año 1986, analizando, desde un punto de vista ideológico y cultural, la manera en que ha sido trabajada la memoria de la tragedia en el teatro iberoamericano contemporáneo. Atendiendo a este último adjetivo, conviene señalar que el intervalo temporal del estudio quedará ceñido exclusivamente a las obras y montajes realizados durante el presente siglo. Una vez establecidas estas premisas iniciales, será identificado un corpus de estudio concreto sobre el que trabajar y, a partir de aquí, se formularán tanto los elementos comunes como los códigos diferenciales y específicos de cada uno de los productos culturales seleccionados. Este análisis permitirá extraer claves pertinentes mediante las que elaborar una interpretación detallada en referencia a los espacios conceptuales del uso y la semántica configurados alrededor del topónimo Chernóbil. Se parte, pues, de la hipótesis de existencia de una serie de semas significativos adheridos al nombre mismo, que, a lo largo de los años, ha ido ampliando su base semántica, llegando a convertirse en un concepto con el que trabajar de forma creativa, tanto para la escritura dramática como para la puesta en escena. En este sentido, debemos tener en cuenta que la imagen de Chernóbil, la cual pasa de un ámbito puramente histórico y social a un espacio constituido por signos culturales, no mantiene una codificación única o exclusiva dirigida por institución alguna, sino que, más bien, parece responder a ingredientes psicológicos y emocionales relacionados con experiencias derivadas de realidades artísticas diversas.

PALABRAS CLAVE: Chernóbil, accidente, enfermedad, memoria, Teatro iberoamericano

ABSTRACT: This article approaches the nuclear catastrophe occurred in Chernobyl on April 26, 1986. It will be analyzed, from an ideological and cultural point of view, the way in which the memory of the tragedy has been worked on into the Ibero-American Contemporary Theater. It should be noted that the time interval of the study will be limited exclusively to the works and theatrical productions carried out during the present century. Once these initial premises have been established, a specific study corpus will be identified. From here, both the common elements and the differential and specific codes of each of the selected cultural products will be formulated. This analysis will allow the extraction of pertinent keys through which to elaborate a detailed interpretation in reference to the conceptual spaces of use and semantics configured around the Chernobyl place name. It starts, then, from the hypothesis of the existence of a series of significant semes attached to the noun itself, which, over the years, has been expanding its semantic base, becoming a concept with which to work creatively for dramatic writing and for staging. In this sense, we must take into account that the image of Chernobyl, which passes from a purely historical and social sphere to a space constituted by cultural signs, does not maintain a unique or exclusive codification directed by any institution, but rather, seems to respond to psychological and emotional ingredients related to experiences derived from diverse artistic realities.

KEYWORDS: Chernobyl, Accident, Illness, Memory, Ibero-American Theater



1. Introducción: breve apunte de situación del contexto histórico y cultural de Chernóbil

Chernóbil es uno en Minsk y otro en la propia zona. Y en alguna parte de Europa será una tercera cosa. Svetlana Alexievich, *Voces de Chernóbil*

Desde que el 26 de abril del año 1986, a la 1:23 de la madrugada, explotase el reactor cuarto de la central nuclear Vladimir Illich Lenin, situada en la frontera entre Ucrania y Bielorrusia, han sido múltiples los acercamientos de estudio que alrededor de la catástrofe se han producido, fundamentalmente procedentes todos ellos del ámbito científico y medioambiental, de la sociología y de la historia. La tragedia supuso un cambio de paradigma para la antigua URSS, cuyo

desmembramiento afectó a la estabilidad y (re)organización de la geopolítica mundial

Chernóbil fue proyectado a las sociedades de todo el mundo, no solo como un desgraciado episodio de la historia contemporánea, sino como un concepto generado por diferentes estructuras semánticas, desde la catástrofe técnica al drama humano y medioambiental, lo que contribuyó a que se tematizara también a nivel cultural. A lo largo de estos casi cuarenta años de historia del desastre, han sido múltiples los acercamientos que se han realizado a nivel cinematográfico, artístico y literario, siendo los más relevantes, en cuanto a difusión internacional se refiere, el texto de la Premio Nobel, Svetlana Alexievich, *Voces de Chernóbil. Crónica de futuro* (publicado en el año 1997) y la miniserie de la plataforma de contenido digital HBO, *Chernobyl* (estrenada en el año 2019), la cual basa el trasfondo de varias de sus historias y personajes en el libro de la escritora bielorrusa.

2. EVIDENCIA INICIAL Y CORPUS DE ESTUDIO

Este artículo busca analizar el Chernóbil cultural y, de manera más concreta, el uso y la semántica de Chernóbil como concepto en el teatro iberoamericano contemporáneo. Vamos a encontrar, en esta línea, obras y montajes en español, catalán, francés y portugués, tanto en Europa: España, Francia y República Checa; como en Sudamérica: Argentina, Brasil, Colombia y México. El objetivo de su análisis es descubrir los intereses temáticos y las perspectivas de acercamiento generadas en cada una de ellas, señalando cuáles son los elementos compartidos y destacando aquellos que suponen la aportación más original de cada pieza, dibujando la silueta del horizonte de expectativas conformado entre autor-lector/espectador, dentro de lo que luri Lotman denomina semiosfera, es decir, el mundo semiótico cultural que comparte una comunidad, si bien, en este caso, casi podríamos exportar los resultados obtenidos hacia una comunidad mundial. Tomaremos como punto de partida una de las aproximaciones iniciales del teórico de la Escuela de Tartu, en tanto que consideración del universo semiótico como "un mecanismo único [...] un gran sistema [...] fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis" (Lotman 1996: 12). En este sentido, trabajaremos una doble idea de textualidad, construida a partir de diferentes consideraciones lotmanianas, especialmente aquellas centradas en el establecimiento de una teoría de la interacción de las culturas (Lotman 1996: 40-51). Así, por un lado, vendríamos a evidenciar la existencia de una textualidad paradigmática, establecida por la existencia individualizada de diferentes traducciones de la realidad cultural hacia una ficción teatral determinada por un pensamiento creador; y, por otro, estableceríamos una textualidad sintagmática, en tanto que procedemos con este artículo a generar un nuevo universo semiótico, textualizado por comparación y contraste de traducciones de la experiencia cultural sobre Chernóbil que, hasta el momento, habían permanecido aisladas.

Por orden cronológico, estas son las obras y montajes teatrales producidos íntegramente en el siglo xxi: *La plegaria de Chernóbil* (España, 2006); *Petit*

Hotel Chernóbil (Argentina, 2006); Chernóbil, paraíso natural (España, 2010); Los cisnes de Chernóbil (República Checa, 2014); La esperanza de un bosque brotando de mi cadáver (Méjico, 2018); El idiota de Chernóbil (Colombia, 2018); Carrer de Txernóbil (España, 2019); Chernóbil (Bunraku japonés) (España, 2019); Attraction (Francia-Brasil, 2020); Madrid, Chernóbil. Teatro vivo en tiempos de pandemia (España, 2020); Hojas Negras: Bosque Rojo (España, 2021). La recuperación de este corpus ha sido desarrollada a través de tres vías fundamentales: textos publicados; rastreo en Internet de los montajes sobre los que ha quedado testimonio videográfico; y textos solicitados directamente a sus autores en forma de manuscrito.

El primer elemento en común que debemos destacar es que en ocho de las once obras mencionadas aparece desde el mismo título la palabra *Chernóbil*, contextualizada de forma más o menos precisa en torno a la idea o argumento general que será tratado en la obra. Esta evidencia invita a deducir que la palabra reclama con éxito la atención de lectores o público, lo cual confirma que no obedece solamente a una indicación geográfica, sino que ha sido convertida en referencia que se ha ido cargando de multitud de semas a medida que ha venido pasando sobre ella la Historia y la investigación en la materia.

2.1. La plegaria de Chernóbil. El amargo sabor del ajenjo¹

Veinte años después de la tragedia, y estrenada el mismo día de dicho aniversario, nos encontramos ante una obra de carácter testimonial, basada íntegramente en el libro homónimo de Svetlana Alexievich. Los autores de esta dramaturgia seleccionan una serie de pasajes de gran impacto, que actúan como representación simbólico-escénica de la memoria. Dicho conjunto de pasajes está vehiculado, a modo de hilo conductor, por un personaje denominado Presentador. Arranca la pieza con una "Obertura" desarrollada por títeres, en la que participan un militar y un científico que intentan contextualizar política y socialmente el accidente, dentro de la ideología y la propaganda de la Unión Soviética.

Comienza aquí una primera parte denominada "Museo": un conjunto de testimonios recogidos en formato de monólogo dramático. El testimonio central de este apartado es el de Ludmila Ignatenko,² que relata el día a día de una esposa, embarazada de unos meses, cuyo marido participó en la primera fila de extinción del incendio. Más tarde es trasladado a un hospital de Moscú y el monólogo cuenta cómo se va degradando corporalmente su marido, cómo su hija muere a las pocas horas de nacer y cómo el estado pretende utilizar su cadáver para realizar investigaciones científicas. Posteriormente nos encontramos con otros testimonios, en el que una tríada de personajes —denominados como Mujer joven, Mujer de un bombero y Mujer— exponen su situación después de la tragedia, en cuanto a los riesgos de tener descendencia y el miedo que

¹ Dramaturgia de Jesús Arbués y Marion Pueo. Producciones Viridiana y Teatro Che y Moche. Estrenada en el Teatro Principal de Zaragoza en 2006.

² Ludmila Ignatenko es el personaje más universal de Alexievich.

genera su presencia entre la población, hasta el punto de ser identificados bajo la degradante etiqueta de *gente de Chernóbil*. El testimonio posterior de un Liquidador —que cuenta cómo desde los mandos del ejército se les chantajeaba para subir al tejado del reactor a limpiar restos de granito contaminado o cómo tuvieron que introducirse en el agua del mismo reactor inundado para evitar una catástrofe aún mayor— cierra esta primera parte del texto.

La segunda parte lleva por título "La gente de Chernóbil". Prosique con la misma dinámica dramatúrgica procedente de la primera, si bien aguí podemos observar que los testimonios se vuelven más breves, sucediéndose de forma más rápida. En este apartado reconocemos un aspecto mucho más brechtiano de la obra, en el que el cuerpo del actor se presenta como el continente de unas palabras testimoniales, intentando distanciar a los intérpretes de los personaies. Un primer bloque de esta segunda parte, "Liquidadores", está referido a toda la gente que estuvo presente durante los primeros días de la tragedia: liquidadores, cazadores, un guímico. El segundo bloque, "Protección de la Naturaleza", cuenta el estado en el que han quedado la tierra y los animales y la relación entre los habitantes autóctonos: cómo consumen la leche de las vacas, cómo la venden fuera sin decir que es de Chernóbil, al igual que hacen con la agricultura local. El tercer bloque está compuesto por un Coro de Niños nacidos después de la tragedia y afectados por la misma, que dan su testimonio acerca de cómo se les considera peligrosos o apestados por ser procedentes de la zona de exclusión. Se trabaja una dialéctica entre vida normal y vida de Chernóbil, con la que se consigue focalizar, de manera plástica y emocional, la contextualización trágica del acontecimiento. Con todo ello, el final es un estremecedor testimonio titulado "Sobre el niño deforme que de todas formas voy a guerer", en el que se habla de cómo una niña le plantea a su madre esta realidad y de cómo la madre reflexiona acerca de su vida convertida en una especie de show de laboratorio.

Si bien el título de la obra es tomado directamente de Alexievich, la aportación de Arbués y Pueo, como artífices de la dramaturgia, está en el subtítulo: El amargo sabor del ajenjo. Es la primera vez que se trabaja con uno de los significados etimológicos de la palabra Chernóbil, ajenjo: una hierba entre cuyas características destaca el sabor amargo. Los autores de la obra han ligado semas relacionados con tragedia y dolor —implicados en la cultura simbólica popular hispanohablante con el adjetivo amargo— con la etimología misma del nombre propio de la ciudad. La intención ha sido generar en el espectador la idea de una especie de premonición, de destino fatal incorporado al lugar, partiendo del significado implícito en su propia nomenclatura. Por otro lado, el ajenjo está relacionado también con el bíblico Libro del Apocalipsis, en el que se describe cómo se precipita desde el cielo una estrella denominada Ajenjo, que, con su sabor amargo, contamina las aguas del planeta. Desde este punto de vista, descubrimos y debemos destacar la utilización de ciertos elementos de naturaleza mágica y/o religiosa con el fin de reflexionar acerca de algunas construcciones dramáticas sugeridas por la tragedia de Chernóbil. Así, tendremos la oportunidad de centrarnos a lo largo de este artículo en el análisis de algunas obras en las que se hace imprescindible para su análisis la utilización del concepto de lo maravilloso, extraído del ensayo del teórico búlgaro-francés Tzvetan Todorov (1970), hasta el punto de convertirse en el nudo central de algunos argumentos.

2.2. Petit Hotel Chernóbyl, de Andres Binetti³

La obra presenta a cuatro mujeres, jóvenes adultas, sin una perspectiva sólida de futuro, en la que no ocurre nada más allá de los diálogos en los que podemos descubrir sus propias vidas. Lo definitorio del texto no está, pues, en la acción, sino en el deseo de salir de esa especie de agujero negro en el que han caído los personajes y que les impide prosperar. Nos encontramos ante una frustración que pudiéramos calificar de permanente, insalvable, en un espacio que impide la redención. En palabras de su propio autor:

Mi dramaturgia opera sobre el concepto de argentinidad muy frecuentemente, la idea fuerza es que la dramaturgia se corra del realismo y produzca una grieta metafórica, que exista una segunda lectura política del material, y en ese sentido que la lectura política genera más preguntas que respuestas, un teatro político de la incertidumbre podríamos llamarlo. En este mismo sentido trabajo la reactualización de géneros como la gauchesca o el grotesco.⁴

Desde esta perspectiva ofrecida por el propio Binetti, debe ser analizada en el texto la palabra *Chernóbyl* [sic], que aparece en el título y que no vuelve a aparecer ni a tener ninguna relación con la historia. Por otro lado, habría que destacar cómo el nombre de la ciudad aparece ligado a un sintagma compuesto por otras dos palabras: *Petit Hotel*. Esta idea hace alusión, por un lado, al espacio físico cerrado donde conviven los personajes, que, como aludíamos anteriormente, se carga de simbolismo en torno a la radiación de negatividad y pesimismo que les impide avanzar emocionalmente; mientras que, por otro lado, se alude a un elemento que se va a incorporar de manera tangencial en otras piezas: el denominado *turismo de Chernóbil*, concepto que desarrollaremos en el punto siguiente con mayor profusión. La idea de un pequeño hotel para pasar unas vacaciones con encanto en el área afectada por la catástrofe resultaría del todo ridícula, si no fuera más ridícula aún la realidad de que algo así pueda ser vendido por turoperadores.

Chernóbil es un símbolo con el que Andrés Binetti desea acercarse a la realidad de la sociedad argentina, no como algo actual, sino como una esencia de ella misma. Así lo ve también la crítica Edith Scher, cuando plantea que "El petit hotel Chernobyl (un lugar claramente tóxico), resuena, dolorosamente, como un sitio tristemente argentino" (Scher 2006). Con todo ello, podemos afirmar que la semántica de la palabra Chernóbil es aquí descontextualizada, no teniendo nada que ver con la catástrofe de origen, pero cuyo uso a modo de concepto

³ Dirigida por Andrés Binetti y Paula Andrea López Oyanarte. Cía. Teatro de los Calderos. Estrenada en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires. 2006.

⁴ Cita obtenida a través de una entrevista personal al autor mediante la red social Facebook, el día 6 de noviembre de 2020.

comodín es efectivo en dos sentidos: en primer lugar, como reclamo a la atención del público; en segundo lugar, como herramienta de análisis sociopolítico.⁵

2.3. Chernóbil, paraíso natural, de Rosario Hernández Catalán⁶

Dos son los alegatos fundamentales que se manifiestan en esta obra con carácter de crítica social y política: el primero de ellos, el más descarnado, viene constituido contra el uso de la energía nuclear; el segundo de ellos, contra el va citado turismo de Chernóbil, que desde principios de siglo permite hacer visitas quiadas a la zona de exclusión de la catástrofe. De este modo, la vinculación sintagmática entre el nombre propio Chernóbil y el concepto publicitario paraíso natural se convierte en una ridiculización de la posmoderna ambición occidental por buscar actividades y emociones que puedan ser exhibidas en redes sociales. En el año 2011, el periódico El Mundo publicó un reportaje acerca de esta realidad, en el que se recogía el consejo que reciben los visitantes a la Zona de Exclusión de Chernóbil, por parte de las autoridades que supervisan la quía: "No hay ningún peligro de radiación, pero, por si acaso, ino vengan con pantalón corto!" (Alsedo 2011). La autora nos expone ante una naturaleza destrozada, a través de una familia en la que las mutaciones han traspasado lo físico, para incrustarse también en los propios códigos sociales y éticos, entre los cuales se ha naturalizado el incesto como única forma de generar descendencia. Mientras, un grupo de turistas aborregados exclaman un sonoro oh admirativo, ya sea ante la descripción de la noria de Pripiat y las grandezas de la antigua URSS, ya sea ante la exposición, controlada desde sus trajes, a la radiación. Hernández Catalán reflexiona con máxima crudeza acerca, tanto de la hipocresía del poder. como de la falta de compromiso de la ciudadanía que conforma las sociedades del mundo industrializado.

2.4. Los cisnes de Chernóbil, de David Llorente⁷

Entre la distopía orwelliana y el "cuento de hadas duro y oscuro" —adaptación libre de *El lago de los cisnes*— (Ferrer, 2014), nos encontramos esta obra de carácter simbolista e infantil. Tras la catástrofe radiactiva de Chernóbil, el mundo que pudiéramos considerar real ha mutado. En este nuevo mundo conviven personajes humanos con animales y demás elementos de una naturaleza alterada en su espacio. La radiación se convierte en símbolo de la trasformación del mundo y marca tanto el argumento de la historia como las acotaciones de dirección del texto: un "Lago de agua radiactiva" (Llorente 2017), propondrá desde el mismo

⁵ La originalidad de esta segunda dinámica veremos que se va a convertir en una constante en el resto de piezas que serán analizadas a lo largo de estas páginas, alcanzando un énfasis especial cuando se la relacione con la actual situación de pandemia sobrevenida a finales del año 2019.

⁶ Premio Asturias Joven de Textos Teatrales. 2009.

⁷ Estrenada en el Teatro Nacional de Praga por el Grupo de Teatro del Instituto Bilingüe Budějovická [en español con subtítulos en checo], en 2014.

comienzo el autor, como lugar que presidirá y que influirá en toda la trama. Por otro lado, Llorente establece la caída del régimen soviético como una especie de hueco en el que introducir hipótesis de mundos posibles, de ambiente medieval a modo de símbolo: un mundo de fantasía, de sueño (o pesadilla) que solo puede ser una proyección de la inexistencia. Chernóbil se nos presenta, así, como la imagen de un vacío, en el que cualquier realidad puede ser posible, porque la realidad tangible quedó arrasada, a excepción de —como argumentábamos anteriormente— la radiactividad, que durará de manera eterna. Esa radiactividad contamina cualquier realidad posible, incluso la realidad imaginativa proyectada desde los códigos de la literatura infantil. Se establece así una dicotomía entre imagen literal e imagen literaria, en torno a la cual aparecen como transformaciones (imagen literaria), lo que serían mutaciones (imagen literal): mutaciones en los seres humanos recién nacidos.

El establecimiento de esta dicotomía, como estrategia con la que acercarnos al argumento, nos ayuda a desvelar el porqué de la aparición de un personaje que existe dentro del texto en tan solo una acotación: un liquidador que entra y al instante desaparece, asustado ante el inicio de las transformaciones. En primer lugar, habría que decir que el liquidador es el único personaje procedente de la historia real de la catástrofe. Alcanza en el texto, pues, la misma dimensión que la idea de radiactividad. El obietivo que se pretende alcanzar con la introducción de este personaje, desde un punto de vista simbólico, es entonces paralelo al que se genera mediante la introducción de la realidad radiactiva en un mundo de cuento de hadas: para dar cuenta del vacío, del hueco de realidad. Pero, al mismo tiempo que el liquidador simboliza el hueco de realidad tras la catástrofe, el autor nos lo presenta mirando directamente la realidad posible, "las transformaciones", y marchándose "asustado" (Llorente 2017). Habría algunas preguntas que hacer en torno a esta acción propuesta, que son fundamentales para entender esta obra misma y su mensaje. Y para responderlas vamos a proceder desde una consideración del texto como estructura simbólica que emana una pluralidad de sentidos (Barthes 1972). En primer lugar: ¿por qué le asustan las transformaciones? En parte, la respuesta ya ha sido adelantada: el liquidador contempla la imagen literal a la que se refiere el texto, no la imagen literaria: mutaciones en vez de transformaciones; del mismo modo que el tumor que plantea que padece un árbol, se aparece ahora en la imagen literal como el tumor desarrollado por cientos de miles de personas en el área de afectación de la catástrofe nuclear. Esta es, pues, la misión de este personaje: anclar al lectorespectador a la imagen literal y transmitirle el mensaje de que la realidad de Chernóbil es tan desesperanzadora — "El lago será un cementerio nuclear. Y los cisnes nadarán toda su vida entre basura radiactiva. Esa es la verdad" o "No hay esperanza desde que explotó Chernóbil" (Llorente 2017: 52-53), afirmarán algunos de los personajes—, que la única forma de enfrentarse a ella es disfrazarla, vestirla a través de la literatura, utilizando el elemento que ha traído el impacto de la radiactividad: la transformación, la mutación, en este caso, de una cosa en otra, de una realidad literal en una ficción literaria.

2.5. La esperanza de un bosque brotando de mi cadáver. A partir de Voces de Chernóbil y Prometeo encadenado, de Anacarsis Ramos⁸

Nos encontramos ante una obra profusa en acciones y dividida en diferentes planos de ficción, como se puede observar ya desde el mismo título. Se mezclan relatos extraídos directamente del libro *Voces de Chernóbil*, con una continuación ficcional de dichos relatos. A modo de ejemplo: basado en el relato de Ludmila Ignatenko, nos ofrece el autor una primera escena situada en su día de bodas. Se insiste en el sentimiento del amor como motor del mundo. Svetlana Alexievich aparece como personaje, realizando las entrevistas que habrán de conformar su propio libro. Un juego de *mise en abyme* que traduce la intensidad del carácter profuso al que nos hemos referido en un primer momento.

Chernóbil es desarrollado como un *concepto con* el que analizar la realidad, más que un *concepto sobre* el que analizar una realidad, convirtiéndose así en una especie de *arma crítica* que utiliza el personaje mitológico de Prometeo para cuestionar el sostenimiento —por parte de la ciencia— del capitalismo como sistema *ad aeternum*. La radiación de Chernóbil adquiere de este modo una dimensión de tipo psicológico, que afecta incluso a la imagen y proyección cultural del propio ser humano tanto en la (meta)ficción —nueva proyección del personaje de Prometeo—, como en la (meta)realidad del teatro.

El perfil onírico que adquiere la última escena merece un comentario detallado, pues es la situación que concentra el motor de carácter psicológico de la autoría trasladada al texto. Nos encontramos ante un sueño, trazado mediante una técnica de tipo surrealista, en donde un personaje visualiza cómo Ciudad de Méiico se ha hundido en un lago del que brotan todos sus ciudadanos como cadáveres. Termina diciendo: "sueño con un edén que brota de nuestra putrefacción" (Ramos 2018). El autor liga la obra a su propia muerte: mi cadáver-nuestra putrefacción; pero esa muerte es concebida como una esperanza-sueño, que hará brotar un bosque-edén. Esta es guizás la razón por la gue a lo largo de la obra se nos dice en varios pasajes que Chernóbil puede ser considerada una historia de amor. Si atendemos al concepto de Chernóbil como arma con y ligamos dicho concepto a la idea de la esperanza-sueño por la aparición de un bosqueedén que resurja a partir de mi (nuestro) cadáver-putrefacción, podemos concluir diciendo que, lo que finalmente está proponiendo el autor con esta obra es la posibilidad que ofrece una tragedia como la de Chernóbil para cambiar el (mi-nuestro) mundo, a través de la reflexión crítica acerca de ese (mi-nuestro) mundo con espíritu constructivo, instalándose en una nueva actuación del ser humano ante sus congéneres, ante la Naturaleza misma, y, en definitiva, ante la realidad del mundo

⁸ Estrenada en la Escuela Nacional de Arte Teatral de Ciudad de Méjico en 2018. Dirigida por Martín Acosta.

2.6. El idiota de Chernóbil. Texto de creación colectiva dirigido por Ma Zhendhong y Alejandro González Puche⁹

Las referencias del espectáculo están ligadas principalmente a la obra *El idiota* de Dostoyevski. Nos encontramos ante una metaficción entre lo novelístico y lo testimonial, en la que el príncipe Mishkin —personaje procedente de la novela del autor ruso— aparece en el espacio de la tragedia nuclear y dialoga con distintos personajes extraídos de los documentos testimoniales de la obra de Alexievich, presentando un mundo articulado entre lo onírico y el grotesco, para reflexionar acerca del sentido de la vida y de la existencia del ser humano. La idea de ligar la obra de Dostoyevski y la de Alexievich nos la explican los propios autores del proyecto en la siguiente cita:

Alexander Revalski, personaje de Voces de Chernóbil, menciona: "Chernóbil es un tema de Dostoievski. Un intento de justificación del hombre". Estas enigmáticas palabras nos han dado pie para preguntar, ¿cuál de sus novelas se acerca a esta realidad? Como conocedores de la poética de Dostoievski hemos llegado a la elección de *El idiota* como la novela a partir de la cual podremos mantener un diálogo con las voces de Chernóbil. Como sabemos, el príncipe Lev Nikoláievich Mishkin tiene una obsesión con aquellos relatos de personas que, estando condenadas a muerte, en el momento de patíbulo se les conmuta la pena. A través de varios relatos, el príncipe Mishkin reflexiona sobre las terribles consecuencias de esta aterradora experiencia. La idea de seguir viviendo después de saber que se iba a morir es terrible. De igual manera, los damnificados de Chernóbil, saben que están condenados a una acelerada muerte, pero no saben cuándo, y de qué forma aparecerá; cada día que viven es como un milagro. Los tres personajes principales de El idiota, Lev Nikolájevich Mishkin, Nastasia Filíppovna y Pafrión Semiónovich Rogozhin, interactuarán con los sobrevivientes de Chernóbil, pondrán el contrapunto de los ideales humanistas y espirituales ante estos nuevos personajes, como espíritus que deambulan por la zona: "Después de Chernóbil, ha quedado la mitología de Chernóbil". Al final, queda la sensación que toda esta espiritualidad y sentido religioso de Dostoievski no sirviera de mucho para responder a las preguntas de cómo vivir y entender la tragedia. (UNIVALLE 2021: 5-6)

Algunos de los integrantes del grupo que compuso este proyecto se encontraban realizando estudios universitarios en Minsk y Jarkov (la capital y la segunda ciudad más importante de Ucracia) cuando sucedió la tragedia. Este hecho ayuda a cargar de sentido la metodología empleada en el proceso creativo, utilizando el testimonio como vehículo idóneo para una construcción dramatúrgica que basaron en improvisación emocional —siguiendo el sistema de Stanislavski—, en tanto que la novela y sus personajes se iban situando en el universo de Chernóbil. Mediante la proyección de *videomaping* intentaron, por otro lado, desarrollar un dispositivo escenográfico que no solo mostrase, sino que además comunicase una atmósfera de radiación.

⁹ Estrenada por el Laboratorio Escénico Univalle en el Teatro Libre de Chapinero de Bogotá en 2018

2.7. Carrer de Txernóbil, de Joaquim Armengol y Evelyn Arévalo¹⁰

La obra consiste en un monólogo principal —"Una solitaria voz humana", extraído de Voces de Chernóbil— tratado con bastante fidelidad al texto original. Y un monólogo secundario, titulado: "Monólogo acerca de que el hombre solo se espera en la maldad y de qué sencillo y abierto está a las palabras simples del amor". ¿Por qué se pondrían ambos monólogos juntos? Cabría pensar que así se incorporan, desde un punto de vista técnico, una voz (personaje) femenina y otra masculina en el espectáculo. Pero lo que hay que plantearse es qué mensaje lanza el tener ambos monólogos juntos. Si con el primero nos encontramos ante un relato testimonial de experiencia vivida —en el que la transformación del personaje se va operando al mismo tiempo que transcurre la diégesis dramática—, el segundo, muestra el cambio de un hombre a partir de una experiencia vivida: un cambio hacia la reflexión religiosa. Nos muestra, en definitiva, un personaje ya transformado, sin hablar tanto del recuerdo de su experiencia, como de lo que ha supuesto para él esa experiencia. Y quizás el mensaje debamos buscarlo en la intención del título mismo. ¿Por qué calle, Carrer de Txernóbil? El título está sacado directamente de uno de los momentos del monólogo de Ludmila Ignatenko, en el que se dice: "Així és com visc... Visc alhora en un món real i en un altre irreal. I no sé on em trobo millor [...]. Aquí en som molts. Tot el carrer, i per això l'anomenem carrer de Txernòbil" (Armengol y Arévalo 2020). En este parlamento se habla del mundo de frontera, entre lo real y lo irreal que están viviendo todos los afectados por el desastre, en esa especie de barrio/queto denominado como Calle de Chernóbil. Una calle en la que pueden habitar, como dos vecinos más, los personajes de Ludmila y Nikolai, así como sus experiencias vividas, como dos de las tantas voces que tratan acerca de la afectación directa de Chernóbil en las vidas de decenas de miles de seres humanos

2.8. Chernóbil (Bunraku japonés)¹¹

Incluimos la siguiente obra más por el título empleado que por su propia dinámica argumental, dado que, a tenor de las palabras de la directora artística del espectáculo, Alejandra Prieto: "De Chernóbil solo tenemos el título, es porque el muñeco protagonista (que es un muñeco tipo *bunraku*) lo llamamos así porque fue el resultado de varias piezas de otros muñecos que salieron defectuosas, y que la obra va sobre un mundo en el que ha desaparecido la vida, pero no va sobre la tragedia nuclear". Esta afirmación esconde la descripción de un resultado aparentemente inocente de plástica escénica (como es la elaboración de un muñeco de trapo) a partir de una conceptualización semántica del término Chernóbil: el empleo del adjetivo *defectuoso* para referirse al proceso del que

¹⁰ Estrenada por la Cía. Oblideu-vos de nosaltres, bajo la dirección de Joaquim Armengol, en la Sala la Planeta de Gerona en 2019.

¹¹ Estrenado por la Cía. Winged Cranes en los Teatros del Canal de Madrid en 2019.

¹² Cita obtenida a través de email de la directora artística de la compañía, Alejandra Prieto, el 11 de noviembre de 2020.

parte la transformación o construcción del muñeco que va a ser representativo de la vida y de la existencia misma en un escenario en el que "ha desaparecido la vida", es sintomático de una dinámica determinada de percepción psicológica de la historia de Chernóbil, que es la que venimos analizando a lo largo de estas páginas.

2.9. Atracción, de Florence Valéro¹³

La obra está dividida en cinco partes, entrelazadas desde una perspectiva algo enrevesada en cuanto al argumento, generando una mezcla de mundo e historia reales de Chernóbil, con una especie de mundo de *lo maravilloso*, hacia el final de la obra, relacionado con aquello en lo que se ha convertido Chernóbil: un parque de atracciones para el turismo de riesgo y un centro del tráfico ilegal de metal.

La atracción está generada entre distintos espacios y tiempos —desde el año 86 hasta el año 2011—, que vienen ligados, *atraídos* de manera casi mágica a través de recuerdos del pasado y vivencias del presente de sus personajes; incluso a través de personajes que primero son objetos (una muñeca), para después convertirse en seres humanos. El argumento se ve técnicamente esclarecido en el sueño de uno de los niños que aparece en las primeras escenas de la obra junto a su madre y hermana durante la evacuación de Pripiat, en tanto que el padre de familia queda en la zona para trabajar como liquidador.

Encontraremos una mezcla de nombres con referente real —Marie Curie— y nombres con referente literario —Vasily Ignatenko—; este último da cuenta de su existencia a través de un diario que tiene una misteriosa mujer mayor que se ha quedado a vivir durante veinticinco años en la zona de exclusión: ¿es un alter ego de su esposa Ludmila Ignatenko? De nuevo, como veíamos en una obra anterior, aparece el juego metaficcional construido a partir de la ficción testimonial de Alexievich.

La radiactividad aparece también como elemento desde el que concebir un espacio de transformación, donde lo mágico —aquí presentado finalmente como ingrediente construido a partir de lo onírico y de la memoria— es posible.

2.10. *Madrid, Chernóbil. Teatro vivo en tiempos de pandemia*, de Fernanda Valencia y Guillermo Logar¹⁴

En tanto que preparaban un espectáculo acerca de Chernóbil basado en la obra de Alexievich, Valencia y Logar se encontraron de lleno con la pandemia de CO-VID-19 y el confinamiento vivido en España desde marzo de 2020, lo cual les hizo reconducir su proyecto, estableciendo un paralelismo entre la tragedia de

¹³ Estrenada dentro del ciclo #emcasacomsesc y transmitida en streaming desde el Teatro Sesc Santana de Sao Paulo, en traducción al portugués, en dirección de Bruno Perillo, en 2020. En palabras de la propia autora, el texto original fue concebido dentro de un formato de teatro radiofónico.

¹⁴ Estrenada por The R. Mutt Society, en Sala Nueve Norte de Madrid en 2020.

Chernóbil y la pandemia vivida desde Madrid, que entre marzo y abril de 2020 se había convertido en la ciudad más golpeada por el virus a nivel mundial (Mercado, 2020). Para llevar a cabo la dramaturgia de este espectáculo, ambos creadores recurrieron a dos crónicas publicadas en el diario español *El País*, tituladas: "Solos en la hora final", de Juan Diego Quesada (2020); y "Regreso a Wuhan", de Macarena Vidal Liy (2020). Con todo este material construyeron un espectáculo vivo.

... homenaje que ambos creadores rinden a Peter Brook [...] al que deben gran parte de su educación teatral y que en su obra *El espacio vacío* habla sobre la necesidad de combatir siempre y en todo momento el teatro sin vida, artificial, mecánico. El teatro muerto. (Ruiz 2020)

Completamente ligados a la realidad de la noticia y del día a día de toda una sociedad, ambos creadores desarrollaron un intenso trabajo de "memoria de aquellos meses", en los que

[a]Igunos días estábamos pegados a las noticias, obsesionados con la conexión con lo inmediato, perdidos en el exceso de información; otros, sumergidos en pesadillas que pertenecen a una dimensión muy alejada de lo cotidiano. Para ello jugamos con escenas muy distintas, vocabularios de géneros diversos. En nuestro proceso de ensayos buscamos evitar la solemnidad, la autocomplacencia y la emoción artificial, así como los discursos intelectuales huecos. Lo que llamamos teatro vivo es la búsqueda constante de un teatro que sea eficaz, minucioso, entretenido y directo. (Ruiz 2020)

2.11. Hojas Negras: Bosque Rojo, de Antonio César Morón¹⁵

La historia está contada en diferentes espacios temporales a través de un complejo entramado argumental en el que están relacionados dos estados, Unión Soviética y España, a lo largo de múltiples momentos históricos, desde finales de los años setenta hasta el año 2020. En palabras de su autor:

Hojas Negras: Bosque Rojo es mi propia imagen de Chernóbil. Construida a base de emociones infantiles mientras miraba aquel Informe Semanal en el que se exhibió el primer reportaje en España acerca de la catástrofe. Construida a base de conversaciones y miedos compartidos con mis compañeros en el patio del colegio. Construida a base de lecturas, de documentales, de series de televisión. Chernóbil es para mí un collage en el que la historia y la memoria han creado una imagen semántica imprecisa, una especie de nube que nutre mi emoción. Y es al mismo tiempo un espacio casi nostálgico de mi infancia, "pues a nuestro parecer, cualquiera tiempo pasado fue mejor". Qué paradoja, ¿verdad? (La Función Teatro y Teatro Vital del Alma 2021)

Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos, vol. XI, n.º 2 (verano 2023), pp. 409-426, ISSN: 2255-4505

¹⁵ Estrenada por la Cía Teatro Vital del Alma en colaboración con La Función Teatro, en el Teatro Isabel La Católica de Granada. Dirigida por Rafael Ruiz en 2021.

Dos hermanas irán enlazando a través de las cartas y fotografías que su madre (recientemente fallecida en una residencia de ancianos durante la pandemia de Covid) ha dejado en una caja, la historia familiar, desencadenada a partir del viaje de Anixi (el padre al que prácticamente no conocieron) a España en el año 1973, con la intención de conocer a la familia de su madre, una Niña de la Guerra que salió en 1937 desde el puerto de Bilbao, con ocho años de edad, en dirección a la Unión Soviética, donde se casó y tuvo este único hijo. Mientras Anixi espera tomar un autobús que lo traslade desde Madrid a la tierra de su madre, conoce a Aurora, una maestra hija de unos emigrantes andaluces de Granada. Hay dos eventos que hacen de ese día un momento señalado. Uno histórico: es el día en el que ETA acaba de asesinar al presidente Carrero Blanco con un coche bomba. Otro personal: es el cumpleaños de Aurora. Finalmente, Anixi no viaja al pueblo de su madre e inicia una historia de amor con Aurora que será establecida a distancia. Pero en el encuentro amoroso de esos días ella ha quedado embarazada.

Se establecen múltiples paralelismos entre el aparato de poder bajo el que se produjo la catástrofe nuclear de Chernóbil y el gobierno español que pilotó la pandemia por COVID-19. El mensaje final de la historia es que el aparato de poder soviético permitió que gente con una falta completa de preparación estuviese en puestos de responsabilidad, lo cual llevó al desastre; del mismo modo que el gobierno de España del año 2020 permitió mantener en puestos de responsabilidad a agentes políticos o a supuestos especialistas que se comportaron como agentes políticos y que, de igual modo, llevó a una catástrofe sanitaria mucho más agravada en España que en el resto de países europeos.

El periodista de investigación Francisco Mercado demostró objetivamente, en su obra titulada *Una pandemia de errores*, esta última afirmación, exponiendo cifras y datos reales, para llegar a la conclusión de que "La mayor batalla contra la pandemia no la da el Gobierno en el campo sanitario ni científico. El eje de su guerra ha sido la comunicación" (Mercado 2020: 379). En este sentido, cabe tener en cuenta que la obra que estamos comentando apareció más tarde compilada en un libro conjunto que lleva el significativo título de Teatro de alarma (Morón 2021) y acerca del cual el propio autor advierte en una entrevista que "es un libro de pandemia, gestado durante los meses de confinamiento en España. Es un libro de crítica y de denuncia. Teatro político", lo que le lleva a asumir como intelectual el cometido de "dejar memoria literaria de lo que aquí estaba ocurriendo" (Gilabert 2021), evidenciando, a través de estas últimas declaraciones, la intención del autor de hacer aflorar su propia percepción acerca de la actuación del poder político ante la pandemia, que permite realizar una lectura —como la desarrollada a lo largo de este punto— en torno a los paralelismos destacados entre las situaciones sociohistóricas de la España de 2020 y la Unión Soviética del año 1986.

3. Conclusiones

Después de haber establecido una primera hipótesis general en torno a la evidencia del uso de la palabra Chernóbil como garantía de éxito comercial y de

la constatación de que necesariamente esa palabra haya generado una acumulación semántica concreta, tamizada a lo largo de estos treinta y siete años de historia, resulta fundamental extraer otras conclusiones de carácter más específico, a partir de lo que se ha ido señalando a lo largo de la exposición de las obras referenciadas, deteniéndose en los dos ejes complementarios del uso y la semántica de *Chernóbil* a nivel conceptual. Algunas de ellas han ido apareciendo a lo largo del desarrollo de estas reflexiones; conviene recogerlas en un conjunto unitario que permita dar una perspectiva completa y arrojar luz sobre el tema central de este artículo.

En cuanto al uso, la premisa fundamental a destacar es que el libro de Alexievich se convierte definitivamente en la voz, el contexto, el color que dibuja el horizonte de sentido de toda obra que alberque en su título la palabra Chernóbil. Y especialmente se convierte en predominante la idea del testimonio. Al margen de si una obra en concreto utiliza alguno de los testimonios de la autora bielorrusa —va hemos visto cómo el más recurrente es el de Ludmila Ignatenko. seguido de las historias de liquidadores—, cierto es que en gran parte de las obras se utiliza el testimonio como técnica a partir de la cual generar una crítica o concienciación sociopolítica y ética. Hay obras que utilizan Chernóbil para atacar la propia configuración sociopolítica y/o la identidad nacional del país de origen del autor: v obras en las que se ataca el orden mundial, utilizando el término Chernóbil descontextualizado de su propia historia concreta dentro de un sistema político determinado —como fue el comunismo de la URSS—, para atacar, por ejemplo, al actual sistema capitalista, como podemos observar en la obra de Anacarsis Ramos. Chernóbil —como ya aludimos— pasa constantemente a ser un concepto con el que analizar la realidad, más que un concepto sobre el que analizar una realidad.

Una vez que ha sido conceptualizado, el término Chernóbil es utilizado también para realizar un acercamiento histórico desde un punto de vista emocional a momentos concretos; el más utilizado: la caída del Muro de Berlín, como símbolo del aniquilamiento definitivo de la URSS. Y a un mismo tiempo, debido a esa perspectiva emocional, se utiliza el término para generar una retrospectiva cultural de los años ochenta, tanto a nivel de contexto internacional —como puede ser la aparición, en la obra de Florence Valéro, del tema La isla bonita, de Madonna, del año 1986; o de la versión de Lili Marlen, del grupo Olé Olé, del mismo año, en la obra de Antonio César Morón—. Esto nos conecta directamente con la infancia en algunas de las obras, especialmente en autores nacidos en los años 60 o 70, que tienen un ligero recuerdo de la tragedia (vivida a través de los noticieros) y que ligan la misma en algunos aspectos a una melancolía del tiempo infantil. Y, de aquí, pasamos a obras que directamente utilizan lo infantil como técnica de desarrollo dramático que despliega un mundo de fantasía, utilizando las técnicas de lo que Todorov denomina lo maravilloso (Todorov 1970), para realizar una aproximación distópica hacia Chernóbil, como podemos observar en la obra de David Llorente.

La *semántica*, por su parte, preexiste al uso mismo del concepto Chernóbil, cargándolo de múltiples significados con los que van a poder actuar los

autores en el proceso de su escritura. Podemos hablar así de una semantización plástica de Chernóbil, haciendo referencia a todo aquello que el concepto trae a nuestras mentes desde el momento de su enunciación lingüística, y que ya habíamos visto que se utilizaba como reclamo en los títulos mismos de las obras.

Una primera semántica resultaría del acercamiento etimológico a la propia palabra, como nos muestran el subtítulo de la obra de Arbués y Pueo, *El amargo sabor del ajenjo*, o la primera parte del título de la obra de Morón: *Hojas Negras*. Chernóbil como *amargo sabor de ajenjo* o como *hojas negras* escondería, en definitiva, una especie de destino trágico desde su mismo nombre.

Para descubrir cuál es el resto de semas que componen esta plástica, basta con leer atentamente las obras e ir extravendo una semiosis estructurada en torno a dos familias lingüísticas básicas que, en cierto modo, están relacionadas: accidente y enfermedad. A partir de ahí, encontramos un desarrollo semántico ligado a dichos lexemas, en el que podríamos enunciar significados mínimos como: Traaedia, Muerte, Contaminación: Lo radiactivo: Mutación: El mundo máaico —llevado a cabo a través del onirismo—. Ausencia de futuro. La radiación se convierte en un símbolo de la transformación del mundo, en tanto que imagen de un vacío de realidad. La ausencia de futuro viene constituida en torno a dos eies: el eie individual humano y el eie medioambiental. El primero, el humano. se puede observar en ciertas acciones y personaies que ayudan a fabricar esa semántica: por un lado, tenemos a los personajes de los marginados, la denominada gente de Chernóbil, en la que tanto hincapié se hace a lo largo del texto de Alexievich. Los marginados se constituyen en torno a quetos, como podemos observar desde el título mismo de la obra Carrer de Txernobil, en la que —como quedó señalado— se presenta un barrio entero de desplazados socialmente a causa del miedo generado por su exposición continuada a la radiación. Y, por otro lado, en cuanto a las acciones humanas que matizan ese sema de ausencia de futuro, encontraríamos las acciones del Chernóbil paralelo: el del robo de metal, el del robo de electrodomésticos y el del mercado negro de productos agrícolas y ganaderos contaminados. Quizás dentro de esta ausencia de futuro podríamos destacar el turismo de Chernóbil como una más de las acciones definidas, que puede considerarse como un producto híbrido entre una acción, efecto de una ausencia de futuro, y la industria de los turoperadores postmodernos occidentales, destinada a sociedades tan saciadas de todo lo necesario para la vida, que buscan coquetear con los conceptos de accidente y enfermedad; en definitiva, con el peligro y la muerte, para activar su adrenalina, banalizando la estructura semántica más rabiosamente humana de la catástrofe, con esta presentación de Chernóbil como atracción turística. En las obras tanto de Rosario Hernánez Catalán como de Florence Valéro se realiza una crítica fuerte en este sentido; y, también, en cierto modo, aunque con una perspectiva más indirecta, en la obra de Andrés Binetti.

Por último, debemos tener una consideración especial hacia la utilización específica de Chernóbil puesto en relación con la pandemia de COVID-19, en obras como *Madrid Chernóbil. Teatro vivo en tiempos de pandemia* o la más reciente de todas, *Hojas Negras: Bosque Rojo.* El paralelismo entre ambos términos

viene establecido en torno a dos ideas: la catástrofe (el accidente - el virus) y la gestión incompetente de los gobiernos, intentando tapar primero y mintiendo después acerca de las cifras reales de la tragedia. Ambas obras suponen un ejemplo paradigmático acerca de cómo el concepto Chernóbil sirve para analizar una realidad desconocida, por medio de la analogía, con la finalidad psicológica de entender, adaptarse y cargar de significado tangible unas circunstancias trágicas.

Con todo ello, podemos concluir destacando nuevamente el contenido de la cita inicial de Alexievich, con la gue se ha intentado confirmar, desde el comienzo mismo de este artículo, la hipótesis de que el enfoque y la consideración acerca del accidente nuclear de Chernóbil pueden ser diferentes en distintos espacios: "Chernóbil es uno en Minsk v otro en la propia zona. Y en alguna parte de Europa será una tercera cosa" (Alexievich 2015: 150). Esta cita nos advierte de que Chernóbil es, en efecto, un concepto con un alto potencial de flexibilidad semántica, siendo capaz de adaptarse a mundos y sociedades diversas. Así, podríamos circunscribir dicha cita mucho más allá de los territorios de la antiqua URSS y Europa que, en un principio, la autora bielorrusa plantea. Como ha quedado demostrado a través del análisis de las obras teatrales aquí aparecidas, el significado y el uso de Chernóbil han pasado a ser universales; y actualmente el concepto tiene la energía semántica suficiente como para ser utilizado en cualquier contexto, ya sea histórico, ya sea contemporáneo, ya sea para hablar de la infancia, ya sea para hablar de la sociedad: mundial, específica, futura o presente. La permeabilidad es, pues, la base de un concepto orientado hacia una comunidad mundial; y presumimos que seguirá siendo así durante mucho tiempo o, al menos, hasta que —y esperemos que nunca ocurra— otra catástrofe de mayores dimensiones venga a desbancar a Chernóbil del trono de la tragedia.

OBRAS CITADAS

- Agüero García, Javier (2017). "La plegaria de Chernóbil: memoria del desastre nuclear en el contexto de un poder agonizante", Revista Estudios, 35: 24-73. https://doi.org/10.15517/re.v0i35.31593
- Alexievich, Svetlana (2015). Voces de Chernóbil. Crónica del futuro, trad. Ricardo San Vicente. Madrid: Debolsillo.
- Alexievich, Svetlana (2002). La plegaria de Chernóbil. Crónica del futuro, trad. Ricardo San Vicente. Barcelona: Casiopea.
- Alsedo, Quico (2011). "Chernóbil. 25 años después". El Mundo, https://www.elmundo.es/especiales/chernobil/turismo-radiactivo/index.html (8 de mayo de 2023).
- Arbués, Jesús y Marian Pueo (2006). La plegaria de Chernóbil. El amargo sabor del ajenjo. [Adaptación teatral de la obra homónima de Svetlana Alexievich, en traducción al español de Ricardo San Vicente]. Inédito. Vídeo promocional: https://www.youtu-be.com/watch?v=tVXSZ_Mu9xA (7 de diciembre de 2021).
- Armengol, Joaquim y Evelyn Arévalo (2020). Carrer de Txernóbil. [A partir del libro homónimo de Svetlana Alexievich]. Inédito.

- Barthes, Roland (1972). Crítica y verdad. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Binetti, Andrés (2006). Petit Hotel Chernóbil. Inédito.
- Ferrer, Carlos (2014). "Los cisnes de Chernóbil hablan en español". Radio Prague International, https://espanol.radio.cz/los-cisnes-de-chernobil-hablan-en-espanol-8302398 (7 de diciembre de 2021).
- Gilabert, Javier (2021). "Antonio César Morón: 'La alarma es el estado óptimo del teatro'", SecrertOlivo. Cultura andaluza contemporánea, https://secretolivo.com/index.php/2021/09/02/antonio-cesar-moron-la-alarma-es-el-estado-optimo-del-teatro/> (5 de noviembre de 2022).
- Hernández Catalán, Rosario (2010). Chernóbil, paraíso natural. Oviedo: KRK Ediciones.
- La Función Teatro y Teatro Vital del Alma (2021). [Programa de mano de Hojas Negras: Bosque Rojo. Chernóbil]. https://www.editorialnazari.com/noticias/hojas-negras-bosque-rojo-chernobil/> (21 de diciembre de 2021).
- Llorente, David (2017). Los cisnes de Chernóbil, prólogo de Carlos Be. Madrid: Antígona.
- Lotman, Iuri M. (1996). La semiosfera, I, selección y traducción de Desiderio Blanco. Madrid: Cátedra.
- Mercado, Francisco (2020). Una pandemia de errores. Cómo y por qué la mala gestión del Gobierno convirtió a España en campeona del coronavirus. Barcelona: Planeta.
- Morón, Antonio César (2021). Hojas Negras: Bosque Rojo, in Teatro de alarma. Granada: Nazarí, 207-253.
- Quesada, Juan Diego (2020). "Solos en la hora final". El País, https://elpais.com/espa-na/madrid/2020-05-21/solos-en-la-pandemia-y-en-la-hora-final.html (21 de diciembre de 2021).
- Ramos, Servando Anacarsis (2018). La esperanza de un bosque brotando de mi cadáver. [A partir de Voces de Chernóbil y Prometeo encadenado]. Inédito, https://www.youtube.com/watch?v=VV1f1vnYQ3c (7 de diciembre de 2021).
- Ruiz, Rafa (2020). "Madrid, Chernóbil, virus y radiactividad, el terror a lo invisible". https://elasombrario.publico.es/madrid-chernobil-virus-radiactividad-terror-invisible/ (1 de diciembre de 2021).
- Scher, Edith (2006). "Respiración imposible". in Alternativa teatral, http://www.alternativateatral.com/ver_critica.asp?codiqo_critica=139 (7 de diciembre de 2021).
- Todorov, Tzvetan (1970). Introduction à la littérature fantastique. París: Éditions de Seuil. Valéro, Florence (2019). Attraction. París: Le Cygnes.
- Vidal Liy, Macarena (2020). "Regreso a Wuhan". El País, https://elpais.com/elpais/2020/05/12/eps/1589273709_271571.html (21 de diciembre de 2021).
- UNIVALLE [Biblioteca Digital]. [Proyecto sobre *El idiota de Chernóbil*, solicitado a la Vicerrectoría de Investigaciones de Univalle y propuesto por los grupos de investigación Laboratorio Escénico Univalle y Física Teórica del Estado Sólido]. https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/14447/3182%20Alejandro%20González.pdf?sequence=1&isAllowed=y">https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/14447/3182%20Alejandro%20González.pdf?sequence=1&isAllowed=y">https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/14447/3182%20Alejandro%20González.pdf?sequence=1&isAllowed=y">https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/14447/3182%20Alejandro%20González.pdf?sequence=1&isAllowed=y (1 de diciembre de 2021).

PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.2.2073 Vol. XI, n.º 2 (verano 2023), pp. 427-445, ISSN: 2255-4505

EL DESMANTELAMIENTO DE LAS FÁBRICAS. RUINAS CONTEMPORÁNEAS EN EL UNIVERSO LABORAL DE *MADE* IN SPAIN (2014)*

THE DISMANTLING OF FACTORIES. CONTEMPORARY RUINS IN
THE LABOR UNIVERSE OF MADE IN SPAIN (2014)

ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ Universitat de València / Universidad de Alcalá https://orcid.org/0000-0001-5402-9261 Angela.Martinez-Fernandez@uv.es

> Recibido: 16.11.2022 Aceptado: 02.09.2023

RESUMEN: El presente artículo lleva a cabo un análisis de la novela Made in Spain (2014) de Javier Mestre a partir de la problemática de la deslocalización de las fábricas. El estudio se divide en cuatro ejes que permiten poner en relación aspectos de la tradición sociológica con funcionamientos textuales. Así, en primer lugar, abordamos la confección de los dos personajes protagonistas y entendemos a través de ellos cómo funciona el denominado "coaching de la conciencia", un fenómeno social que convierte lo obrero en una categoría demonizada. Por otro lado, observamos cómo los dos universos de referencia de la novela (burqueses y trabajadores/as) se insertan en el interior de un debate social y cultural por la representación de la clase obrera. Esta se describe como un lugar paradójico, complejo y damnificado en primera instancia por los procesos de deslocalización. Junto a los personajes, asimismo, advertimos el tratamiento que Mestre otorga a la transformación de los espacios laborales (las fábricas). El autor lleva a cabo una consideración bidireccional que contempla los efectos en el país de origen (España) y las situaciones de empobrecimiento y explotación en el país de llegada (Marruecos). Por último, analizamos el sentido político del final de la novela, planteado en clave de fracaso. El autor desmonta cualquier opción de cambio individual y señala hacia el entramado general del sistema, cuya lógica

^{*} Este artículo ha sido realizado con la ayuda de una Subvención para la Contratación de Personal Investigador en Fase Postdoctoral (APOSTD) de la Generalitat Valenciana (número de referencia: APOSTD/2021/235). Universitat de València y Universidad de Alcalá.

requiere de un movimiento crítico y comunitario que denuncie los efectos de la deslocalización. Made in Spain constituye, en definitiva, un dispositivo político que, a través del soporte literario, se posiciona de forma crítica frente a los procesos de desmantelación y remodelación laboral acontecidos en las últimas décadas.

PALABRAS CLAVE: Deslocalización, Made in Spain, clase obrera, ficciones laborales

ABSTRACT: This article carries out an analysis of the novel Made in Spain (2014) by Javier Mestre from the problematic of the relocation of factories. The study is divided into four axes that allow us to relate aspects of the sociological tradition with textual operations. Thus, in the first place, we approach the confection of the two main characters and understand through them how the so-called "coaching" of conscience" works, a social phenomenon that turns the worker into a demonized category. On the other hand, we observe how the two universes of reference of the novel (bourgeois and workers) are inserted within a social and cultural debate about the representation of the working class. The latter is described as a paradoxical, complex place, damaged in the first instance by the processes of relocation. Together with the characters, we also notice the treatment that Mestre gives to the transformation of labor spaces (the factories). The author carries out a bidirectional consideration that contemplates the effects in the country of origin (Spain) and the situations of impoverishment and exploitation in the country of arrival (Morocco). Finally, we analyze the political meaning of the novel's ending, which is presented in terms of failure. The author dismantles any option for individual change and points to the general framework of the system, whose logic requires a critical and communitarian movement that denounces the effects of relocation. Made in Spain is, in short, a political device that, through literary support, takes a critical stance against the processes of dismantling and remodeling of labor that have taken place in recent decades.

KEYWORDS: Relocation, Made in Spain, Working Class, Labour Fictions



1. Introducción: sobre precariedad y deslocalización en la ficción actual

Al menos 28 personas han muerto este lunes por la mañana en un taller de confección clandestino en Tánger, según informaron varios medios locales en Marruecos. La fábrica informal, situada en el subsuelo de una casa residencial y en la que trabajaban 40 personas, quedó inundada tras las lluvias torrenciales de la madrugada del lunes, por lo que las víctimas fallecieron electrocutadas.

[...] El local [...] no cumplía con los requisitos de seguridad exigidos por las autoridades. (*El País*, 8 de febrero de 2021)¹

En febrero de 2021, una serie de periódicos reproduce la noticia sobre el fallecimiento de veintiocho trabaiadores en un taller de confección clandestino en Marruecos. Público, eldiario.es, El Periódico, France 24 o El Confidencial² advierten de lo sucedido y, a pesar de las variaciones en las cifras de fallecidos. —de veinticinco a veintiocho—, todos coinciden en apuntar a un elemento común, innegable: el local no cumplía con los requisitos de seguridad. Esto es, la muerte de los y las trabajadoras es, en realidad, una muerte política debida al incumplimiento por parte de la empresa empleadora de garantizar los mínimos medios vitales para la subsistencia. La noticia, lejos de ser un ejemplo aislado, revela un conflicto central en el escenario laboral de las últimas décadas: la desregulación y desprotección de los trabajadores en el periodo posfordista. O, dicho de otro modo, las consecuencias del desplazamiento fabril, de la reconfiguración global del sistema laboral en la vida misma de los sujetos. Ante un escenario cambiante, pues, nos preguntamos: ¿en qué condiciones se ejerce el trabajo en las fábricas desplazadas de la periferia (marroquí)?, ¿bajo qué garantías de seguridad se encuentran los y las obreras?, ¿cómo afecta el aumento de la precariedad en las condiciones laborales de producción? La noticia conecta directamente con la problemática formulada en el espacio narrativo de la novela de Javier Mestre, Made in Spain (2014). En ella, durante una parte significativa de la trama, se narran las condiciones de explotación en que se encuentran las mujeres marroquís empleadas en los talleres de confección. Sirva como ejemplo el monólogo interior de uno de los personajes:

Había sabido que tras el despido solo pudo encontrar trabajo en un taller clandestino de los que sirven a las fábricas textiles de la zona franca. Todas sabían que muchas mujeres acababan en esos talleres auxiliares, dedicados a producir muy barato para los pedidos de fábricas legales. Allí no había Seguridad Social de ningún tipo y los salarios eran de la mitad o menos. Las condiciones, por lo que contaban, debían de ser realmente espantosas. [...] Naves ocultas en los barrios periféricos de la ciudad, sin contrato, sin otro remedio que la peor esclavitud en un ambiente mucho más sucio y tóxico. (Mestre 2014: 192-193)

¹ Para consultar la noticia completa, véase (1 de octubre de 2022).

² Para consultar la noticia completa, véase https://www.eldiario.es/internacional/24-trabajadores-mueren-electrocutados-fabrica-textil-clandestina-tanger_1_7202354.html, https://www.elperiodico.com/es/internacional/20210208/mueren-obreros-taller-textil-tanger-11505911, https://www.elconfidencial.com/mundo/2021-02-09/mueren-25-obreros-taller-textil-clandestino-marruecos 2941999/> (1 de octubre de 2022).

Naves ocultas que, inevitablemente, reproducen en la novela las condiciones de desprotección a las que alude la noticia del periódico. La escena apunta, pues, a una serie de elementos coincidentes: inseguridad de los trabajadores, consecuencias físicas (más o menos graves), desprotección, omisión de las responsabilidades por parte de la empresa, etcétera. Aquello que el personaje de Anwar relata sobre las fábricas marroquís, aquello que le genera terror como trabajadora, remite directamente a una realidad laboral que acontece en el terreno social a causa de la deslocalización de las fábricas en el contexto del capitalismo avanzado. El objetivo del presente artículo es observar, precisamente, qué tratamiento recibe la nueva configuración laboral en el campo literario español y, de forma concreta, desde qué presupuestos funciona una novela como *Made in Spain* (2014) donde la fragmentación de la industria constituve el eje narrativo. Pretendemos interrogarnos, entonces, por la interrelación que acontece entre los procesos industriales del siglo xxI y las formas de tratamiento que estos reciben en la literatura de las últimas décadas. Y para ello, como ejemplo paradigmático, seleccionamos la novela de Mestre porque esta trabaja con el fenómeno desde su compleia dualidad: utiliza como trasfondo narrativo el cariz bidireccional de la transformación. Entendemos, con el autor, el proceso de deslocalización fabril en el interior de una transformación general que es doble y que se sostiene sobre las "desapariciones/deslocalizaciones" (aquello que se pierde o se desplaza) y las "apariciones" (nuevos regímenes de explotación). Desde los códigos de la ficción, Made in Spain trabaja con un material cambiante (la reorganización mundial del trabajo) que interviene en los cambios físicos y subjetivos del territorio laboral: aborda las consecuencias materiales de la deslocalización (qué ocurre con las fábricas desmanteladas en España y con las fábricas desplazadas a Marruecos) y los efectos identitarios que ello genera (nuevas formas de trabajar basadas en la desprotección de los obreros/as y aumento de la precariedad en ambos países).

En palabras de Sánchez Pinilla (2013: 157): "[A principios de la década de los 90] en un contexto de crisis de alcance global la fábrica tuvo que redefinir su funcionalidad para afrontar una coyuntura económica cada vez más inestable", esto es, el modelo fordista basado en la disciplina del obrero y la cadena de montaje se abre paso a otras formas laborales que contribuyen a superar las crisis económicas mundiales. Debido al abaratamiento de los costes industriales. en países no occidentales, el sector laboral a nivel mundial sufre una deslocalización: sus principales centros de trabajo se desplazan hacia zonas donde la explotación implica un coste menor. De esta forma, los sectores mayoritariamente industriales sobre los que se basa el empleo se deslocalizan y generan un hueco significativo para el espacio social y las formas de organización. El modelo fordista se desplaza a los márgenes de producción y da paso a un modelo laboral posfordista basado en la temporalidad del empleo y la hiperfragmentación del mismo. El cambio, pues, trae consigo dos consecuencias: por un lado, produce "huecos" en las zonas industriales del núcleo capitalista que pasan a ser desmanteladas y, por otro lado, crea nuevas edificaciones destinadas al abaratamiento de los costes en los países de la periferia capitalista (entre otros, Marruecos). Todo ello genera efectos en los modos de entender y efectuar el trabajo. El nuevo régimen laboral postindustrial se codifica a partir de la preeminencia del sector servicios y la fragmentación acelerada del tiempo de trabajo. El posfordismo o toyotismo se impone entonces como un nuevo modo de trabajar basado en la flexibilización de las relaciones laborales y la autonomía del trabajador y trae consigo una serie de dinámicas que trastocan los modos de relación social: la interiorización de la productividad, la subcontratación y la consecuente descolectivización.

Hay en el presente artículo una búsqueda, un rastreo consciente, de los modos en que la ficción absorbe, testimonia o propone imaginarios sobre dicho estatuto cambiante de lo laboral y, concretamente, sobre la problemática de la deslocalización. Detectamos, en este sentido, que algunos de los cambios más significativos en los modos de entender el trabajo se han convertido en la última década en material *narrable* para una parte del campo cultural a escala global. Así, encontramos producciones literarias o cinematográficas que desde estéticas y postulados muy diferentes exploran las transformaciones y convierten el trabajo así como sus efectos biopolíticos en materia narrativa. Destacamos, a este respecto, obras como, por ejemplo, La trabajadora (2014) de Elvira Navarro, Democracia (2012) de Pablo Gutiérrez, Nickel and Dimed: On [Not] Getting By in America (2001) de Bárbara Ehrenreich, La cuadrilla (2002) de Ken Loach, Dos días, una noche (2014) de Luc y Jean-Pierre Dardenne, La mano invisible (2011) de Isaac Rosa. Los lunes al sol (2002) de Fernando León de Aranoa o Nokia, una fábrica decente (2004) de Thomas Balmès, entre otros. De entre los ejemplos mencionados, focalizamos el interés del presente artículo en el análisis de la novela de Javier Mestre porque es una de las menos trabajadas entre la crítica y porque, además, nos permite atender simultáneamente a una pluralidad de elementos en el interior del conflicto ya que trabaja con ambas latitudes (España-Marruecos). Nuestro análisis se divide en cuatro partes y opera relacionando aspectos de la tradición laboralista y sociológica con funcionamientos textuales de la novela: así, atendemos a la construcción de los personajes principales (Rosana y el Búho), al modo de relación que acontece en el mundo laboral entre los miembros de la clase obrera y la burguesía, también advertimos sobre los efectos sociales de la transformación de las fábricas (en ambos países) y abordamos, por último, el sentido político de un final en clave de fracaso. Es esta, pensamos, una ruta posible de conexión entre el terreno cultural y las problemáticas laborales de las últimas décadas que pretende colocar sobre la mesa los siguientes interrogantes: ¿qué presencia tiene la transformación del trabajo en la literatura reciente?, ¿desde qué postulados ideológicos se aborda?, ¿qué herramientas ficcionales se utilizan para narrar lo laboral? y, en definitiva, ¿cómo funciona el soporte literario de *Made in Spain* a la hora de reelaborar el conflicto de la deslocalización?

2. Made in Spain (2014), una propuesta de análisis

En 2011, el escritor Javier Mestre publica *Komatsu PC-340*, una novela que recrea la historia de amor entre Santiago, un obrero de la construcción marcadamente politizado, y Victoria, una ingeniera de obras públicas. Los protagonistas se

conocen durante el transcurso de las obras de la M-30 y en dicho escenario acontecen varios hechos ilegales que señalan a la empresa constructora como principal responsable: entre ellos, el fallecimiento de uno de los obreros a causa del incumplimiento del reglamento laboral. En un contexto de ilegalidad y explotación, las relaciones amorosas entre Santiago y Victoria determinan la transformación ideológica de esta, que toma conciencia sobre las prácticas miserables de la empresa y se enfrenta a su entorno familiar y laboral para defender las demandas de los trabajadores. El interés de Mestre por el universo de los obreros se amplía y radicaliza en 2014, a raíz de la publicación de su segunda novela, Made in Spain: si bien en Komatsu PC-340 el escritor combina los problemas laborales con las escenas de amor entre clases, en la obra siguiente se centra, con mayor énfasis, en el conflicto de la deslocalización de las fábricas españolas y los efectos que el desmantelamiento tiene sobre la clase obrera. Mestre presenta una narrativa que visibiliza de nuevo las transformaciones del sector industrial y las graves consecuencias que estas tienen no solo sobre los obreros residentes en España, sino también sobre aquellos que viven en los países industrializados. El autor rastrea en conjunto la convulsión internacional de las fábricas y la falta de posibilidades que existen en el interior de un sistema (el capitalista) quiado por el aumento de la producción y el beneficio.

En este sentido, la novela se muestra explícitamente cercana al enfoque marxista, cuya metodología le sirve al escritor para encabezar el comienzo de los capítulos. El episodio dos, por ejemplo, se titula "Plusvalía relativa" y empieza con un fragmento del libro I de El Capital, sección cuarta: "Acortar la porción de la jornada de trabajo que el obrero tiene que trabajar para sí mismo, precisamente para prolongar la otra parte de la jornada laboral que puede trabajar gratis para el capitalista" (2014: 63). Esto guiere decir, entonces, que Mestre no solo construye dos novelas en las que utiliza como material narrativo los conflictos laborales y la visibilización de las prácticas empresariales de explotación e ilegalidad, sino que, además, el autor pretende fijar su sentido ideológico, orientarlo y establecerlo desde los elementos paratextuales y textuales: la trama narrativa se explica a sí misma y se convierte en un tipo de ficción con voluntad pedagógica y de denuncia. Junto a los fragmentos de El Capital y las explicaciones que algunos personajes realizan de la teoría marxista, Mestre construye una novela sobre la imposibilidad de las "buenas prácticas" en el interior del sistema capitalista. Confecciona una trama sobre las inercias nocivas del capitalismo, las lógicas explotadoras y la imposibilidad de escapar a un funcionamiento plenamente globalizado. Para ello, el autor presenta la historia de Fernando Llorens (conocido como el Búho o el Estaquirot), un hombre que, tras recibir la noticia del fallecimiento de sus padres en un accidente automovilístico, debe hacerse cargo de la gestión de una fábrica de zapatos en la zona del Levante llamada Pineda S.L. Su orfandad repentina interrumpe el periodo de evasión que Fernando vive en Marruecos, donde se dedica a esconderse "del mundo tras una cortina de humo de cachimba o hachís" (Becerra 2014: en línea) y propicia su entrada inexperta en el universo fabril. Allí, el protagonista descubre que el negocio familiar se encuentra fuertemente afectado por las lógicas de deslocalización que desplazan la producción de zapatos hacia otros países.

Ante la amenaza de una quiebra mayor, Jacinto Grimau (el abogado de la familia) le recomienda a Fernando que continúe los procedimientos de su padre, quien, a pesar de infringir numerosos acuerdos de seguridad y bienestar de los obreros, consigue mantener la producción y salvaguardar su riqueza: "Sin embargo, nuestro protagonista prefiere obviar ese escenario e inventar uno propio, construir una alternativa a aquellas que la realidad y el sentido común [...] parecen imponerle" (Becerra 2014: en línea). La propuesta política de la novela reside, precisamente, en la decisión del protagonista y en su irremediable fracaso: Fernando se niega a perpetuar las prácticas ilegales y propone mejorar desde el principio las condiciones laborales de los obreros. Legaliza y registra en la Seguridad Social a las mujeres y hombres encargados de la elaboración del calzado y renuncia a los convenios con empresas extranieras. Sin embargo, su provecto (la producción de calzado "made in Spain" como una garantía de bienestar laboral) fracasa estrepitosamente y, ante la imposibilidad de competir con los precios del mercado y las presiones empresariales, Fernando regresa arruinado a Marruecos y le cede la empresa a Rosana, quien retoma los trámites de la deslocalización y recupera las ganancias.

2.1. El coaching de la conciencia de clase: Rosana y el Búho

A partir de una trama que recoge el proyecto fallido de mejora fabril, Mestre construye dos universos de personajes (el de la burguesía y el de los obreros) que interactúan entre ellos y sitúa, in media re, a Fernando y Rosana, los dos protagonistas. La caracterización del Búho se basa, principalmente, en dos elementos clave, la adicción a las drogas y la introspección: "Esperó unos segundos el azote del hachís en las neuronas. En pleno desorden de resplandores dio otra profunda calada. Y otra. Otra más [...]. No le importaba la hora. Ni la memoria. Era una máquina de olvidar, olvidaba lo que acababa de hacer, el tiempo perdía toda continuidad" (2014: 15). El heredero de Pineda S.L. se presenta como un sujeto profundamente afectado por el consumo de estupefacientes; parece encontrarse en un estado de duermevela perpetuo que se acentúa con su carácter introvertido. A partir del testimonio de su tía Montse, el lector descubre que posiblemente la timidez y la falta de capacidades para relacionarse con el resto de personas procede de una afección psicológica: "Fernando era rarito, vale, pero ¿cuántas parejas quieren y protegen a sus hijos discapacitados? [...]. Simplemente observaba y quardaba, hablaba poco, pero lo entendía todo. Demasiado entendía, el pobre" (2014: 87).

Según el narrador, el carácter del protagonista provoca el trato hostil por parte del padre, su desvinculación con la fábrica, y la consideración que le profesan el resto de personajes: en varias ocasiones, los amigos y los empleados de Fernando se refieren a él como un "pelele" (2014: 30), "porrero y pasmado", "extraño personaje" (2013: 43), "con pinta más de porrero que de empresario" (2014: 45). Sin embargo, a pesar de la falta de habilidades sociales que muestra el protagonista, ello desemboca casi siempre en una simpatía hacia su personaje, en una benevolencia hacia su persona: "Encajaba a la perfección en la descripción

de Berta: porrero y pasmado. Pero encontró una interesante ingenuidad en su mirada, algo que lo invitaba a confiar en él" (2014: 34). Es esa "interesante ingenuidad" la que provoca que Fernando sea *humanizado* dentro de su rol de empresario, esto es, a pesar de la lectura marcadamente marxista de la novela y el posicionamiento explícito contra la burguesía, Mestre construye un protagonista que se aleja generacional e ideológicamente de las prácticas ilegales de su padre y lleva a cabo una *humanización* de su persona; no existe una condena hacia su origen de clase, sino que el Búho muestra en todo momento una actitud *naif* e ingenua hacia la lucha de clases y los intereses económicos. Cuando se presenta ante los trabajadores, su objetivo principal es eliminar la diferencia entre todos y, durante el transcurso de la trama, incide repetidamente en ello: "No sé, por muy dueño que sea, soy un ser humano como vosotros, no me gusta que me hablen de usted para marcar diferencias que, en el fondo, no existen" (2014: 46).³

Junto a Fernando, aparece el personaje de Rosana como elemento de contraste: la secretaria de la fábrica procede de origen obrero, sin embargo, su actitud dista en gran medida de aquella que defiende el Búho. Al fallecer el dueño de Pineda S.L. teme su caída laboral y la vuelta a las condiciones materiales de origen (la casa materna, el desempleo...). El temor a perder los escasos privilegios económicos le lleva a sostener una actitud de desclasamiento v descolectivización con el resto de trabaiadores de la fábrica: así, antes del fallecimiento de Ferran Llorens, Rosana negocia con el empresario la reducción de su salario, el cambio a un contrato de fija discontinua y la complicidad con la empresa. Mantiene en secreto, pues, el declive de la fábrica para no dar tiempo a los trabajadores a reaccionar. Los obreros la observan como una persona hostil, ajena a los intereses de clase: [Manolón:] "La señorita Pepis [...] tan empeñada en mantenerse del lado de la empresa" (2014: 46), y ello la sitúa a medio camino en una identidad que se construye alrededor de la máscara.⁴ O dicho de otro modo: Rosana se disfraza y perpetúa los intereses de una clase social de la que no procede. La secretaria siente animadversión por la fábrica (demasiado sucia y "cutre") y los obreros, asimila profundamente el relato empresarial del esfuerzo y el sacrificio (incluso con fiebre se siente culpable por no acudir a la oficina) y apoya las medidas de deslocalización a pesar de que también van en su propio perjuicio: "Todo en la nave, fuera de la oficina, la repelía profundamente [...]. Si por ella fuera... Vamos, que no estaría nada mal deslocalizar la producción" (2014: 48-49). Sin embargo, la "máscara" de la protagonista es evidente para aquellos que la observan; en varias ocasiones, los personajes llaman la atención sobre su aspecto: "No terminaba de ocultar la falta de distinción de sus orígenes, pero sabía acicalarse de maravilla" (2014: 188). El personaje se mueve constantemente en un vaivén identitario que le lleva a transitar, no sin contradicciones, la imagen de su origen obrero y la posición ideológica que adopta frente a ello.

³ Lo mismo sucede en otros momentos de la narración: "Yo soy como vosotros y he venido a trabajar" (2014: 47); "Todos somos seres humanos, las diferencias, en realidad, no existen" (2014: 65).

⁴ "Por primera vez en mucho tiempo, sintió el lastre enorme de la máscara" (2014: 43).

La evolución de Rosana, a este respecto, resulta significativa: la secretaria inicia una relación amorosa con Fernando y defiende, aunque con dudas, su proyecto de legalidad de la fábrica. En varias ocasiones muestra la impotencia que le produce iniciar un proceso de conciencia de clase a partir de su relación con el Búho; sin embargo, a medida que los problemas económicos se acentúan, esta se aleja y comienza a transformarse, física e ideológicamente, en una empresaria.⁵ La metamorfosis de Rosana se completa cuando comienza a desconfiar del provecto humanizador de Fernando y se acerca a las posiciones de los empresarios con respecto a la deslocalización: se muestra conforme con los planteamientos de Daniel y de Faustino Fernández, quienes presionan al Búho para que acepte desmantelar la fábrica. El inicio del enamoramiento se quiebra a medida que avanza la premura económica y Rosana decide posicionarse con la erótica burguesa que rodea a los empresarios del calzado. La actitud de la secretaria responde, pues, a una contradicción de clase que sitúa a algunos individuos en un estadio confuso y tensional entre su lugar de origen y la modificación del estatus a través de lo laboral. A este respecto, pensamos, las contradicciones explicitadas por Rosana conectan de lleno con el personaje de Esteban que Marta Sanz desarrolla en su novela Animales domésticos (2003)⁶ y con los personajes de Lucio y Taboada en la obra de Rafael Chirbes, La caída de Madrid (2000).⁷ Los autores utilizan la construcción ficcional de algunos protagonistas para explicitar e indagar en las contradicciones de clase: todos ellos son sujetos que, a pesar de proceder de un origen social determinado, inician trayectorias divergentes que perpetúan el desclasamiento obrerista.

Entendemos la presencia de dichos personajes en la ficción literaria a partir de aquello que denominamos el "coaching de la conciencia de clase"; esto es: reproducen en el soporte literario un procedimiento social imperante en las últimas décadas. El coaching de la conciencia de clase se sostiene fundamentalmente en una retórica de "superación" hacia los estratos sociales "medios" y de demonización hacia los estratos obreros. Es una de las narrativas dominantes en el interior del sistema neoliberal y toma como punto de partida las directrices

⁵ Chuchi, una compañera del gimnasio, mujer de un directivo del Partido Popular, le enseña a vestirse y pintarse de forma acorde con su puesto de trabajo: "Se miró al espejo y un escalofrío gozoso la atravesó de abajo a arriba. No había duda, ya tenía aspecto de empresaria. No solo era la estética [...]. Le iban moldeando el carácter, y ya se sabe que la cara es el espejo del alma" (2014: 213).

⁶ La autora construye un personaje que, a pesar de compartir las rutinas y las dolencias laborales con el resto de obreros, se compadece de ellos y se piensa como radicalmente distinto. Su origen burgués es un rasgo al que no quiere renunciar, a pesar de compartir los modos y las costumbres del resto de trabajadores. Esteban representa, pues, el movimiento inverso y complementario a Rosana.

⁷ Mientras que Lucio, obrero revolucionario durante el periodo franquista, termina encarcelado y ve fracasar sus aspiraciones de cambio político, Taboada regresa a su clase social y se convierte en un abogado de prestigio con un protagonismo significativo durante los años de la recién estrenada democracia. En palabras de Espinosa, "por más que roce el arquetipo, los destinos de Lucio y Taboada ilustran algunas tendencias sociales empíricamente verificables" (2018: 115).

 $^{^8}$ El concepto queda desarrollado en profundidad en el estudio anteriormente mencionado: Si nos permiten hablar... [tesis doctoral], Universitat de València.

básicas del coaching empresarial: superación, competencia, mejoría... Se fomenta, en última instancia, la imagen de un individuo capaz de autodisciplinarse e integrar como propias las necesidades producidas por el sistema. Las técnicas fundacionales del coaching empresarial, no obstante, se expanden a otros ámbitos y son asimiladas por los relatos de clase: así, pues, se confecciona una retórica que sitúa a la "clase media" como el objetivo a conseguir y a la "clase obrera" como aquello necesariamente superable. Las narrativas se focalizan en la superación ya no laboral/empresarial, sino identitaria. Se legitima y reproduce el deseo de ascender de un estado de carencia (clase obrera) hacia un estado de perfeccionamiento y equilibrio (clase media). Las dinámicas de rendimiento y competitividad permean, en este punto, en los modos de pensar las clases sociales de manera que el individuo es ahora el único responsable de pertenecer a una u otra y de "guerer ascender" en la escala social. La superación que propone el método de coaching en clave personal ya no solo se produce en un terreno laboral (aumentar las ganancias de la empresa), sino sobre todo en el espacio social de las identidades.

El motor de dicha "superación" de una clase a otra se sostiene en una imagen idílica de las clases medias y en un relato demonizador sobre lo obrero (recuérdese el desprecio que Rosana muestra en la novela hacia los que son de su misma clase social): "Demonizar a los de abajo ha sido un medio conveniente de justificar una sociedad desigual a lo largo de los siglos" (Jones 2011: 19). De esta manera, en las últimas décadas se acentúa una retórica en torno a las clases que continúa los razonamientos del coaching y concibe "lo obrero" como una posición voluntaria ligada a la falta de ambición, superación y competitividad. Es un estado previo a la efectividad del coaching y por tanto un estado todavía imperfecto del sujeto. Desde esa óptica, la desigualdad y la explotación dejan de ser elementos estructurales del sistema y comienzan a ser posiciones voluntarias de los individuos; de ahí que Rosana haga todo lo posible por "convertirse" en alquien similar a sus jefes (maquillaje, ropa, actitud) y alejarse de los obreros a los que desprecia. La secretaria se convierte, pensamos, en un elemento de contraste con la posición benevolente de Fernando y, en definitiva, ambos representan una posición in media re entre los dos universos de construcción de la novela. La amplia nómina de personajes que se organiza en torno a ellos deja entrever dos grupos diferenciados y separados, una vez más, por la distancia de clase (el de los empresarios y el de los obreros).

2.2. Obreros y burgueses, dos universos de sentido

El universo de la burguesía se conforma en torno a un catálogo amplio de personajes. Entre ellos, Jacinto Grimau (abogado familiar), quien defiende las opciones de deslocalización de la fábrica y es el encargado de acudir a Marruecos para buscar a Fernando. Como accionista minoritario de la empresa espera que el Búho le conceda la potestad para terminar el proyecto de desmantelamiento fabril del padre, sin embargo, cuando percibe que el carácter dócil del protagonista se traduce en una defensa de los trabajadores, abandona el cargo y sus gestiones en la empresa. Por otro lado, tío Albert y tía Montse, familiares del protagonista, se muestran durante toda la trama como aliados del Búho. Aunque Albert desconfía de la retórica humanizadora de su sobrino, decide apoyarlo y en alguna ocasión le presta dinero para que pueda continuar con el proyecto. Ambos son la única representación amable del universo burgués junto con Jorge, el diseñador de Peccorino. Por otro lado, en el interior del grupo de amigos de Fernando se encuentran los personajes de Ricard y Daniel: el primero solo aparece en una escena (2014: 168), pero el segundo resulta fundamental a lo largo de la trama. Heredero también de una empresa de calzado, Daniel se enriquece con la comercialización desmembrada de sus negocios e insiste frecuentemente al protagonista para que gestione la herencia como él. Al ver que su amigo no cede a las presiones de deslocalización. Daniel decide realizar un gran encargo de calzado a Pineda S.L. para "colaborar" en sus primeros pasos. El trabajo, sin embargo, esconde un propósito perverso. Daniel pretende saturar la producción del Búho y forzar el hundimiento de la empresa para obligar al protagonista a venderla y desmantelarla. La estratagema del empresario conduce a Fernando al borde de la ruina económica. Por otro lado, Rosana conoce en Marruecos a Faustino Fernández, un español afincado en el país vecino que despliega la visión más cruda y hostil de los procesos de deslocalización: a través de los negocios de este, la novela muestra la falta de escrúpulos del empresario y los regímenes de explotación de los trabajadores, hacinados en la fábrica. La representación del universo de la burguesía se completa con una plantilla de personajes que transitan desde los lazos familiares del protagonista hasta la gestión empresarial, casi siempre relacionada con la inhumanidad y la persecución ilegítima de los beneficios económicos.

Con mayor profundidad, por otro lado, se aborda la construcción del universo de los obreros, que cuenta con una nómina extensa de personajes. Así, irrumpen en el relato Fátima y Rahma (mujeres de la limpieza), Paco (el camarero del Capitán Nemo), Ricard y Santiago (dos trabajadores de la fábrica), Josep (el técnico), Ventura (el centrador del calzado), Sánchez (el comercial con mayor antigüedad), Julia, Dora y Merche (trabajadoras de la envasa), Laura (la encargada de compras), "Xavi, el chico joven encargado de contarlo todo" (2014: 130), Amparo Mirallesº (una de las aparadoras contratada por la empresa) y Tomasa y Jerónimo, los guardeses de la casa de Fernando. Junto a ellos, se encuentran los amigos del protagonista: Berta (trabajadora de CC.OO.), Carles (profesor de filosofía en el instituto), Joan (trabajador de un taller mecánico), ex marido de Alicia (aparadora ilegal). Es este, precisamente, quien le facilita a Fernando el currículum de la mujer y ello permite que el Búho la contrate para diseñar los modelos made in Spain de Pineda S. L. Una vez en la empresa, Alicia inicia una relación sentimental con Jordi (el ingeniero industrial con conciencia de clase). 10 El gesto

⁹ "Amparo se echó a llorar de felicidad. Nunca había soñado con tener tantísima suerte. Trabajar en casa con contrato, lo nunca visto. Con decencia y dignidad, con los derechos de cualquier trabajador. ¡No podía ser verdad!" (2014: 92).

 $^{^{10}}$ "Jordi se sentía cerca de los trabajadores. Él era pura clase obrera que había aterrizado en la ciudad industrial proveniente de las cercanías rurales, del campo de secano empobrecido, y se

de la novela, pensamos, consiste precisamente no en presentar a la nómina de personajes del universo obrero, sino en hacerlo *a través de* sus contradicciones: esto es, a partir de la complejidad en las relaciones y los comportamientos de la clase trabajadora. Así, por un lado, en el interior de la fábrica se producen episodios de machismo: los obreros juzgan negativamente las relaciones amorosas entre Rosana y el Búho: "a ver lo que tarda en tirarse al señorito, murmuró para sí [Josep]" (2014: 79). Es Josep, también, quien se muestra crítico con las medidas legales del empresario. Aunque su mujer es una aparadora en situación precaria, este critica la decisión de regularizar a las empleadas (2014: 157). Paradójicamente, ni siguiera algunos obreros creen que la fabricación legal del calzado sea sostenible, aunque la precariedad les afecte a ellos mismos.

En una línea similar, la novela desvela el nivel de jerarquización y explotación que existe entre trabajadores, es decir, las actuaciones de subalternización que tienen lugar entre ellos, especialmente la que acometen las patronas de los talleres clandestinos, quienes se aprovechan del beneficio de las aparadoras: "Se apropiaban de un margen enorme, si se comparaba con la miseria que les quedaba a las mujeres que cosían y pegaban en sus casas" (2014: 49). En esta línea de problematización, Mestre aborda la tensión que se establece con los trabajadores migrantes y los comportamientos racistas por parte de los obreros españoles. En las sucesivas descripciones del polígono, los empleados procedentes de Senegal y de China aparecen como elementos inseparables de la nueva configuración obrera del calzado. El narrador describe cómo estos trabajan en una red infinita de subcontratación ilegal en la que trabajadores senegaleses como Samba se encargan de descargar los contenedores repletos de material: "se agolpaban grupos de hombres negros a la puerta de diferentes naves a ambos lados de la avenida" (2014: 40-41). El aumento en el índice de trabajadores migrantes, pues, conlleva una precarización cada vez más amplia del sector del calzado que a su vez genera un aumento en el índice de racismo entre los trabajadores españoles. Para abordar el asunto, la novela registra el acto homicida de "el Mancuernas", uno de los empleados de Fernando. Durante la trama, una de las fábricas regentada por trabajadores procedentes de China sufre un ataque con cócteles molotov y varios aparadores resultan intoxicados por el humo de las llamas. El suceso no presenta culpables hasta que Manolón descubre, de forma accidental, que el Mancuernas es el responsable de la actuación (2014: 145). Este le cuenta el hallazgo a Fernando y el obrero no solo es despedido, sino que, tras la libertad provisional, termina trabajando de forma ilegal en un taller clandestino a cambio de un sueldo insuficiente. A través del monólogo interior de Berta (empleada del sindicato), la novela explicita las contradicciones que encierra la relación interracial en el interior de la clase obrera y conecta, asimismo, con un cuarto escenario de conflicto: el de los sindicatos.

El personaje de Berta denuncia el debilitamiento en la organización laboral obrera y muestra cómo, cada vez con mayor hostilidad, se les recibe en las fábricas; en una de las escenas, la mujer le entrega el permiso de baja a uno de los

había empeñado en superar las limitaciones mediante el estudio" (2014: 131).

afiliados y se enfrenta con este: "—Bien que venís cuando hay problemas, pero cuando llega la hora de apretarse el cinturón por la crisis, el primer ahorro, la cuota de Comisiones. Hay que joderse" (2014: 153-154). En otra ocasión, la recriminación se da la vuelta y es Berta, precisamente, quien recibe la crítica por parte de uno de los obreros que, de forma airada, le exige a los sindicatos acciones más contundentes, alejadas de las huelgas esporádicas. En un gesto paradójico de la novela, la propia Berta resulta afectada por un Expediente de Regulación de Empleo que tiene lugar en el interior de Comisiones Obreras. La construcción del universo obrero se complementa, por otro lado, con las conversaciones pedagógicas en torno a la terminología marxista que protagonizan algunos personajes. Mestre no solo complejiza los comportamientos de los obreros, sino que pretende al mismo tiempo insertar un marco de análisis en torno a ellos a partir de los diálogos. A este respecto, en varias ocasiones, mientras transcurren los sucesos en la fábrica, Carles y Berta hablan sobre la noción de "plusvalía absoluta" como la herramienta empresarial para conseguir que los obreros "trabajen más tiempo por menos salario" (2014: 60) o, en otra ocasión, Carles señala de forma anticipada el fracaso del proyecto humanizador de Fernando: este solo puede triunfar a corto plazo, hasta que las grandes empresas se incorporen a las nuevas tecnologías y se reapropien su ventaja. 11 El autor trabaja con los sentidos de lo obrero desde un marco de entendimiento explícito que explica los regímenes de subalternidad y explotación de las fábricas levantinas. Dicho de otro modo, construye ficcionalmente a los obreros y, al mismo tiempo, facilita la terminología desde donde comprender su precariedad y su transformación. La novela, en definitiva, presenta una representación compleja de la clase obrera puesto que, aunque explícitamente propone su defensa, lo hace desde el retrato de esta como un lugar paradójico y en constante conflicto consigo misma. Una clase obrera que, en última instancia, aparece reconocida como la principal perjudicada por los procesos de deslocalización.

2.3. Ruinas contemporáneas: la deslocalización como escenario ambivalente

El autor dedica gran parte de la trama narrativa a describir los efectos económicos y vitales de la desestructuración fabril; es decir, la radicalización de la precariedad que experimenta la plantilla tras las medidas que lleva a cabo el padre de Fernando. Este modifica los contratos (de fijos a discontinuos), limita los salarios y promueve la externalización y la subcontratación. Gran parte del proceso de producción se desplaza hacia las fábricas marroquíes o se realiza en locales clandestinos de aparado. Las y los trabajadores, en definitiva, se encuentran sometidos a un empeoramiento de las condiciones laborales cada

¹¹ Resulta significativa, en este punto, la conversación que mantienen Carles y Paco, el dueño del Capitán Nemo, sobre la noción de "acumulación originaria" a partir de las novelas de Rafael Chirbes (2014: 174-175).

¹² Fernando, además, advierte que la ilegalidad empresarial de su padre se extiende hasta límites insospechados puesto que el Mancuernas es "el que figura como administrador de la sociedad limitada. No lo saben ni sus compañeros. Cosas de Grimau" (2014: 84).

vez más acentuado que asumen por temor a la pérdida del empleo y que, en varias ocasiones, la novela compara con el escenario decadente del polígono: la desestructuración de las fábricas y su desplazamiento a otros países configura un paisaje de pérdida y vacío, análogo a la presencia alicaída y cansada de los obreros y obreras. En este sentido, pensamos, la novela testimonia el momento previo a la deslocalización total de la fábrica, el paso anterior a su conversión en "ruina". Siguiendo a Iñaki Robles (2019), entendemos que *Made in Spain* es la recreación ficcional de un proceso histórico significativo en las últimas décadas, aquel que vacía las fábricas ubicadas en el territorio español para desplazarlas, por partes, a otros lugares.

En palabras de Robles, el vaciado consciente de las fábricas genera una resignificación de estas en tanto ruinas históricas, es decir, se convierten en huecos políticos del nuevo milenio. Sirva como ejemplo paradigmático del proceso el proyecto fotográfico de Yves Marchand y Romain Meffre (2005-2010), quienes retratan el estado fantasmal de uno de los principales centros de producción fordista, la industria del automóvil de Detroit.¹³ Las fábricas huecas/vacías representan el quiebre de un modelo de trabajo dominante hasta el momento v el paso hacia otra época, hacia otro modo de estructurar el trabajo: "Las ruinas contemporáneas son un tipo de ruina producida en nuestro tiempo [...] son heterocronotopos, esto es, lugares otros que se definen por el derrumbamiento v el abandono de nuestro tiempo, sus crisis, sus malestares y desviaciones" (2019: inédito). La desestructuración de estos lugares tiene un efecto directo en la subjetividad misma de los obreros/as, cuya identidad había sido configurada en el interior de las fábricas. Son ambos (edificio y trabajador) ruinas presentistas, efectos de un tiempo transformado: "El tiempo que se materializa en estos edificios fantasma es el mismo que define a estos personajes sociales" (2019: inédito). Desde los presupuestos literarios y ficcionales, Javier Mestre narra exactamente los momentos previos a esa desaparición total: de ahí el paisaje de pérdida que impera en el polígono y la presencia alicaída de los obreros/as.¹⁴ Asistimos, como lectores/as, a los intentos desesperados por evitar convertirse en ruinas, en vacío.

El autor, sin embargo, no se limita a abordar las condiciones de precariedad que la deslocalización genera sobre los empleados residentes en España, sino que completa el gesto de denuncia con una visibilización de la estructura de fondo que involucra también a los países de llegada (es decir: no solo muestra qué ocurre con la fragmentación de la fábrica española, sino también con la refundación de dicha fábrica en Marruecos). Esto se hace posible a partir del monólogo interior de dos personajes: Genaro y Anwar. Por un lado, a través de

¹³ Para consultar las fotografías del proyecto mencionado, véase http://www.marchandmeffre. com/detroit>.

¹⁴ Aunque la novela testimonia el proceso de desmantelamiento de la fábrica, lo cierto es que en el interior del proceso histórico de cambio también tiene lugar otra variante posible: aquella que "reforma" y "reconfigura" las fábricas en escenarios distintos a partir de construcciones que pretenden alejarse de la imagen fabril prototípica. Sirva como ejemplo la Volkswagen Zentrum Dresden inaugurada en el año 2000, en Alemania.

la historia de Genaro, la obra muestra los intereses de las mafias que rodean al negocio de las pieles en el calzado y permite observar desde una posición de poder la realidad del panorama laboral en los países de llegada. A través de una visión "inconsciente" de los efectos de su propio trabajo, el personaje le cuenta a su amigo Paulino la miseria que observa en las fábricas del país: "Cuánta miseria. Cuánta mierda. Las calles, entre edificios desvencijados, casuchas de madera y chabolas, rebosaban de lodo y regatos de aguas pútridas. [...] Todo quisque está enfermo [...] Se había destrozado la piel y había perdido casi por completo la visión de un ojo y parte de la del otro" (2014: 220-221). La misma situación se presenta cuando Anwar, una de las trabajadoras de la fábrica de Faustino, contrasta su visión con el relato amable del empresario (que trata de convencer a Rosana para iniciar un nuevo contrato). El narrador describe el recorrido de Faustino v Rosana por la fábrica, contentos y animados por las esperanzas que el hombre le ofrece para el negocio, mientras Anwar repasa mentalmente las condiciones de insalubridad y los episodios de desprotección que vive diariamente: no solo en un sentido económico (salarios ínfimos sin Seguridad Social), sino también sexual y vital; la obrera describe las situaciones de acoso laboral que sufren las mujeres y las condiciones en que, muchas de ellas embarazadas, acuden a trabajar (2014: 191). En palabras de Ramón Calabuig (inspector de trabajo), la deslocalización unifica los regímenes de precariedad de los obreros más allá de las fronteras: las condiciones de insalubridad y escasez económica se convierten en una constante para la clase trabajadora. No es simplemente, pues, un modelo laboral, sino un nuevo régimen de vida.

En este sentido, Mestre se suma al argumentario de autores como Wright (2018) o Laullón y Tirado (2016), quienes advierten que la producción posfordista implica siempre dos movimientos complementarios: uno de partida (España) y otro de llegada (Marruecos). Las fábricas vaciadas se "llenan" nuevamente en otros escenarios sociales: "Las industrias no han desaparecido, sino que han sido desplazadas a otras zonas del planeta, donde los costes salariales son menores y las legislaciones laborales, inexistentes" (Laullón y Tirado 2015: 84-85). Los investigadores señalan que el estudio de las transformaciones laborales en el nuevo milenio debe producirse desde una mirada crítica, alejada del eurocentrismo y el colonialismo; denuncian que los cambios históricos en los países occidentales generan siempre efectos en otras latitudes, llegando a convivir modelos fordistas y posfordistas. La novela de Javier Mestre indaga en los efectos de la deslocalización precisamente a partir de una mirada bidireccional. Tiene presente no solo las consecuencias del desmantelamiento en España, sino también el modo en que estas desplazan la producción del calzado a otros países y las condiciones de insalubridad en ellos. Así, pensamos, la novela revisita y trabaja en torno a los sentidos laborales de forma transnacional. No se limita a describir las fábricas en su proceso de desmantelamiento, sino también de rearme.

3. Conclusión: una maniobra de denuncia inversa

Frente a la visión determinista y crítica de la deslocalización, no obstante, la novela construye una *posibilidad* (una alternativa a los regímenes de precarización)

que mantiene la esperanza entre los trabajadores (aunque finalmente resulta irrealizable). Fernando propone un proyecto de mejora basado en la producción made in Spain, con una etiqueta sostenible. El empresario pretende reparar las prácticas ilegales de su padre y hacer posible un tipo de fabricación insólito en el territorio levantino, basado integramente en la retribución igualitaria a los trabajadores, el pago de las cuotas y las horas extras, la eliminación del empleo sumergido y el uso de maguinaria no contaminante. Durante una parte de la obra, el Búho cuenta con la gratitud de los obreros e invierte la fortuna de sus padres para llevar adelante el proyecto. Aunque de manera costosa, consigue cumplir paulatinamente con los pedidos y procurar el bienestar de los empleados/as. quienes comienzan a tejer una red colectiva alrededor de Fernando. A pesar de la intención humanizadora y del impulso de los trabajadores, no obstante, tienen lugar varios acontecimientos que determinan y desencadenan el trágico final. Aunque el autor se posiciona narrativamente con la opción de su personaje protagonista y construye un relato que legitima su proyecto humano, acto seguido lo convierte en *imposible* a través de una serie de impedimentos infranqueables.

Por un lado, la regularización de los trabajadores y el impulso por construir el calzado en la fábrica genera un descontrol significativo en la producción. El proceso de "relocalización" lleva a la plantilla a una situación caótica; no basta, parecen afirmar, con guerer llevar a cabo una producción legal y segura, sino que deben contar con la preparación y el orden necesarios para hacerla posible. Por otro lado, el coste de la maguinaria para producir zapatos *made in Spain* con ecoetiqueta europea da lugar a un segundo impedimento: "La nueva adquisición costaba quince mil eurazos" (2014: 125). Fernando asume la realización de pedidos que para poder ser producidos en un régimen no contaminante requieren un gasto significativo en maquinaria y el aprendizaje por parte de los trabajadores. La producción ecológica de calzado reduce el consumo de energía, agua y pegamentos solubles, pero constituye una opción encarecedora en el proceso de fabricación de los zapatos que dilapida la fortuna del protagonista. En cierto modo, aunque la novela muestra qué maguinaria es la más respetable en términos ecológicos, también advierte que su uso está sujeto a unos condicionantes económicos exigentes (gastos, formación de los obreros, etc.). A ello se suma, en tercer lugar, la estrategia de boicot de Daniel: aunque el empresario es amigo íntimo del protagonista, este considera que su proyecto humanizador es ilegítimo y debe, por tanto, reconducirlo hasta la deslocalización; para ello, Daniel realiza pedidos progresivos a la empresa del Búho que posteriormente se convierten en una trampa que le obliga a reajustarse a los precios de competición del mercado: "Un cebo que morder; luego la dependencia. [...] En cuanto Fernando se diera cuenta, el grueso de la carga de trabajo la controlaría el grupo empresarial de Daniel, que, a través de los precios, a corto plazo desmontaría el rollo filantrópico del Búho" (2014: 104-212).

Ante las exigencias de los encargos de Daniel, el protagonista se ve en la obligación de encontrar otras vías de financiación que le permitan continuar con su proyecto. En este sentido, el viaje a Marruecos constituye un nuevo elemento de fracaso: el Búho y Rosana viajan a Tánger en busca de ayuda económica y es ahí donde la separación entre ambos comienza a ser incipiente. La premura económica no solo afecta y desgasta su relación, sino que los separa radicalmente en las estrategias empresariales que desean llevar a cabo. Por un lado, Fernando se reúne con un antiguo compañero (el Serpiente) que, a pesar de las buenas intenciones por ayudar al protagonista, se encuentra inmerso en una red de narcotráfico, lo cual hace fracasar su última esperanza. A su vez, Rosana conoce al empresario Faustino Fernández, quien la convence de la necesidad de deslocalizar una parte de la producción de Pineda S.L. a su fábrica marroquí. El fracaso de la visita a Tánger se une, en último lugar, con la estafa que sufre Rosana y que termina de hundir económicamente al protagonista; por petición del Búho, la mujer se encarga junto a Sánchez de visitar diferentes polígonos para convencer a los empresarios y venderles, en primera persona, el calzado made in Spain: "Tenían que vender así, puerta a puerta, porque toda la red de comercialización estaba por construir y tampoco contaban con el capital suficiente para un gran lanzamiento publicitario por tierra, mar y aire" (2014: 222). La venta, sin embargo, desemboca en un negocio fallido: Rosana resulta estafada y pierde la partida completa de calzado.

Ello supone una pérdida considerable que, sumada a los condicionantes previos, desemboca en la quiebra de la empresa. La insistencia de Miralles (abogado) y Rosana por deslocalizar la fábrica provoca la renuncia del protagonista y su abandono del proyecto. La novela resuelve el trágico final a partir de un epílogo donde Rosana y Fernando intercambian varios correos electrónicos: en ellos, el Búho declara que ha decidido cederle la fábrica a la mujer y desentenderse, por completo, del nuevo rumbo que esta adopte. La narración se focaliza entonces en la nueva vida de Fernando en Marruecos, quien se encuentra en un estado de duermevela constante debido a las drogas y completamente arruinado. Ante la presión del dueño del hotel donde se aloja por la cantidad de deudas que acumula, el protagonista acude sin esperanza a un cajero automático y descubre que su tarjeta de crédito cuenta de nuevo con saldo disponible. Se intuye, en la escena final, que Rosana deslocaliza finalmente la fábrica y le envía dinero a Fernando, a pesar de que este se despreocupa por el origen del mismo.

Made in Spain cierra el gesto narrativo con un desenlace no solamente trágico en el sentido vital del protagonista, sino sobre todo en lo relativo a la estructura económica y laboral: la novela constata el fracaso de un proyecto alternativo, humanizador, en el interior de una red de intereses y especulaciones propias del sistema capitalista. Es una maniobra de denuncia inversa. El proyecto de Fernando se hunde, precisamente, porque el autor pretende apuntar hacia una transformación mayor. La solución, parece advertir, no puede ser un gesto aislado, ya que este se encuentra destinado a fracasar en el interior de un sistema global que pugna por revalidar las lógicas de deslocalización. En la fatalidad del final narrativo se encuentra una denuncia política más amplia, no enfocada exclusivamente en la búsqueda de culpables individuales, sino en la visibilización

¹⁵ A este respecto, pensamos, Mestre lleva a cabo una resolución narrativa similar a la que propone Isaac Rosa en su novela *La habitación oscura* (2013). Para más información, véase Martínez Fernández (2019).

del funcionamiento del sistema. Mestre vuelve imposible la fabricación "made in Spain" porque su novela se construye como una narrativa que trabaja con los procesos globales de transformación laboral; es decir, el autor señala hacia el entramado general del sistema y la radicalización de la precariedad, cuya lógica no puede ser redefinida por un empresario bondadoso, sino que requiere de un movimiento crítico que denuncie los efectos de la deslocalización. En definitiva, pensamos, Made in Spain utiliza las herramientas narrativas para complejizar las relaciones acontecidas entre los procesos de transformación de las fábricas y la vida de los obreros y las obreras en el nuevo milenio.

OBRAS CITADAS

- Alonso, Luis Enrique y Carlos J. Fernández Rodríguez (2009). "El trabajo en la era posfordista: un malestar permanente". Papeles de relaciones ecosociales y cambio global,
- Balmès, Thomas (2004). Nokia, una fábrica decente, Francia: Kaarle Aho / Thomas Balmès / Olivier Mille.
- Becerra, David (2014). "Made in Spain". Mundo Obrero, 274-275. (1 de octubre de 2022).
- Bergalli, Roberto (2001). "Relaciones entre control social y globalización: fordismo y disciplina; post-fordismo y control punitivo", in Modelar para gobernar: el control de la población y el territorio en Europa y Canadá, una perspectiva histórica, dir. Quim Bonastra. Barcelona: Universitat de Barcelona, 241-264.
- Chirbes, Rafael (2000). La caída de Madrid. Barcelona: Anagrama.
- Coriat, Benjamin (2015). El taller y el cronómetro. Ensayo sobre el taylorismo, el fordismo y la población en masa. Madrid: Siglo XXI.
- Dardenne, Jean-Pierre y Luc Dardenne (2014). Dos días, una noche. Bélgica-Francia: Les Films Du Fleuve / Archipel 35.
- Ehrenreich, Bárbara (2001). Por cuatro duros. Cómo (no) apañárselas en Estados Unidos. Madrid: Capitán Swing.
- Gutiérrez, Pablo (2012). Democracia. Barcelona: Seix Barral.
- Jones, Owen (2013). Chavs. La demonización de la clase obrera. Madrid: Capitán Swing.
- Lara Sánchez, Miguel Ángel (2014). Del fordismo a la automatización del trabajo mental. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- León de Aranoa, Fernando (2002). Los lunes al sol. España-Italia-Francia: Elías Querejeta / Mediapro / Eyescreen / Quo Vadis Cinéma / Sogepag.
- Loach, Ken (2001). La cuadrilla. Reino Unido-Alemania-España: Parallax Pictures / Road Movies Filmproduktion / Tornasol Films S.A / Alta Films.
- Martínez Fernández, Ángela (2019). "Ficciones de lo común: narraciones colectivas frente a un futuro incierto" en Entresiglos: del siglo xx al xxı. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza, dir. Xelo Candel Vila. Anejos Diablotexto Digital, 4: 340-356.
- Mestre, Javier (2011). Komatsu PC-340. Madrid: Caballo de Troya.

Mestre, Javier (2014). Made in Spain. Madrid: Caballo de Troya.

Navarro, Elvira (2014). La trabajadora. Barcelona: Literatura Random House.

Olin Wright, Eric (2018). Comprender las clases sociales. Madrid: Akal.

Pinilla Sánchez, Rafael (2013). "Narrativas del posfordismo: de las ruinas de la fábrica a la celebración de la Creative Class". Revista de estudios globales y arte contemporáneo. 1: 157-170.

Robles, Iñaki (2019). "Ruinas contemporáneas y nuevos monstruos: resignificaciones, apropiaciones y comunidad de vulnerables en edificios fantasma de España", in Congreso Internacional Infraciudades y ciudades monstruosas. Narrar, representar, imaginar los paisajes urbanos de la desaparición social, dirs. Gabriel Gatti y Jaume Peris Blanes [inédito], Universitat de València.

Romero, Laullón Ricardo y Arantxa Tirado Sánchez (2016). La clase obrera no va al paraíso. Crónica de una desaparición forzada. Madrid: Akal.

Rosa, Isaac (2011). La mano invisible. Barcelona: Seix Barral.

Rosa, Isaac (2013). La habitación oscura. Barcelona: Seix Barral.

Sanz, Marta (2003). Animales domésticos. Barcelona: Editorial Destino.

Sennett, Richard (1988). La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo. Barcelona: Anagrama.



Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.2.1405 Vol. XI, n.º 2 (verano 2023), pp. 447-464, ISSN: 2255-4505

UN LUGAR ENTRE LUGARES, UNA PERSONA ENTRE PERSONAS: ESPACIOS Y PERSONAJES EN *UN AMOR* (2020) DE SARA MESA

A PLACE BETWEEN PLACES, A PERSON BETWEEN PEOPLE: PLACES AND CHARACTERS IN *UN AMOR* (2020) BY SARA MESA

Carmen María Pujante Segura Universidad de Murcia https://orcid.org/0000-0001-8826-936X carmenpujante@um.es

> Recibido: 14.07.2021 Aceptado: 04.09.2023

RESUMEN: La protagonista de Un amor de Sara Mesa deja la ciudad de Cárdenas y el trabajo de traductora comercial para instalarse en una casa situada en una pequeña población perteneciente a Petacas y traducir piezas teatrales. Los motivos de vivir ahí despertarán las suspicacias de las personas de esa comunidad, pero también de los lectores de la novela. Tras brindar unas claves pretextuales (anteriores obras de la autora y estudios acerca de ella) y paratextuales (fundamentalmente, el título y la portada del libro), útiles para el análisis, el presente estudio pretende iluminar la construcción de los personajes y los lugares de esa novela, principalmente desde la poética del espacio de Bachelard, que permite ahondar en los recuerdos, pensamientos y sueños de Nat y, por ende, también en la vivencia de otra coordenada como la del tiempo. Confirmando el ensamblaje de personajes y espacios, propio de la literatura de Mesa, se pone aquí el foco en la constelación humana, dividida entre los intrusos y los oriundos, unidos todos, sin embargo, por la huida y la distancia respecto a otras personas y lugares. Así, además de valorar los aspectos que han hecho de esta una obra aplaudida, se va a ir en busca de interpretaciones acerca de un amor cegador pero revelador. El amor parece empujar hacia el otro, pero también, cuando se trata de desamor o de odio, puede implicar la exclusión, que puede ser por decisión propia, especialmente dentro de un sistema de poderes económicos y sexuales aparentemente invisibles.

PALABRAS CLAVE: Sara Mesa, personajes, espacio, poder, exclusión

ABSTRACT: The main character of *Un amor* (One love), by Sara Mesa, leaves the city of Cárdenas and her work as a commercial translator to settle in a house located in a village belonging to the town of Petacas and translate theatrical plays. Her reasons for living there will look suspicious both to the people of that community and the readers of the novel. After some pretextual (previous works by the author and studies about it) paratextual (mainly the title and the cover of the book), keys to analyze, this work pretends to illuminate the construction of the characters and the places of the novel, mainly through Bachelard's poetics of space, that delve into Nat's memories, thoughts, and dreams, and therefore also into notions or coordinate of time. By analyzing the assemblage of characters and places, a distinctive trait of Mesa's literature, we focus on the human constellation, which is divided in intruders and natives; all united, however, by escape respect other people and places. Thus, in addition to assessing the aspects that have made this novel an acclaimed work, we will search for interpretations of a blind but revealing love. Love seems to push towards the other but also, when it is love or hate, it can imply exclusion, by choice, especially within a system of apparently invisible economic and sexual powers.

KEYWORDS: Sara Mesa, Characters, Space, Power, Exclusion



1. Un preámbulo: claves pretextuales y paratextuales

Los buenos augurios en torno a la literatura de Sara Mesa se han visto cumplidos gracias al respaldo lector y editorial, pero también gracias a recientes estudios y reconocimientos; entre ellos, en la categoría de ficción, se halla el premio Las Librerías Recomiendan (otorgado por libreros independientes) por su novela titulada *Un amor* y publicada en 2020. Inquietudes y marcas de la autora se concentran en la historia de su protagonista, Nat, que huye de algún modo y por algún motivo a una casa en un lugar apartado, situación que le hace experimentar unas emociones ambivalentes respecto a sí misma y respecto a las personas de la comunidad en la que pasará una temporada. Personajes y lugares como estos, que en su literatura Mesa sitúa en los límites de la exclusión y la rareza, son valorados por la crítica literaria.

Premiada desde sus inicios literarios en 2007, quedar finalista en el Premio Herralde de Novela en 2012 por *Cuatro por cuatro* le supone a Sara Mesa un espaldarazo que, en 2015, se ve confirmado con el Premio Ojo Crítico de Narrativa por *Cicatriz*: ambas novelas son protagonizadas por personas sobre las que se

cierne la duda (¿son excluidos o autoexcluidos los estudiantes y profesores del Wybrany College?, ;y Knut y Sonia, que parecen no saber o poder relacionarse entre ellos y con la sociedad si no es por Internet o delinguiendo?). Posteriormente, la escritora ha continuado con el género de la novela, pero también con el del cuento, al tiempo que se ha adentrado en el del ensayo y se ha medido con la distancia narrativa de la novela breve (Pujante Segura 2019). Se ha ido acomodando a distintos géneros literarios en la búsqueda de un estilo propio, que ha implicado una transición de lo absurdamente distópico hacia lo extrañamente realista. Además, ha seguido indagando en las vivencias humanas dentro de este contexto de perenne crisis capitalista (Puiante Segura 2016) así como en las experiencias de la infancia y la adolescencia (Díaz Navarro 2019), por ejemplo, explorando el momento intersticial y a veces traumático entre la niñez y la pubertad. Iqualmente, destaca su capacidad de "narrar lo invisible", una capacidad en torno a la cual ha girado el primer volumen dedicado a la producción de esta autora (Ferreira y Avilés Diz 2020), que se adentra en las zonas de sombra, entre lo visible y lo invisible de tramas, espacios y personajes.

Cabe añadir a estas claves pretextuales otras de tipo paratextual a la luz del título de la propia novela y del cuadro de 1945 "Girl searching", de Gertrude Abercrombie, escogido para la portada. Una mujer, apenas definida si no es por una falda y por un sombrero negro y una especie de jersey también negro, se encuentra sola en medio de un paisaje austero: parece moverse hacia delante (a la derecha) con un paso dibujado en dirección a lo que parece ser un bosque lejano, dejando a su espalda (a la izquierda) una pequeña casa azul con un árbol delante, cuyas sombras se prolongan hacia el único punto de luz del cuadro. El cielo nocturno de matices grises contrasta con una árida tierra marrón, de la que nace un único árbol —carente de hojas— y que es pisada por una única persona —carente de brazos—. Ambos, árból y mujer, se inclinan (¿a causa del viento?), creando así una lucha de fuerzas. Colores, objetos y enfoque hacen de esta una obra pictórica misteriosa, perturbadora, ambivalente, lo que casa excelentemente con la historia que, tras ese umbral paratextual, el lector va a encontrar. La protagoniza Nat, que ha decidido alguilar una casa (situada en medio de una población retirada y cercana a un monte), donde experimentará extrañas vivencias y emociones, en gran parte anticipadas o reveladas por la noche. La protagonista se encuentra intersticialmente entre la casa y el monte, pero también entre su vida pasada y futura: en ese paréntesis vital, experimentado a conciencia, por decisión propia, se sucederán las pulsiones y las revelaciones, tanto en el exterior como en el interior de ella misma.

Durante esos meses su soledad se ve comprometida al entrar en contacto con personas del lugar, diferentes vecinos entre los que destaca "el alemán", Andreas. Sin embargo, identificar el sentimiento hacia él con el amor vendría a completar o interpretar de una manera un tanto automática la significación de otro elemento paratextual relevante como es el título de la novela. La indeterminación del artículo escogido exige una apertura sugerente de cara a la interpretación plural del título: un amor puede ser lo extrañamente vivido con ese hombre durante ese tiempo, pero también lo oscuramente experimentado

de niña, lo ansiadamente esperado en el futuro o lo sinceramente vivido por los animales (que también revelan algunas claves de la historia). Ese título rompe las expectativas de quien espera encontrarse con una historia amorosa, sentimental o incluso psicológica, puesto que, a pesar del peso concedido a las divagaciones y los sueños, se trata de una novela en la que las acciones de los personajes llevan las riendas de la historia. Por el contrario, un lector familiarizado con la literatura de Mesa podrá pensar en la minimización de un acontecimiento traumático anterior, recurrente minimización que puede explicar las dificultades comunicativas de Nat y, también, cuestiones estilísticas como la presencia relativa de diálogos y descripciones (escasez que no implica una irrelevante funcionalidad), en detrimento de las revelaciones interiores, vedadas al lector que, sin embargo, sí tendrá acceso a recuerdos, pensamientos y sueños de la mano de una instancia narradora omnisciente.

Igual de imbricadas, en un sentido tanto funcional y temático como simbólico y humano, se hallan otras inquietudes propias de Mesa: además de la aparición de personajes raros y marginales y de animales, destacan las relaciones de poder y sumisión, el sentimiento de culpa y duda, los comportamientos de carácter psicopático, el intercambio de dinero y otros capitales, la influencia de la noche y las epifanías o revelaciones (tan joyceanas), la memoria y la exteriorización del cuerpo y el sexo, la comunicación del lenguaje y del silencio, la presencia de lo extraño y lo teatral o las referencias artísticas (musicales, poéticas, cinematográficas, pictóricas). A la luz de estas preferencias temáticas se pueden explicar algunos de los recursos recurrentes en su narrativa, como la austeridad de diálogos y descripciones, el estilo corto y tajante, las alusiones metaliterarias y autorreferenciales o el juego de la espacialización del tiempo y la temporalización del espacio. Todos estos elementos y tratamientos confluyen en su novela *Un amor*, como se pretende demostrar mediante el siguiente análisis, que aúna lo intrínseco o narratológico con lo extrínseco y social.

En particular, se puede ver multiplicado el interés del elemento espacial en la obra narrativa de esta escritora contemporánea por su relación con la ecología o con la economía, pero también a la luz de ideas como las de La poética del espacio (1957) de Gaston Bachelard. Presentada en su célebre introducción como una filosofía de la poesía, una ontología directa de la imagen poética, una fenomenología de la imaginación (del alma), el estudioso justifica su método en el análisis del texto (aunque también del autor): la topofilia (el espacio feliz), el topoanálisis o el ritmoanálisis. Conlleva necesariamente implicaciones de la psicología, el psicoanálisis o la antropología, y, por ello, del lenguaje, el sueño y la ensoñación, reflexionando desde ese prisma sobre la imagen poética (su comunicabilidad, su resonancia, su no causalidad, su transubjetividad, su comparación con la pintura, etc.). En particular, concede relevancia al espacio de la casa, que además pone en relación con la simbología del agua y, a su vez, con la maternidad, la cuna, el regazo, el calor protector. Analizando lo cerrado/abierto, lo de abajo/arriba, lo de dentro/fuera, en ese estudio reserva necesariamente un apartado a las casas (de humanos, cosas y animales), un espacio vertical y concentrado (2000: 38): "Porque la casa es nuestro rincón del mundo [...], nuestro primer universo [...], un cosmos", y las imágenes "nos dirán de un modo concreto los valores del espacio habitado, el no-yo que protege al yo" (2000: 28). Además, en su introducción Bachelard plantea la asunción del dinamismo existente entre los diferentes tiempos, el presente, el pasado y el futuro, que se traduce en lo que define como ensueño, una dinámica paralela entre los recuerdos, los pensamientos y los sueños (Bachelard 2000: 29). A partir de esta suerte de ecuaciones se pretende realizar una lectura interpretativa de la novela *Un amor*, concretamente analizando cada una de las tres partes del texto a la luz de la función del recuerdo/pasado, el pensamiento/presente y el sueño/futuro, y posteriormente, en el ensamblaje de esos elementos con el de los espacios.

2. La casa, un lugar entre lugares

En *Un amor*, como dirá Bachelard, podemos "leer una casa" (2000: 50). La escena inaugural de la novela se desarrolla dentro de la casa alquilada por la protagonista. Esa casa está en La Escapa, que queda dentro de Petacas, que a su vez pertenece a la ciudad de Cárdenas (toponimia toda ella muy similar por las repeticiones vocálicas y la cantidad silábica). Esa casa se encuentra rodeada de un paisaje humano (con casas como El Chaletito) y de un paisaje natural (con espacios como el monte de El Glauco), todo comunicado por caminos y carreteras. Pero la casa en La Escapa (ese lugar cuyo nombre invita a la huida) no es un (no) lugar, sino el centro de un espacio exponencialmente cerrado, un lugar sobreespacializado en su hermetismo. Dentro de ese mapa, en el trascurso de esa historia, a cada personaje le corresponde un lugar, al que entra y del que sale, por necesidad o por deseo. Se comprobará que el juego de oposiciones con los movimientos de entrada y salida es funcional a la par que simbólico dentro de esta historia.

En la primera parte, de forma paralela a la protagonista y tras la entrada en escena de varios personajes, se le concede el protagonismo al espacio de la casa, descrita como una "construcción chata, de una planta" (Mesa 2020: 18). Además, esa parte de la novela terminará cuando Nat entre en otra casa, la del alemán. Su mal estado deja pasar el agua de la lluvia, elemento que es el desencadenante de la acción o, si se prefiere, de la interacción y el conflicto con otros personajes. De fondo, se erige el monte, como "vigilando" (50), como si detentara un poder. Asimismo, queda rodeada por otras casas, entre otras, la casa abandonada en la que alguien ha escrito "Castigo de Dios" y "Vergüenza". Esta contrasta con la casa contigua a la de Nat, El Chaletito, de modo que se podría deducir una oposición social y económica. Aquí los pensamientos cobrarán especial relevancia pues, de hecho, como se lee en las primeras líneas, al llegar ahí, a ese lugar, Nat intentará "no pensar", como si quisiera no recordar ni tener presente algo de lo que huye. En detrimento de los pensamientos, seguidamente comenzarán a cobrar relevancia los recuerdos ya que la chica, después de hablar con dos personajes, por fin compartirá con un tercero el motivo que le ha llevado allí: Nat le relata a Píter que está ahí porque robó en la empresa, aunque, reconoce en ese momento, lo hizo sin conocer el móvil ni represalias ajenas (43). Una vez se ha tenido acceso a los (no) pensamientos y a los (no) recuerdos, se conocerán los sueños simbólicos de la protagonista: en el sueño que tiene en ese momento ve una ventana nueva a medio echar, que está cerca de la cama y que da a un paisaje que varía, pero ella permanece atada mientras un hombre cuyo rostro no ve entra en esa casa, que es más grande y dispone de alturas y rincones (48).

En la segunda parte se pasa de la casa de Nat a la de Andreas, que es descrita como un reverso o negativo de la suya (76) y que es apreciada como un decorado con actores; de hecho, ella llega a considerar "sospechoso" el aislamiento de él en La Escapa, igual de sospechoso que luego le parecerá que comience a trabajar fuera, en Cárdenas, adonde, sin embargo, ambos acabarán saliendo a pasear como pareia. En ese nudo de la historia comenzará y finalizará esa extraña relación: ella dudará y "descenderá", pero será él quien romperá la relación, tras lo cual Nat decidirá no salir de su casa. En esta parte central lo primero a lo que tiene acceso el lector es a los sueños de la mujer protagonista: tras la primera palabra de la novela —"Llueve" (73)—, se alude a un sueño, aquel en el que ella aparece corriendo con dificultad tras Sieso, cuyos ladridos se mezclan con la realidad y el despertar, coincidiendo este momento con el día y la parada de la lluvia, v, también, con una "revelación" (¿cuál?). No obstante, en esta parte también se repetirá la pesadilla anterior, la del hombre (131), tras lo que acuciarán pensamientos de Nat como este, que se convierte en eje de la vivencia de esa peculiar relación amorosa: "Así es como lo ve en ese momento: como una entrega, una rendición. Algo que ella le cede a él a cambio de otra cosa" (78). En plena noche los pensamientos cambiarán: la protagonista se siente "bombardeada por sus propias dudas" (80) y apreciará que "la línea de sus pensamientos cambia por completo" (93). Solo después de los sueños y los pensamientos insertos en la parte central de la historia, se despiertan los recuerdos: la "huella imborrable de la infancia" (97). Y solo posteriormente se conocerá el abuso infantil perpetrado por un viejo, que irá parejo de otro recuerdo luminoso que se transformó en triste: el que rememora la escena en la que su amiga Estrella dejó de peinarla amorosamente porque se le rompía el pelo, escena que despertará en Nat el reincidente sentimiento de culpa (141-142).

En la tercera y última parte el espacio se mantiene, pero entran en juego otros detalles, como una caja (una casa de objetos, siguiendo a Bachelard), la que al inicio le regala Píter a Nat cuando va a visitarla, preocupado porque se ha encerrado. Además, La Escapa va a ser descrita como una Babel, una apertura espacial que contrasta con la alusión referencial a la duración de esa experiencia, a saber, lo que ha durado un bote de dentífrico. Este es un recurso temporal usado inteligentemente por Sara Mesa, que sabe contrastarlo con la vivencia de otro personaje como es el de la hija de los vecinos de El Chaletito, una niña que marca "una falla en el tiempo" (175), pero también un secreto. Además, en el final de la historia vuelve a entrar en escena el casero, quien intenta violarla, lo que le empuja a Nat a dudar entre irse o quedarse. Por otro lado, en esta última sección del tríptico narrativo los sueños vuelven a ser los primeros en aparecer, en concreto, las pesadillas con "personas sin rostro, animales parlantes" (156). Cuando

se despierte, aunque todo siga en su lugar, ella habrá cambiado. Y solo después de los sueños se accederá a los pensamientos, tan contundentes como este: "Ningún culpable queda perdonado si no recibe su castigo. Pero para los habitantes de La Escapa, piensa ella, la ruptura con Andreas debe de haber cumplido esa función" (171). Llegando al fin de la novela, de forma igual de contundente afloran los recuerdos de Nat: "Su memoria se ha encogido" (184). Y se cierra, con la alusión al espacio/tiempo, a los animales, a la indeterminación futura:

Un día coge su coche y vuelve a La Escapa para subir a El Glauco. Aparca el mirador en el que Andreas dejó la furgoneta cuando fue con ella. Hace exactamente el mismo recorrido que hicieron entonces, pero no para recuperar las mismas sensaciones, sino justo al revés, para borrarlas y escribir nuevas sobre ellas

Sentada en una roca, admira el paisaje empañado y vidrioso por las nubes, los colores desleídos y entremezclados. Respira con lentitud, el aire helado despeja su nariz, escuece un poco. Sin proponérselo, esboza una íntima despedida.

En la mano siente un cosquilleo, una hormiga. Descubre una hilera avanzando por la roca en la que se ha sentado, una hilera disciplinada salvo por el ejemplar que trepó hasta su mano: la díscola, la sediciosa.

Observa las hormigas con atención. Le cuesta trabajo conciliar la amplitud de vistas desde la cima con ese universo tan estrecho: lo grande y lo pequeño, todo junto, en el mismo plano mental.

Alcanza cierta forma de paz, una revelación. Entonces, de improviso, el robo que cometió en el pasado adquiere todo su sentido. Ahora sabe leerlo.

Comprende que no se llega al blanco apuntando, sino descuidadamente, mediante oscilaciones y rodeos, casi por casualidad.

Ve con claridad que todo conducía a ese momento. Incluso lo que parecía no conducir a ninguna parte. (Mesa 2020: 185)

3. Nat, una persona diferente entre personas diferentes

En los personajes se puede continuar profundizando desde el topoanálisis, ese "estudio psicológico sistemático de los pasajes de nuestra vida íntima. En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel [...]. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso" (Bachelard 2000: 31). Para conocer la intimidad resultan imborrables, no las fechas del calendario, sino "los espacios, los de nuestras soledades pasadas", sufridas o gozadas, comprometidas o deseadas, junto a un topoanálisis de los espacios que nos llaman o llevan fuera de nosotros mismos, como senderos o caminos, en movimiento, frente al reposo, en secreto (31-32).

El espacio de la casa está asociado con el personaje de la mujer protagonista en esta historia. Como en la construcción espacial de esta novela, el personaje se definirá por el contraste respecto de los demás. *Un amor* arranca con una escena de soledad comprometida: Nat creía que estaría sola en una casa alquilada, pero súbitamente el personaje central va a pasar a ser construido en función de la relación entablada con los personajes secundarios, los diversos habitantes del pueblo o comunidad. El análisis de este elemento novelesco sirve

para evidenciar la orquestación de la historia con la entrada en escena de cada uno de los personajes y, en paralelo, la construcción de una intriga *in crescendo* hasta la mitad del relato, momento en el que, en cambio, la protagonista empieza a conocer la vida anterior de Andreas e inicia su "descenso" (Mesa 2020: 129).

Así, la novela arranca con la inesperada interrupción del silencio y el inesperado mal estado de la casa. Inmediatamente entra en escena el casero —un personaje iracundo y no fiable—, que viene de Petacas —"una pequeña población a quince minutos en coche" (2020: 10)— para firmar el supuesto contrato de alquiler y dejarle un sano pero extraño perro, tal como ella pidió. De hecho, entre otros animales presentes en esta historia, protagoniza otras escenas posteriores el perro, al que ella decide llamar Sieso e intenta domesticar. Se dice que es "arisco" e "impenetrable" (15), por lo que podría verse una identificación con el casero, pero también con una de las aristas del carácter de Nat, e incluso, por cerrar la ecuación, una identificación entre el casero y la propia protagonista: el poder y el sometimiento lo desea ejercer él sobre ella (inclusive en el plano sexual), de forma paralela a como ella intenta domesticar a su perro.¹

Tras entrar en acción el casero, tiene lugar otra escena, la de la chica de la única tienda preguntando a la recién llegada por qué está allí: con evasivas esta dirá que se debe a "un cambio de aires", a lo que responde la joven con envidia porque desearía "hacer lo mismo pero al revés" (13), esto es, irse a la ciudad, a Cárdenas. Entonces sabemos que están en La Escapa, perteneciente a Petacas y, a su vez, a Cárdenas. Además de ser una de las primeras fuentes de información (para Nat y para los lectores), la joven podría representar otro ángulo del carácter de la protagonista y, por ello, un envés, un reconocimiento, una conciencia. Ambas son mujeres jóvenes y pretenden abandonar un lugar. Es esa chica, pues, la que le informa a Nat de los que viven en el resto de las casas y granjas en este orden: una familia de gitanos, una pareja de ancianos, el hippie y el alemán, aparte de jornaleros y familias (especialmente la de El Chaletito) que van y vienen por temporadas. Todos ellos entrarán en acción en escenas posteriores: "Pero nunca se ven mujeres solas. No de la edad de Nat, puntualiza" (14). De este modo, de manera paralela a como al principio se embrollan todas esas informaciones acumuladas en la mente de la protagonista, se confunden los límites espaciales de esa población.

Enseguida se alude a los gitanos que, sin embargo, no actúan, no hablan, ni tienen nombre en esta historia. Serán los excluidos de los excluidos, los parias

¹ "Tener atado a Sieso no entraba en sus planes, pero es lo único que se le ocurre para controlarlo. Antes, cuando veía un perro atado en una parcela, le parecía una crueldad y juzgaba culpables a sus dueños. Ahora está haciendo lo mismo, y quizá por los mismos motivos. Se justifica prometiéndose que será una medida transitoria" (Mesa 2020: 28). También será reveladora la aparición de una víbora justamente después de que Nat logre ver de cerca al alemán en una reunión de la comunidad: a la serpiente hay que dejarla en paz según otro vecino, Píter, a diferencia de ella, que "pase el tiempo que pase, nunca va a dejar de ser una intrusa" (59). Igualmente, destacarán las hormigas al final de la novela, o los perros en algunas escenas nocturnas, o la gata que pertenecía a la exmujer del alemán. En esta historia, pues, los contrastes de las diferencias y las identificaciones de las similitudes se verán acentuados a partir de las relaciones de los personajes con los animales y los comportamientos de estos.

de esta historia. Se sabe que sus hijos son los únicos niños en ese lugar y que se dedican a recoger chatarra. Volverán a aparecer ya muy avanzada la trama, cuando se produzca otro encuentro entre la comunidad, ahora, desde la concordia navideña, impostada o no: "Los gitanos le ofrecen un cachorro de podenco, un animal que nunca le dará problemas, le aseguran, pero que Nat rechaza espantada" (170-171).

El que verdaderamente entra en escena en segundo lugar es el hippie y lo hace también para preguntarle a Nat por los motivos que la han llevado hasta allí. Servicial pero también suspicaz, este personaje es descrito físicamente para que ni la protagonista ni los lectores puedan ser capaces de explicar el motivo de su apodo: "Quizá por el pelo largo porque es alguien que, como Nat, viene de la ciudad, un foráneo, algo incomprensible para guien vive en La Escapa desde niña y solo está pensando en huir" (16). Entonces sabremos que se llama Píter (y ella, Natalia). La problemática de la identidad va construyéndose progresivamente con el apoyo de las apariencias y los nombres de los personajes, en paralelo a ese fenómeno de asimilación entre todos ellos mediante puntos de identificación y de diferenciación. Y es que en este personaje se puede atisbar otro envés de la protagonista: ella duda de él e incluso de su identidad sexual al vivir solo y no mencionar a mujeres (paradójicamente, él mismo será el que dudará del alemán, además, por esos mismos motivos). Igualmente, se produce una identificación con el lector, pues será él quien pregunte directamente el motivo por el que ella ha ido a La Escapa, a lo que por fin Nat responderá sin evasivas contándole la "verdadera historia", el "relato" (43, 44). Él la invita a no sentirse culpable, a emprender esa nueva vida. Derivará la conversación hacia la traducción que ella está llevando a cabo: piezas teatrales de una autora exiliada que escribe en la lengua del país de acogida, un lenguaje plano, pero no por ello sencillo, según reconoce. A su vez, esto implicará una nueva reflexión sobre el lenguaje, pero también sobre los "disfraces" que adoptan las personas. Y, entonces, se volverá a aludir al poder, al capital, tanto económico como erótico (47), en paralelo con una indagación en el cuerpo, especialmente en la mirada.²

Es en ese momento cuando entra en juego ese otro elemento protagonista, la casa. A través de una de las escasas descripciones conocemos cómo es, pero también, por un lado, las intenciones de Nat (mantener un huerto mientras se dedica a traducir) y, por otro, el paisaje de ese lugar (con el monte de El Glauco al fondo, lleno de animales). Al mismo tiempo, entra en juego una de tantas reflexiones sobre el lenguaje lanzadas en la novela: tras las divagaciones en tor-

² Con todo, estratégicamente, no habrá tiempo para conocer la historia de este personaje masculino: "Lo que se puso de relieve en la cena —que entre ellos dos no hay atracción sexual— contribuye, paradójicamente, a acercarlos. Sin embargo, el desinterés de Píter ha hecho saltar una alarma en Nat: la señal de que empieza a perder un poder que había poseído inconscientemente hasta entonces. Como el dinero, se dice, también el capital erótico se va escurriendo sin que uno se dé cuenta, solo se toma conciencia de él cuando desaparece, y se escudriña en el espejo con una mirada desprovista de piedad, evaluando las partes de su cuerpo o de su cara donde puede radicar el error. Es cierto que desde que está en La Escapa se ha descuidado [...]. Prefiere no pensarlo y, como tantas otras cosas, deja la idea aparte, en cuarentena" (Mesa 2020: 47-48).

no al nombre del perro y del hippie, se piensa ahora en el de ese monte, relieve que contrasta con lo seco de esa tierra. Se va ampliando el enfoque espacial aludiendo a los lugares circundantes pues, seguidamente, se describe el pueblo de Petacas, donde ella sale a hacer unas compras y se encuentra con Píter (que seguirá dudando sobre su iniciativa del huerto).

Al final logra plantar el huerto con éxito, por lo que le felicita Roberta. Ella y su marido, Joaquín, que la cuida, aparecerán esporádica pero significativamente en varios momentos de la historia, al punto de ser definidos, casi al final de la historia, como una "grieta en la comunidad" (133) por sus anomalías y defectos. También estos personajes harán que se acrecienten las dudas, en este caso, sobre por qué se le dice a Nat que ella es una bruja o una loca. Y es que es una anciana senil, lo que conlleva dudar de su cordura, si bien sus breves intervenciones estarán llenas de misterioso simbolismo, por ejemplo, cuando le diga a Nat con un quiño: "Aqua estancada es cosa mala" (26).3 La identificación con la protagonista se puede establecer gracias a esa alusión anterior de la joven de la tienda, que no solo le sugestiona a Nat sobre el estado de la anciana, sino que le dice a la propia protagonista que, si no es más clara hablando sobre los motivos de su estancia, parecerá una "loca" (13). Ancianos, junto a gitanos, serán los excluidos de los excluidos en ese lugar, aquellos sobre los que se ciernen los prejuicios, como los que también poco después se explicitarán sobre la gente de campo, "brutos, tozudos y muchas veces crueles hasta el salvajismo" (31).4 Estos personajes colectivos vendrían a contrastar con el que representa la familia que por temporadas vive en El Chaletito: una joven pareja casada con un hijo y una hija, ideal según los cánones socioeconómicos y familiares actualmente. Entrarán en juego con motivo de las barbacoas en las que invitan a los vecinos, lo que sirve para que los lectores conozcamos otras nuevas suspicacias.

Pero las cosas comienzan a complicarse, tal como anticipan la víbora y la lluvia, que preceden a la intervención como personaje, por fin, del "alemán",

³ Pero también es en ese momento cuanto se despliega una reflexión interrogativa por lo que está sintiendo: "¿Es el calor, la soledad, la falta de confianza, el miedo al fracaso?" (Mesa 2020: 27). Tras ello, Nat se desvela con ladridos de perros que parecen haber sufrido una "transformación nocturna" (28). Transformaciones y revelaciones serán cruciales en esta historia, cuya primera sección en la primera parte termina ahí y así: existe la posibilidad y decide no rendirse.

⁴ Entonces también se explicitan los ajustes económicos de Nat para poder sufragar ese gasto del perro, que ahora siente que tiene que mantener atado. Y, sin avisar, vuelve a entrar en escena el casero para que le pague el alquiler, con una alusión de tantas al poder: "Un hombre tan enjuto, piensa Nat, tan insignificante, y sin embargo con el poder de contaminar la casa en tan solo unos segundos" (Mesa 2020: 33). Seguidamente, hay otra escena de misterio al oír ruidos en el baños el casero ha decidido arreglarlo, de nuevo, sin avisar: aquí el sentimiento es de miedo, después de indignación, y después otra vez de miedo, como se puede leer. Y él pregunta si es que cree que la va a violar, para después, en voz baja, sin poder ser oído, afirmar que está harto de las mujeres y que están todas locas. Pero ella decidirá no decirle nada a Píter, porque seguramente le recomendará avisar a la policía, porque siente que la quiere proteger. Empieza a ser consciente de que un exceso de aislamiento no es bueno, por lo que comenzará su amistas intercambiando comida y verduras. También aquí entran en juego referencias artísticas diversas: a la música con Chet Baker, Sam Cooke y Miles Davis (suena en la casa de Píter); a la pintura con Chagall (él fabrica vidrieras); o a la literatura con Neruda, Benedetti, Szymborka (en su estantería). A él todo eso le da para vivir, por lo que no necesita integrarse en el sistema, local o global.

cuyo mote tampoco se entiende porque su físico no casa con el estereotipo. Su estilo es corto y tajante (68) —rasgo que, en este caso, podríamos identificar con el de la propia escritora—. También él es extranjero, algo que se sabe cuando se siente impelido a contárselo íntimamente a Nat ante unas quejas y justificaciones del robo de ella que le parecen incomprensibles. Él es el causante del conflicto principal de la historia de *Un amor*:

La cosa es muy sencilla, continúa el alemán. O debería serlo. Aunque los hombres y las mujeres no suelen plantearlo en esos términos. Nadie se atreve a hablar con claridad. Lo normal, o lo habitual, es andarse siempre con segundas intenciones. Él piensa que quizá con ella sí pueda hablar sin rodeos. Es tan solo una intuición, ella puede malinterpretarlo y ofenderse, o incluso interpretarlo correctamente y ofenderse igualmente. No la conoce lo suficiente como para anticipar su reacción, así que la única forma de saberlo es lanzarse. Espera unos segundos, sondea en su mirada.

—Puedo arreglarte el tejado a cambio de que me dejes entrar en ti un rato —dice. (Mesa 2020: 67)

En contraste con las evidencias, las dudas envuelven lo que piensa y lo que vive la protagonista, como al comienzo de la segunda parte cuando, terminada la lluvia y la noche, tenga una de sus revelaciones, una más de las que sabrá el lector, aunque no lleque nunca a conocer su contenido. Ese elemento epifánico, por otra parte, queda vinculado con otras recurrencias literarias saramesianas, a saber, el poder de las sensaciones, las premoniciones o el instante, todo lo cual, a su vez, confiere a la historia una explícita teatralidad. ⁵ Nat empieza a pensar en una suerte de "acuerdo comercial", "como una entrega, una rendición", "a cambio de otra cosa" (78). Incluso el silencio parece "parte del acuerdo" (79) cuando todo "se desarrolla de acuerdo con el plan descrito", tras lo cual resurgen las "dudas" sobre la "transacción" (80) y los "incentivos" (81). Esa escena sexual no dará pie a ninguna descripción de tinte erótico, sino que vendrá acompañada de la isotopía en torno a lo económico, que cobrará peso y presencia mayores en paralelo a la isotopía de lo corporal o la "carnalidad" frente a lo interno o interior: "porque la piel tiene memoria, y repetir es profundizar, y lo último que ella desea es profundizar" (83). Nat empieza a sentir que lo de "fuera" ahora está dentro de ella y que, sin embargo, necesita imaginarlo como ajeno para poder explicar ese "extraño trato" (94), entre "escozor y deseo" (96). Esa vivencia íntima no deja de resultar ambigua, igual que no dejan de serlo las palabras mismas

⁵ Muestra de ello podría ser el siguiente fragmento, en el que se narra la entrada de Nat a la casa de Andreas: "Le sonríe al entrar en la casa: una sonrisa tensa, posiblemente avergonzada, aunque también centelleante, rápida. Ella se queda fuera, mirando el huerto. Otro par de gatos huidizos, más delgados que el de dentro, cruzan hacia el cobertizo del fondo, donde se almacenan sacos, leña y herramientas. La tierra exhala un fuerte aroma a abono, o a basura. Nat contempla el cielo, las nubes que se apelotonan a lo lejos: pronto arrancará a llover de nuevo. El olor, el viento en su piel, los tonos verdes y marrones mezclados —hojas y tierra—, el gusto acre de su saliva —de los nervios—, todo lo que la ata a ese instante se expresa a través de los sentidos y, sin embargo, la sensación de irrealidad es abrumadora, la abstracción vence a lo concreto, como si, más que estar al borde de una nueva vivencia, estuviese representando una escena de un decorado y con unos actores: una gran mentira" (Mesa 2020: 77).

en su esencia, tal como pensará a continuación la propia protagonista. A su vez, desembocará en una reflexión sobre el sexo y, con ello, sobre "la huella imborrable de la infancia" (97), aunque nunca llegue a tratarse de un cuento romántico ni pornográfico (102).

Y, sin embargo, Nat y Andreas inician una relación amorosa "al uso". Ella devendrá más activa v social (por ejemplo, decide cuidar a la pareja de ancianos) y, consecuentemente, descuida su traducción. Entonces se pregunta a sí misma sobre esa elección y ese tipo de vida, sobre si es el fin de su supuesta rebeldía, y sus emociones pasan a ser las de "culpa, ausencia, confusión o vértigo" (115). Las palabras se enfatizan con la cursiva, quizá, porque han sido encontradas, a diferencia de otras muchas que la protagonista no consigue captar para explicar(se). El caso de Nat es el de guien siente que se le niega la posibilidad de participar en el mundo. A pesar de la exclusión, consciente o no, su caso es el de una persona con capacidad de acción, la que desea desempeñar desde el lugar en el que ha decidido recluirse para desempeñar una acción falsamente pasiva como es traducir. Durante esa vivencia, con un espacio y una duración oscilantes entre la concreción y la indeterminación, aflora un mundo afectivo que, en consonancia con el título de la novela, vendría a identificarse con el amor o, más concretamente, con "un amor", jugando así con esas coordenadas igual de ambivalentes. En contraste, el sentimiento que aflora con más fuerza en esta novela, al igual que en otras de la misma autora, será el de culpa y el de vergüenza, en paralelo a la emoción o sensación de vivir una vida intrascendente, entre otros motivos, por sentirse diferente. El desprecio y el odio no son explicitados en el relato, pero sí dos vivencias que parecen pertenecer a su vida anterior: en el pasado más inmediato ha robado en la empresa en la que trabajaba, lo que le ha llevado a despedirse e iniciar una andadura profesional como traductora, y en el pasado remoto ha sufrido abuso sexual por parte de un hombre mayor. Del lector dependerá la conexión causal/casual de esas anteriores vivencias entre sí y para con el presente de Nat, pero también respecto a su futuro, el que queda abierto al finalizar la novela.

Todos esos recursos se hallan excelentemente tramados, en ausencia de un experimentalismo de tipo genérico o estructural. Esos personajes se mueven en mundos narrativos de plena acción, debajo de la cual subyacen mundos infinitos de sentimientos y sensaciones que asoman en las reacciones corporales y también psicológicas, pero siempre de una forma oblicua o implícita que obliga a una lectura ambivalente y abierta.

4. Otros lugares, otros personajes, otras lecturas

Blanca Ripoll Sintes ha trazado el mapa de las principales preocupaciones de toda la obra saramesiana, entre ellas, las relacionadas con los personajes y los espacios (2021: 120 y 122). Por su parte, Rebeca Martín López ha incidido en la asimilación de espacio y personaje producida en *Un amor*, texto que califica de novela "trampantojo", en cuanto que no se trataría, a pesar de las apariencias, ni de una "probatura oportunista" neorrural ni de una "crítica social explícita". En

su opinión, no es sino la historia de una comunidad cerrada y tensa, en la que la joven mujer protagonista puede verse como una figura excluida dentro de un sistema socioeconómico que aboca al desbordamiento (si no a la congelación) de las emociones, entre ellas, el amor.⁶ Como demuestra María Ayete (2020), "la semilla de lo que vendrá" en la literatura de Mesa ya se encuentra sembrada en sus primeras obras, como la titulada *El trepanador de cerebros* (2010), de la que parte su análisis para iluminar el manejo del espacio (destacando Cárdenas, la ciudad imaginada por Mesa con claras resonancias literarias precedentes) y relacionarlo con la construcción de los personajes saramesianos, oscilantes entre el poder y la sumisión.⁷ El estudio de Ayete veía la luz poco antes de la publicación de *Un amor*, de modo que la presente investigación no solo viene a actualizar parte de las premisas ahí presentadas sino también a ampliarlas; por lo demás, también puede abrir las puertas a futuros trabajos que profundicen en la literatura saramesiana, por ejemplo, a partir de ciertas premisas como las teorías de las emociones o *affect theory* (Bermúdez Antúnez 2010).

Por todos esos matices y ensamblajes, esta novela de Mesa en particular, pero también su obra dentro del panorama contemporáneo en general, ofrece una propuesta literaria atrayente por diferentes claves, entre las que cabe situar la de las emociones, los tabúes y las identidades. En la obra de Mesa (que nace en 1976) la parte emocional no se halla connotada por un contexto político ni sexual concreto, como podría ser el de la Transición española iniciada en 1975. Desde esta perspectiva, Moszczyńska-Dürst (2017) se ha aproximado al tema del amor y la identidad de destacadas autoras españolas de la generación anterior (Chacón, Grandes, Montero, Riera, Roig y Tusquets), profundizando en las intimidades congeladas y en los marcos de guerra de muchas de sus obras escritas entre 1975 y 2015 a partir de recientes estudios en torno a la esfera emotiva, en la que reina el amor, un sentimiento que ha sido descuidado en su dimensión sociocultural e ideológica según sus conclusiones. A la vista de todo ello, la de Nat no es la situación vivida por los personajes de algunas escritoras españolas

⁶ "... las desventuras de Nat transcurren en un pequeño núcleo rural pero podrían haberse desarrollado en otra comunidad cerrada como, pongamos por caso, una estación espacial. Y no porque el escenario sea aquí una abstracción o esté torpemente caracterizado —bien al contrario, la autora describe con mano maestra el tenebroso paisaje físico y humano en el que ha de desenvolverse Nat—, sino porque sus propósitos se alejan del análisis de los consabidos problemas del mundo rural o de la clásica dicotomía entre campo y ciudad para recalar en otros extremos: la creación de una atmósfera tensa y opresiva; el desmenuzamiento del estado mental de Nat, cuyos pensamientos y emociones desbordan, como ella misma nota una y otra vez, los cauces de su volición y de los corsés externos, ya sean biempensantes, ya de cuño moderno; el desvelamiento de la incapacidad de derrocar las ideas enquistadas y preconcebidas y para entender los códigos sociales que nos rodean; las insuficiencias del lenguaje; o los mecanismos de la rebeldía y la obsesión, del control sobre el otro y de la invasión del espacio ajeno" (Martín López 2020: 43).

⁷ Coincidimos plenamente en su tesis: "en las obras de Sara Mesa el espacio es siempre un elemento fundamental en tanto contenedor que contiene continentes, y, en tanto los contiene, los modula, condiciona e influye. Estos continentes no son otros que los personajes: individuos, las más de las veces, sujetos a un entorno hermético y asfixiante cuya naturaleza ambigua los empuja a establecer relaciones marcadas por la misma ambigüedad, cuando no por el poder y el sometimiento" (Ayete 2020: 85). En la conclusión afirma la necesidad de la lectura ideológica de todas esas premisas literarias.

que han escrito de y en la Transición (Moszczyńska-Dürst 2017: 461): aun compartiendo las consecuencias liberadoras de los cambios vividos por la mujer, en lo privado o íntimo, esa experiencia o trozo de vida de Nat que se nos presenta aguí no es la de una mujer infeliz por una relación de pareja (institucionalizada o no), ni la de una mujer frustrada por comportamientos explícitamente machistas, ni la de una mujer fracasada por expectativas incumplidas con su independencia personal. Nat es una mujer que ha decidido instalarse allí y que acepta la proposición de un hombre. La absoluta claridad y contundencia de los planteamientos de *Un amor* no hacen, sin embargo, que veamos más, sino que quedemos cegados; la absoluta naturalidad de las acciones y reacciones no hacen que lo normalicemos, sino que nos extrañemos. Del mismo modo, a propósito de la obra de Mesa cabe preguntarse si se puede decir lo indecible, si se está ante historias de traumas personales dentro de la literatura hispánica, en la que también se han plasmado traumas colectivos e históricos (Jarzombkowska v Moszczyńska-Dürst 2015), así como discursos de poder, identidades y retos de la escritura (Moszczyńska-Dürst et al. 2016).

Como sabrá su lector fiel, en las obras de Mesa suele estar de fondo, en cambio, la deriva del capitalismo de las últimas décadas dentro del contexto mundial, por ejemplo, a través de los ecos de la crisis económica que en España alcanzó su punto álgido el año 2012. Desde ese macrocontexto se podría explicar el transfuguismo o la exclusión de la protagonista de *Un amor*, que pasa de una colectividad urbana de la que se excluye por motivos laborales y familiares (no aclarados) a una comunidad rural en la que no termina de integrarse y en la que ostenta el poder quien sabe manejar los intercambios. Nat vive entre el pasado y el futuro, entre lejos y cerca, en un paréntesis o umbral en el que unas emociones extrañas se exteriorizan y toman (el) cuerpo; y es que, como afirma Eva Illouz, "las emociones ocupan el umbral donde aquello que no es cultural se codifica en la cultura, donde el cuerpo, la cognición y la cultura convergen y se fusionan" (2009: 20). De ahí que pueda ser leída la novela desde esa "dimensión no tan oculta de la modernidad" que, según Illouz, ocuparían las emociones en la construcción del capitalismo, en medio del cual reinan las "intimidades congeladas". En su ensayo *Intimidades congeladas*. Las emociones en el capitalismo apela, entre otros pensadores, a Simmel, recordando su diferenciación entre lo nervioso de la vida de una ciudad frente a lo emocional de la vida de un pueblo, diferencia a la gue se suma la existente entre hombres y mujeres y, a su vez, entre la esfera pública y la privada. Eva Illouz se refiere a la "narrativa del reconocimiento" y al "capitalismo emocional" (2009: 19) en un recorrido que traza hasta la actualidad con los romances en Internet y los encuentros virtuales (temas que también atraen a Mesa, por ejemplo, en su novela Cicatriz). En Un amor, en efecto, van de la mano el lenguaje y el silencio, la vida interior y la exterior, el cuerpo y la psique, como demuestra Judith Butler⁸ a partir de Louis Althusser y Michel Foucault en sus teorías sobre la sujeción o sometimiento.

⁸ "En ausencia de regulación explícita, el sujeto emerge como alguien para quien el poder se

Sin vivir una situación de transfuguismo sociopolítico, Nat es una figura de exclusión v también de autoexclusión. El lector de Sara Mesa puede intuir que los derroteros de su última novela no pueden ir por el camino recto o evidente pues, además, se pone en relación con el amor la comunicación y, por ende, de forma paradójica, el desamor y lo no dicho. Por ejemplo, la crisis del silencio es la clave para analizar la novela *Cuatro por cuatro* según Esther Sánchez-Couto (2020: 123-140), mientras que, inversamente, el grito de protesta explica la cuestión de la pobreza y la aporofobia en Silencio administrativo, en opinión de Beth A. Butler (2020: 199-223). Malvivir fuera es a veces la única solución para salir de un espacio cerrado oprimente, como puede verse en Cuatro por cuatro, cuyo título revela lo reducido y hermético, en este caso, de la comunidad que habita en un *colich*. Pero en las historias de Mesa los espacios exteriores acotados también pueden ser buscados como lugares de libertad, identidad, amor y comunicación, tal y como se observa en Cara de pan (2018), relato que guarda no pocas concomitancias con *Un amor*, por ejemplo, en cuanto a la búsqueda de (no) lugares a la luz de la ecuación espacio-identidad (García 2019). Es desde este prisma desde el que Ángeles Encinar da cuenta de las tendencias narrativas de escritoras españolas de principios del siglo xxI, entre ellas, Sara Mesa. A propósito de Cuatro por cuatro, calificada de comprometida y transmoderna por Encinar, enfatiza dos puntos tras subrayar la falta de claridad espaciotemporal y su función universalizadora a la vez que coercitiva y alienante:

El primero: si bien hombres y mujeres son víctimas de la dictadura de un poder deshumanizante, son sobre todo ellas las grandes afectadas. En la genealogía femenina predomina el fracaso y el rechazo entre hijas y madres. [...] El ambiente de irrealidad o de pesadilla [...] remite a un mundo de exclusión, de explotación y enajenación [...]. El segundo aspecto notable está relacionado con la intertextualidad y la escritura. (Encinar 2016: 29-31)

ha convertido en voz, y la voz en el instrumento regulador de la psique. Los actos de habla del poder —la declaración de culpa, el dictamen de inutilidad, los veredictos de la realidad— son representados tipográficamente como instrumentos e instituciones psíquicos dentro de un paisaje psíquico que depende de su metaforización para ser plausible. El poder regulador se vuelve interno' solo mediante la producción melancólica de la figura del espacio interno, que surge de la sustracción de los recursos y es también una sustracción y un movimiento del lenguaje. [...] Más bien, paradójicamente, el sujeto es producido mediante ese retraimiento del poder, mediante su disimulo y su fabulación de la psique como topos parlante" (Butler 2001: 211).

⁹"Cara de pan narra la relación existente entre una niña de catorce años y un hombre adulto que se encuentran a diario durante los días de la semana en un parque de la ciudad. A lo atípico de los personajes, se le une la anormalidad de la relación en sí misma, contemplada por la sociedad como amenazante, peligrosa, insinuadora de una pedofilia latente —en parte gracias a la intervención del narrador omnisciente que se adentra en el pensamiento de Casi— con la que Mesa había experimentado con anterioridad [...]. El espacio narrativo en el que se sitúa, anuncia de por sí dos niveles de semiotización: por un lado, la pureza y sin doblez con la que los personajes viven su relación reviste al lugar de ciertos tintes edénicos; por otra parte, lo recóndito del lugar —la idea que está apartado y detrás de unos setos se repite constantemente a lo largo de la novela— así como las constantes referencias al temor de ser descubiertos, subrayan la necesidad de ocultar una relación que, por muy pura e inocente que sea, es inaceptable para el discurso dominante de ese mundo exterior del que huyen" (Avilés Diz 2020: 190).

Esas consideraciones bien pueden extenderse a *Un amor*. Pozuelo Yvancos pone el énfasis en tres conflictos presentes en ella: lo rural/lo urbano, lo individual/ lo comunitario y lo aceptado/lo no aceptado de deseos y dependencias, en un sentido interior pero también exterior, pues es ahí precisamente donde residiría, bajo su punto de vista, "el punctum políticamente incorrecto respecto al feminismo imperante de esta novela" (2021: 357). Entre la necesidad de afirmar o no afirmar, reivindicar explícitamente o no, el posicionamiento de Sara Mesa ante la literatura escrita por mujeres y el tratamiento social y crítico que de ella se hace ella misma lo ha compartido en charlas y entrevistas —entre ellas, podríamos destacar la ofrecida a Bárbara Avudo en la revista *Jotdown* a finales de 2017 por sintética e iluminadora y, también, la respondida a Laura Fernández para El País en septiembre de 2020 por la publicación de *Un amor*—. Las mujeres, escritoras y personajes literarios, se sitúan en el "entre-dos", un (no) lugar o un (no) concepto pensado por ensavistas como Daniel Sibony: el entre-deux, esa "forme de coupure-lien" (1991: 11), esa "différence qui se diffère" (1991: 14), puede erigirse entre dos lenguas o dos culturas y entre lugares o movimientos, puede ser un entre-deux en el amor o un entre-deux crucial o vital que no es sino la búsqueda del origen, del origen "en partage", intercambiado, que en ocasiones se da por perdido (o no, como parece ocurrirle a Nat, una persona entre personas, en un lugar entre lugares).

Conclusiones

Se puede afirmar, tras unas claves paratextuales y pretextuales en torno a *Un amor* y una profundización en los lugares y en los personajes de esta novela, que se está ante la obra más redonda, equilibrada, medida, de esta escritora, que con su literatura arroja luz sobre la exclusión, entendida en un amplio marco socioeconómico y emotivo. Este interés literariamente conlleva la asimilación de personajes y espacios, de modo que el análisis de estos cruciales elementos de la novela evidencia la acertada orquestación con la entrada en escena de cada uno de los personajes, pues todos los personajes, de identidades confusas, muestran una cara de la protagonista, el envés de una figura poliédrica (que somos todos).

El amor, por esencia, parece empujar hacia el otro, pero también, cuando se trata de desamor o de odio, puede implicar la exclusión, que, en apariencia, puede ser por decisión propia, especialmente dentro de un sistema de poderes económicos y también sexuales aparentemente invisibles. Excluirse implica desplazarse, cambiar de espacio, estar entre lugares, repelidos o deseados. Y estar entre diversos espacios implica vivir entre diferentes tiempos. Los recuerdos del pasado, los pensamientos del presente y los sueños del futuro revelan causas, a veces difíciles de descifrar o interpretar. Quizá nos pase como a la protagonista de *Un amor*: "Entre todas las interpretaciones posibles, Nat siempre escoge la peor" (Mesa 2020: 136).

OBRAS CITADAS

- Avilés Diz, Jorge (2020). "Espacio diegético y subjetividad en *Cara de pan*", in Narrar lo invisible. Aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa, ed. César Ferreira y Jorge Avilés Diz. Valencia: Albatros, 177-198.
- Ayete Gil, María (2020). "La propuesta estética de Sara Mesa. Los inicios: *El trepanador de cerebros* o la semilla de lo que vendrá", in Narrar lo invisible. Aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa, ed. César Ferreira y Jorge Avilés Diz. Valencia: Albatros, 74-104. https://doi.org/10.1353/hpn.2021.0114
- Bachelard, Gaston (2000). La poética del espacio. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bermúdez Antúnez, Steven (2010). "Las emociones y la teoría literaria. Un encuentro enriquecedor para la comprensión del texto literario". En-claves del pensamiento, 4(8): 147-168.
- Butler, Judith (2001). Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción. Madrid: Cátedra.
- Butler, Beth A. (2020). "Un grito de protesta: Silencio administrativo o La pobreza en el laberinto burocrático", in Narrar lo invisible. Aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa, ed. César Ferreira y Jorge Avilés Diz. Valencia: Albatros, 199-221.
- Díaz Navarro, Epicteto (2019). "Los continentes y las poblaciones de nuestros sueños: la niñez en *Mala letra* de Sara Mesa", in La verdadera patria. Infancia y adolescencia en el relato español contemporáneo, ed. M.ª Pilar Celma Valero y Carmen Morán Rodríguez. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 157-170. https://doi.org/10.31819/9783964568885-009
- Encinar, Ángeles (2016). "Escritura en libertad: Identidad y tendencias diversas en la última narrativa de autoras españolas", in Identidad, género y nuevas identidades en las literaturas hispánicas, ed. Katarzyna Moszczynska-Dürst, Karolina Kumor, Ana Garrido González y Aránzazu Calderón Puerta. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 21-44.
- Ferreira, César y Jorge Avilés Diz (eds.) (2020). Narrar lo invisible. Aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa. Valencia: Albatros.
- García, Noelia S. (2019). "Casi y el viejo: en busca de un (no) lugar. La relación espacioidentidad en *Cara de pan* de Sara Mesa". Esferas literarias, 2: 103-118. https://doi.org/10.21071/elrl.vi2.12109
- Illouz, Eva (2007). Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo. Buenos Aires, Madrid: Katz Editores. https://doi.org/10.2307/j.ctvndv74r
- Jarzombkowska Dominika y Katarzyna Moszczyńska-Dürst (eds.) (2015). ¿Decir lo indecible? Traumas de la historia e historias del trauma en las literaturas hispánicas. Varsovia: Biblioteka Iberyjska, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- Martín López, Rebeca (2020). "Dos trampantojos: *Un amor*, de Sara Mesa, y *La forastera*, de Olga Merino". Ínsula. Revista de Letras y Ciencias humanas, 888: 43-45.
- Mesa, Sara (2017). "Entrevista (por Bárbara Ayuso"). Jotdown, https://www.jotdown.es/2017/10/sara-mesa-por-escribir-libros-mi-opinion-no-esta-mas-cualificada-ni-esmejor-que-la-de-alguien-que-no-escribe/ (22 de febrero de 2021).

- Mesa, Sara (2020). "Entrevista (por Laura Fernández)", El País. https://elpais.com/cultu-ra/2020-09-02/si-no-te-sientes-deseada-como-mujer-estas-perdida.html (3 de septiembre de 2020).
- Mesa, Sara (2020). Un amor. Barcelona: Anagrama.
- Moszczyńska-Dürst, Katarzyna, Karolina Kumor, Ana Garrido González y Aránzazu Calderón Puerta (eds.) (2016). Identidad, género y nuevas identidades en las literaturas hispánicas. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- Moszczyńska-Dürst, Katarzyna (2017). De las intimidades congeladas a los marcos de guerra: amor, identidad y transición en las novelas española. Sevilla: Padilla Libros:.
- Pozuelo Yvancos, José María (2021). "El lugar de la buena literatura", Turia: Revista cultural, 137-138: 356-359.
- Pujante Segura, Carmen M.ª (2016). "Otras cicatrices (literarias) de la crisis", Quimera. Revista de literatura, 324: 32-35.
- Pujante Segura, Carmen M.^a (2019). La novela corta contemporánea. Madrid: Visor.
- Ripoll Sintes, Blanca (2021). "La mala letra en la narrativa de Sara Mesa", Cuadernos de Investigación Filológica, 50: 113-131. https://doi.org/10.18172/cif.5180
- Sánchez-Couto, Esther (2020). "La crisis del silencio en Cuatro por Cuatro", in Narrar lo invisible. Aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa, ed. César Ferreira y Jorge Avilés Diz. Valencia: Albatros, 123-140.
- Sibony, Daniel (1991). Entre-deux: l'origine en partage. París: Seuil.



Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.2.1859 Vol. XI, n.º 2 (verano 2023), pp. 465-484, ISSN: 2255-4505

HISTORIAS DE CABALLEROS Y SEÑORES. DOS EJEMPLOS DE MEDIEVALISMO EN LA FICCIÓN ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

STORIES OF KNIGHTS AND LORDS. TWO EXAMPLES OF MEDIEVALISM IN CONTEMPORARY SPANISH FICTION

ANA RITA GONÇALVES SOARES Universidad Complutense de Madrid https://orcid.org/0000-0003-4855-3715 anaritag@ucm.es

> Recibido: 28.05.2022 Aceptado: 06.09.2023

RESUMEN: Este artículo propone una lectura comparada de dos novelas españolas de ficción medievalista contemporánea: La cuadratura del círculo (1999), de Álvaro Pombo, y La tierra fértil (1999), de Paloma Díaz-Mas. La cuadratura del círculo, por una parte, nos sitúa en la Francia del siglo XII —y, de manera muy particular, en el contexto de las cruzadas que se llevan a cabo en esos años—, mientras sique de cerca la vida del joven Acardo. La tierra fértil, por otra parte, traslada la narración al escenario de la Cataluña de la segunda mitad del siglo XIII —más concretamente, durante los reinados del rey Jaume I y de su hijo, Pere III—, y sique el ascenso y caída del señorío de la familia del joven protagonista, Arnau Bonastre. El análisis de estas dos obras de ficción medievalista tiene como objetivo, en primer lugar, identificar los mecanismos intertextuales y las referencias literarias e historiográficas que permiten a los autores recrear la ambientación y el espíritu medievales de manera veraz. En segundo lugar, se busca también entender e interpretar cómo se procede a la resignificación de ese universo ficcional a través de la incorporación de nuevos sujetos y discursos que —a la luz de los nuevos paradigmas contemporáneos— multiplican las posibilidades ficcionales de pensar y representar la Edad Media.

PALABRAS CLAVE: Edad Media, medievalismo contemporáneo, narrativa española, Paloma Díaz-Mas, Álvaro Pombo

ABSTRACT: This article proposes a comparative reading of two Spanish novels of contemporary medievalist fiction: La cuadratura del círculo (1999), by Álvaro Pombo, and La tierra fértil (1999), by Paloma Díaz-Mas. La cuadratura del círculo places us in 12th century France—and, more explicitly, in the context of the crusades that took place in those years— while closely following the life of a young man called Acardo. La tierra fértil, alternatively, moves the narrative to the setting of Catalonia in the second half of the 13th century —during the reigns of King James I and his son, King Peter III— and follows the rise and fall of the lordship of the family of the young protagonist, Arnau Bonastre. The analysis of these two works of medievalist fiction aims to, on the one hand, identify the intertextual mechanisms and the literary and historiographical references that allow the authors to recreate the medieval setting and spirit in a truthful way. On the other hand, it also seeks to understand and interpret how this fictional universe is re-signified through the incorporation of new subjects and discourses that —in the light of contemporary paradigms— multiply the fictional possibilities of representing and thinking about the Middle Ages.

KEYWORDS: Middle Ages, Contemporary Medievalism, Spanish Fiction, Paloma Díaz-Mas, Álvaro Pombo



INTRODUCCIÓN. HISTORIAS DE CABALLEROS Y SEÑORES

Tanto La cuadratura del círculo (1999) como La tierra fértil (1999) son aparentemente novelas medievalistas al uso, protagonizadas por caballeros, señores feudales, monjes y vasallos.¹ En La cuadratura del círculo, la descripción de la vida del joven Acardo funciona como hilo conductor de la historia y permite dar a conocer al público lector la sociedad y los diferentes estamentos que caracterizaban a la Francia del siglo XII y, de manera muy particular, el contexto de las cruzadas que se llevan a cabo en esos años. La tierra fértil, por otro lado, traslada la narración al escenario de la Cataluña bajomedieval —durante los reinados del rey Jaume I y de su hijo, Pere III—, y sigue el ascenso y caída del señorío de la familia de Arnau Bonastre. En pocas palabras, son novelas sobre batallas, "tanto las de nuestros antepasados como las de nuestros descendientes, o sea, sobre la esencial conflictividad humana y sus secuelas tal y como se manifiestan a nivel familiar y nacional" (Weaver 2008: 245).

¹ A grandes rasgos, el adjetivo "medievalista" hace referencia, en este contexto, a la recreación literaria posterior de temas, motivos, valores y/o formas provenientes de la Edad Media europea. Para conocer más sobre el ámbito del medievalismo es muy recomendable el trabajo de Leslie Workman (1979 y 1987), fundador de la revista académica *Studies in Medievalism*, que sienta las bases para este campo de estudio.

En estas novelas, Álvaro Pombo y Paloma Díaz-Mas recuperan el modelo clásico de la narrativa histórica en la medida en que invierten en la construcción de cierta veracidad documental que se complementa gracias a la descripción detallada de índole realista, a la relación reiterada con ciertos modelos y formas de la literatura medieval y, no menos importante, al narrador en tercera persona con una apariencia omnisciente. Como sintetiza Fernando Gómez Redondo, "por decirlo un poco rápido: [...] está toda la literatura medieval actuando como soporte referencial para levantar ese mundo" (2005: 104-105), por lo que todo lo que se describe resulta verosímil y permite a los/as lectores/as actuales acceder a una recreación bastante documentada y aparentemente veraz del vivir medieval.² En definitiva, uno de los rasgos más destacables de estas narraciones es que las relaciones intertextuales no se quedan solo en el nivel del contenido (o. en menor medida, de la forma), sino que consiguen crear una voz narrativa que configura para el público lector actual el espíritu de aquellos tiempos.

Como se analizará a continuación, la novedad frente a la tradición reside. a grandes rasgos, en que "ya no pretenden ser una mera reconstrucción de la historia ni un simple revisionismo histórico, sino que introducen el deseo de completarla o corregirla, es decir, de situarla en el flujo de lo histórico" (Pulgarín 1995: 16). Este Medievo imaginado no se define, por lo tanto, por la mera reproducción del pasado —que, además, se reconoce como parcialmente inaccesible—, sino por procesos complejos de incorporación de nuevos sujetos y discursos que multiplican las posibilidades ficcionales de pensar la Edad Media desde la actualidad. En ese sentido, el objetivo general de este análisis es, por un lado, identificar los mecanismos y referencias que logran crear un universo ficcional acorde a lo que se conoce sobre la Historia medieval. Por otro lado, se intenta reflexionar sobre cómo Paloma Díaz-Mas y Álvaro Pombo proceden a la actualización de ese imaginario a partir de nuevos contenidos, relaciones y significados, donde se podrán reconocer algunos rasgos románticos, pero, principalmente, un pragmatismo irónico y crítico, típico de la posmodernidad.

1. LA CUADRATURA DEL CÍRCULO, DE ÁLVARO POMBO

Todo lo que se ve alrededor desde arriba es del padre de Acardo, que a su vez es vasallo del gran duque de Aquitania, quien a su vez no es vasallo de nadie aunque quizá debiera serlo —si no fuera quien es— del sarnoso Capeto que reina al norte del Reino de Francia. Que los Capetos son sarnosos no lo sabe Acardo por experiencia propia. Es cosa que en la Occitania se oye con frecuencia, en las dos primeras décadas del siglo XII, a consecuencia de la mala lengua del noveno duque de Aquitania y séptimo conde de Poitiers, Guillermo de Peitieu, el trovador, el cruzado, el descuartizador de todo lo que es pura apariencia, el soberbio señor a quien sirve el padre de Acardo desde mucho antes de nacer Acardo. (Pombo 1999: 10)

² Fernando Gómez Redondo se refiere específicamente a *La tierra fértil*, pero parece acertado asumir que La cuadratura del círculo comparte este mismo planteamiento a la hora de acercarse a la recreación del Medievo.

Como se puede leer en el fragmento citado, las primeras líneas de *La cuadratura* del círculo localizan en Francia la casa rural de Acardo, desde donde él describe su pequeño universo conocido: lo que la vista alcanza desde la azotea de su casa. Pese a la focalización del joven protagonista, hay que atribuir su discurso a un narrador ubicado, en palabras de Epicteto Díaz Navarro, "en un tiempo imposible a caballo entre el pasado y el presente" (2013: 156).³ En los primeros capítulos —que describen el paso de la infancia a la juventud— la historia tiene lugar en un escenario de la Francia rural donde Acardo se enfrenta a la solitaria experiencia de ser hijo de un padre que se encuentra ausente por haber acudido en auxilio del duque de Aguitania y de una madre con guien no tiene ninguna afinidad y que lo excluye de los juegos en los que participan sus hermanos. Y, así, "a cambio de no ser amado, fue, o crevó ser, libre v letal" (Pombo 1999: 22). Esta necesidad de emancipación y libertad lleva el padre de Acardo a enviarlo a vivir con su tío Arnaldo —un "señor de la guerra" anciano e inválido—, que le proporciona instrucción en el uso de las armas, primer paso para cumplir su deseo de ser (como su padre) un guerrero entre las huestes del duque de Aguitania.

Durante la estancia en el castillo de Arnaldo, el protagonista recibe la triste noticia de la muerte de su padre, supuestamente desaparecido en un enfrentamiento en tierras de Calatayud. En un paralelismo evidente con el argumento de *La tierra fértil*, la muerte del padre del protagonista genera el conflicto y funciona en cierta medida como motor de la historia. Para Acardo se inicia, pues, una *quête*, muy semejante a la que movía un sinfín de personajes literarios medievales.

La casa del tío Arnaldo recuerda a un terreno pantanoso, oscuro y resbaladizo. Afirma el narrador: "era como un campamento próximo al frente: aun siendo gruesas las paredes del caserón, su desnudez les daba un aire de provisionalidad, sin adornos, sin rincones, sin ventanas" (1999: 47-49). Más adelante en la narrativa, cuando Acardo llega a la gran sala rectangular de la corte de Aquitania, en Poitiers, se encuentra con escudos de armas, tapices y "tropeles de guerreros al fondo con banderas al viento [...]. Análoga a la tenebrosa de casa de su tío [...] pero esta sala es más espaciosa, mucho más, floreada, alicatada, pulida" (99). Estos elementos descriptivos, muy frecuentes a lo largo de toda la novela, permiten ir dando cuerpo al enunciado y crear la ilusión de que el mundo ficcional "parezca la copia de una realidad que existe o existió antes de la narración" (Fernández Prieto 2003: 214). En este caso, se trata de crear una copia del Medioevo construida en el discurso ficcional mediante una serie de elementos medievalizantes (suciedad, escudos de armas, tapices, banderas al viento, etc.) que la configuran en el imaginario de los/as lectores/as.

³ Es relevante explicar que, desde el comienzo, la perspectiva narrativa mantiene la focalización en Acardo, pero a lo largo de la narración existe claramente una voz extradiegética que se manifiesta a través de una serie de comentarios que la posicionan, en efecto, a una distancia imprecisa con respecto a los hechos narrados. Por poner un ejemplo ilustrativo, se puede mencionar cuando afirma que Acardo sería un guerrero puro, entregado a su destino, pero "más que ningún otro cristiano de su época fue un mozo con dos almas" (Pombo 1999: 22). Con ese comentario se percibe una distancia entre aquellos años de la juventud de Acardo y la posición posterior desde la cual se narra la historia.

El tío Arnaldo —antiquo cruzado que luchó en Tierra Santa— se presenta como un "vasallo de la muerte", maloliente, dueño de un poder casi inútil que apenas le trae honor o gloria. Como se puede interpretar, el mal olor que el tío desprende invade todos los espacios de su castillo y su deterioro físico y moral encarna la vulnerabilidad del relato mítico de las cruzadas y, por consiguiente, de la Historia monumental. Como se comentará más adelante a propósito de las empresas heroicas comúnmente protagonizadas por los hombres medievales, sin duda se lleva a cabo un proceso de desmitificación de muchos de esos relatos; entre ellos el de las cruzadas y de algunos personajes conocidos de la Francia baiomedieval.

La tercera etapa se corresponde con su vida como monje en la abadía de Claraval. Este bloque argumental supone un cambio significativo para el protagonista, que, en estos años, algo decepcionado, abandona el ansia de aventuras que caracteriza la vida como caballero para dedicarse a la experiencia espiritual v monacal. Aquí destacan las varias discusiones teológicas que mantienen los personajes en torno a cuestiones como el enfrentamiento entre la razón y la fe o, metafóricamente, sobre "la cuadratura del círculo", que, para Álvaro Pombo (2001: s/p), hace referencia justamente al fracaso teológico de la Segunda Cruzada:

> Es una historia de la primera mitad del siglo XII francés, con la segunda cruzada por medio. Duró cuatro días. Fracasó, como todas las otras. No un fracaso militar ni político, sino un fracaso teológico. De ahí el título, que se refiere a lo imposible. No se puede cuadrar un círculo, porque quedan decimales, y los decimales son irracionales. No hay guerra santa. La más santa es que no haya ninguna guerra, la paz.

En los últimos capítulos del libro, se describe su dedicación a la vida templaria, que tiene lugar en Tierra Santa y la abadía. Se puede identificar esta última etapa del ciclo de aprendizaje como la "etapa de la desilusión" que empieza cuando unos caballeros del Temple visitan el monasterio, y Acardo se siente atraído por la misión de la Segunda Cruzada. Sin embargo, quizá algunos/as lectores/ as puedan anticipar el fracaso de esta demanda tras el levantamiento del sitio de Damasco. Como informa el narrador —alineado con lo que se conoce de la Historia—, se reprocha duramente a Bernardo de Claraval haberse precipitado en la predicación de la expedición.

Las últimas líneas de la novela narran con un tono especialmente lírico el final de la etapa en la abadía y retoman la imagen clásica del caballero que se adentra en el bosque mientras se aleja de los/as lectores/as. El narrador describe cómo Acardo vuelve a caer al mundo después de una difícil discusión con Bernardo y Nicolás. Observando ahora desde afuera —como al inicio de la novela el protagonista de La cuadratura del círculo cierra la cuarta y última etapa conocida de su vida con una referencia que lo había acompañado desde los primeros capítulos: montar a caballo.4 En cierto sentido, es una actualización del conocido

⁴ Tiene especial importancia para entender el espíritu de la novela la dicotomía interior/exterior

motivo de la rueda de la fortuna que tanto impresionó a la mentalidad medieval, cuya literatura explora en numerosas ocasiones la inestabilidad de la condición humana sometida a las variaciones de la *Fortuna*:⁵

Al final gritaba ya Bernardo. Casi un alarido le salió. Y Nicolás, asustado ahora, la cara contra el suelo, sollozaba. Pero eran eclesiásticos los dos. Y, mal que bien, estaban los dos dentro. Y fuera, Acardo, en lo exterior, en la desemejanza, resbalaba, sin agarraderas, caía al mundo...

Amanece. Acardo abandona la cancillería y el monasterio a buen paso. Monta a pelo uno de los caballos percherones que beben agua en un pilón antes de salir a trabajar en las huertas. El caballo relincha y vuelve la cabeza para mirarle: a imagen y semejanza del amor: el animal reconoce y acepta el peso de Acardo en la ancha grupa. Pesadamente galopa bosque adentro. Ese noble animal de carga, lo más parecido a la ternura, a la hermandad, que conocerá Acardo antes de la muerte. (Pombo 1999: 334)

2. La tierra fértil, de Paloma Díaz-Mas

También la saga familiar narrada en *La tierra fértil* desarrolla el origen, apogeo y decadencia de los Bonastre —una vez más, la "rueda de repeticiones con los mismos errores cometidos por padres e hijos" (Basanta 1999: 19)—, que deja entrever esa misma dimensión paradójicamente cíclica e impredecible de la Historia. Al igual que en la novela de Álvaro Pombo, la voz narrativa de *La tierra fértil* acompaña al protagonista a lo largo de su juventud, a través del cual propone, desde una perspectiva antinostálgica, una reflexión sobre la tierra que es "fértil gracias a la sangre y a las lágrimas derramadas sobre ella, porque solo es fértil la tierra sobre la que se ha sufrido" (Díaz-Mas 1999: 10):

En lo alto del monte se adivinan, como huesos mondos, las ruinas de un castillo que en tiempos hubo. Entonces envidiamos la paz de este lugar y no podemos no pensar en los hombres que vivieron en él desde los tiempos lejanos en que se trazaron estos caminos, se robaron los campos a la montaña y se levantó la casa. [...] Quizás, si tuviéramos todo este siglo por delante [...] llegaríamos a pensar que quienes estuvieron aquí antes que nosotros gozaron de una paz que envidiamos y disfrutaron de delicias para nosotros inalcanzables. Pero llevamos sobre nuestras espaldas el peso de todo nuestro siglo que acaba, con sus dolores y desengaños, y no podemos ser ya tan inocentes: sabemos que

que se establece en esta primera fase de la vida de Acardo: "A cambio de no ser el interior habitable, hizo Acardo habitable el exterior a su modo" (Pombo 1999: 22), explica el narrador. El interior representa aquí el espacio de la casa, donde el protagonista no es aceptado por su madre y hermanos y, así, "a cambio de no ser amado, fue, o creyó ser, libre y letal" (22), haciendo suyo el espacio salvaje exterior. Como se percibe a lo largo de la historia, Acardo busca ocupar un lugar en la interior, pertenecer a una hermandad y, así, ocupar su lugar en la corte, como caballero; luego su lugar en la abadía, como monje y, finalmente, su lugar en las cruzadas, como caballero de la orden del Temple (Díaz Navarro 2013: 154-155).

⁵ En el contexto de ambos textos, el concepto de "Fortuna" hace referencia a lo que sucede al acaso o producido por el sino y el poder divino. En la mitología romana, Fortuna es la diosa del azar y la buena suerte y, como sostiene Rebeca Sanmartín Bastida, "ella será en muchas ocasiones la encargada de hacer caer a los hombres perversos [...] y de premiar a los virtuosos" (2008: 4920).

este paisaje se hizo humano y que esta tierra se hizo fértil a costa de sudor y sangre, que fue el sufrimiento de los que aguí vivieron lo que hizo nacer el trigo y sus esfuerzos quien abrió el camino, que con su sudor levantaron esta casa y luego padecieron penas y lloraron bajo su techo. Que esta tierra es fértil gracias a la sangre y a las lágrimas derramadas sobre ella, porque solo es fértil la tierra sobre la que se ha sufrido. (Díaz-Mas 1999: 10)

Gracias a este prólogo, se indica a los/as lectores/as que la historia que se contará a continuación ha ocurrido muchos siglos antes. En concreto, la voz narrativa —posicionada desde la contemporaneidad— contempla "un paisaie rural de esa Cataluña interior, en el que son visibles una serie de huellas del pasado [...]. Esas huellas del pasado llevan a evocar cómo vivieron en esas tierras los hombres v mujeres que la habitaron en otros tiempos" (Díaz-Mas 2005: 115).

A partir de ahí, toma voz otro narrador —que luego se identificará con un cronista anónimo medieval—, que narra la vida de Arnau de Bonastre, señor de aquellas tierras en la segunda mitad del siglo XIII. El argumento de la novela de Paloma Díaz-Mas gira en torno a este protagonista ficticio que, a su regreso de las cruzadas —y tras un breve periodo de cautiverio en manos de los sarracenos—, regresa a los feudos de Bonastre y Gerau y encuentra su tierra natal devastada y a su padre muerto. La historia que luego se desarrolla a lo largo de más de seiscientas páginas cuenta cómo Arnau consigue recuperar las tierras que le han sido usurpadas a su padre gracias a la ayuda de sus fieles caballeros (entre los cuales destacan los carismáticos Bernat Armengol y Guifré de Castel-

Con respecto a su relación con la medievalidad, se percibe fácilmente que Paloma Díaz-Mas utiliza una retórica realista para crear una pseudocrónica medieval, escrita desde un único punto de vista, a través de un lenguaje donde a menudo se perciben medievalismos y catalanismos.⁶ Al contrario de lo que sucede con otros textos medievalistas de la autora —como El rapto del Santo Grial o el Caballero de la Verde Oliva (1984)—, en La tierra fértil la voz narrativa implícita no es abiertamente reflexiva, en un rasgo de coherencia con la utilización de un tono cronístico de la época. Sin embargo, como argumenta Isabelle Touton, "las anécdotas [...] permiten también una presentación compleja de cuestiones morales según la perspectiva medieval y arrojan luz sobre problemáticas que conciernen la naturaleza de la comunicación (didáctica o no) en nuestras sociedades contemporáneas" (2011: 195).⁷ En efecto, es la propia autora quien asume en un ensayo posterior que "en la novela histórica creo que hay casi siempre un mensaje moral, un elemento de reflexión sobre el presente en el espejo del

⁶ Cabe matizar, sin embargo, que los diálogos son notoriamente uniformes. Pese al realismo que se señalaba, llama la atención el hecho de que la autora no atribuya un registro de lenguaje característico a cada uno de los personajes (en función, por ejemplo, de su procedencia, clase, etc.). En este sentido, se aleja de un intento realista y prioriza lo poético.

⁷ La investigadora se refiere aquí concretamente a la relación que el texto mantiene con un amplio abanico de referencias ejemplarizantes que incluyen "ejemplos de carácter puntual o atemporal, con asunto histórico (incluidos los bíblicos) o fictício (verosímil o fabuloso), que requiere una lectura literal o metafórica, propio para la ilustración o la exhortación" (Touton 2011: 195).

pasado" (Díaz-Mas 2005: 122). Como se ha podido ver, en *La tierra fértil* ese elemento de reflexión se enuncia desde el prólogo —en la voz de un narrador contemporáneo—, que induce a pensar sobre cómo se registra en el paisaje la huella del paso del tiempo.

Retomando la descripción muy sintética del argumento de la novela, cabe explicar que, después de muerto el usurpador Bertrán Guerau —en una justa que busca restablecer su dominio sobre aquellas tierras—, Arnau toma como esposa a Elisenda Guerau, que se suicida el día después de la boda como venganza por la muerte de su hermano. A la larga, ya con su poder en el feudo plenamente afianzado, el señor de Bonastre y Guerau elige como compañera a la campesina Tibors de Fenal —hija del hermano natural de Arnau de Bonastre, muerto en la matanza del Mas Fenal a mando de Bertrán de Guerau—, con la que tiene dos hijos: Raimón Amat y Oliver Ull Blau.

Más allá de las rivalidades y alianzas entre los distintos señores feudales —y de las relaciones de estos con el monarca Jaume I— que constituyen el telón de fondo de la novela, uno de los núcleos centrales del argumento es la evolución de los sentimientos entre Arnau de Bonastre y Joan Galba que acompaña al/a la lector/a durante gran parte de la narrativa. Joan Galba es un platero que se acerca disfrazado al castillo para llevar a cabo una venganza que pondría fin a la vida del protagonista. El intento de matar a Arnau, sin embargo, no es exitoso, y el platero es encarcelado y torturado durante varios días. El señor de Bonastre, impresionado con su resistencia y temeridad, acaba mostrando clemencia y decide mantenerlo en el castillo, donde Joan se cura lentamente de las heridas y cae en una profunda "melancolía". Con el tiempo, sin embargo, la relación entre ambos —del odio al amor, como resume la propia autora (Díaz-Mas 2005: 121)—se va afianzando y se acaba consolidando poco a poco a la vista de todos:

... y mientras lo decía, le echó los brazos por los hombros a Joan Galba, que estaba sentado justo delante de él, lo abrazó por detrás, lo atrajo hacia sí y lo tuvo abrazado y medio recostado en su regazo todo el tiempo que duró el juego; que a veces le acariciaba los cabellos y alguna que otra vez le besaba el cuello, y Joan Galba estaba que no se atrevía a respirar, al ver que el señor le trataba así delante de todo el mundo. (Díaz-Mas 1999: 501)

La última parte de la narración de *La tierra fértil* adquiere tintes más sombríos para relatar las discrepancias que enfrentan al protagonista con sus herederos, Raimón Amat y Oliver Ull Blau, ambos corrompidos por un criado rencoroso y malintencionado conocido como Mataset. En los últimos capítulos de la novela, las mujeres del castillo se ensucian de tierra y lloran, una tras otra, las muertes de los diferentes caballeros que protagonizaron la novela, muertos en diferentes disputas que van anticipando el final de la narrativa (y el decaer del feudo de Bonastre y Guirau).8 Como se advertía desde el prólogo, esa tierra se hizo fértil a

⁸ Las escenas recuerdan, en cierta medida, a las muestras de dolor y de patetismo ante la muerte que aparecen en la propia literatura medieval. Véase, por ejemplo, el género tardo-medieval de las danzas de la muerte.

costa de sudor y sangre, "y a las lágrimas derramadas sobre ella, porque solo es fértil la tierra sobre la que se ha sufrido" (Díaz-Mas 1999: 10).

3. La HISTORIA: COINCIDENCIAS Y DESVIACIONES

Como se explicaba al inicio, La cuadratura del círculo y La tierra fértil son dos textos que acercan al modelo tradicional de la novela de tema medieval en la medida en que recrean la ambientación y el espíritu medievales con un afán casi documental. 9 Concretamente, se nos hace partícipes de las impresiones que provoca en los personaies el universo narrado, creado gracias a una serie de referencias históricas y culturales bastante rigurosas. 10 Atendiendo a esta relación estrecha entre lo ficcional y lo histórico, cabe ahora ahondar con más detalle en cómo se lleva a cabo la inscripción del Medievo en las novelas.¹¹

Importa mencionar en primer lugar que —además de todo el detallismo a la hora de representar la sociedad medieval o la psicología de los personaies— se percibe en La tierra fértil un intento de reproducir los estilos propios de los textos medievales.¹² La escritura medievalizante que se percibe en novelas actuales como esta no pretende solamente reconstruir algunas de las imágenes y signos exteriores del pasado medieval, sino que es un ejemplo de intertextualidad clara en la medida en que inserta en el propio texto estructuras propias de los discursos de la época medieval. Como se explicará a continuación, se puede argumentar que el medievalismo literario se inserta en la propuesta posmoderna de integrar las producciones culturales cultas con aquellas de carácter popular, teniendo como resultado un texto no solo densamente referencial, sino también con un importante grado de hibridismo genérico y lingüístico.

A título de ejemplo, se pueden citar las fórmulas típicas de la cronística medieval que el narrador elige para introducir la narración de nuevos episodios: "y la forma como llegaron a aquel gobierno fue así: que en tiempos estaban las tierras" (Díaz-Mas 1999: 12) o "ahora diremos cómo fue parar Bernat Armengol a Valencia y cómo había conseguido allí tierras" (44). Asimismo, se pueden rastrear fácilmente en las páginas de estas novelas una conjunción de materiales extraídos de diferentes tradiciones cultas y populares. Una de las más evidentes

⁹ Recuérdese, en ese sentido, que la narrativa histórica decimonónica también buscaba coherencia entre los personajes y eventos históricos representados en la ficción y la versión historiográfica conocida, es decir, la documentación y los testigos conocidos referentés a la cultura histórica del período representado.

¹⁰ En este sentido, cabe recordar que la novela de Paloma Díaz-Mas es reconocida por la crítica como una de las más detalladas y mejor documentadas representaciones literarias contemporáneas de la sociedad bajomedieval catalana. Tomás Yerro Villanueva, por ejemplo, la reconoce como una "novela total", una expresión que reserva para "aquellas narraciones [...] que manifiestan una extraordinaria ambición a la hora de plasmar un universo existencial y social complejo" (2001: 249).

 $^{^{11}}$ Sobre la novela española contemporánea de tema medieval es muy recomendable el libro LaEdad Media contemporánea (2015), de Antonio Huertas Morales.

¹² Es la propia autora quien califica *La tierra fértil* como "novela histórica de sentimientos" (Díaz-Mas 2005: 121), debido al rigor a la hora de crear la psicología de los personajes.

es la tradición bíblica, cuyas metáforas (la maldición divina, el Génesis y el Apocalipsis, el Éxodo, las invasiones y las luchas fratricidas, las plagas, los presagios, etc.) se perciben entre líneas en ambas historias. El tono de la narración, por otro lado, tiene ciertas características de la épica, pero tampoco escasean las recurrencias a los *exempla* y las fábulas populares típicas del Medievo, así como a una serie de referencias que evocan las tradiciones artúrica y caballeresca que caracterizan la época recreada en los textos:

Y la gran voz del duque recitando muy alto (como para que yo le oiga —pensó Acardo):

Fui hechizado de noche sobre una alta montaña, no estoy triste ni alegre, no soy arisco ni sociable, a qué hora nací tampoco sé, pero no puedo ser de otra manera porque me hechizaron de noche en lo alto del monte. (Pombo 1999: 158)

En esto pasaron los tres días y el caballero Bisclavaret fue al arbusto, esperando recuperar sus ropas y su forma humana. Pero, para su desesperación, no las encontró, y como si no se vestía no podía volver a ser hombre, se quedó convertido en lobo, vagando por los bosques.

Mucho tiempo después —explicó don Ot Berenguer— fue el rey a cazar con sus caballeros; y tuvo la buena fortuna de herir un lobo, aunque no llegó a matarle. [...] Así que, en vez de rematarlo, se apiadó del lobo, lo recogió y lo llevó a su palacio, donde vivió Bisclavaret muchos años en su forma de lobo, pero más dócil que el más dócil de los canes. (Díaz-Mas 1999: 474-475)

Con respecto a la cronología, importa subrayar que en la novela *La cuadratura del círculo* muchos de los hechos que se relatan se corresponden con eventos históricos documentados y, en consecuencia, se puede fechar con alguna precisión la corta vida de Acardo en el contexto de la Historia.¹³ La primera fecha señalada es 1120 — "el tiempo es benévolo en toda Francia" (Pombo 1999: 12), comenta el narrador — y la última precisión cronológica que da la novela se corresponde con el final de la Segunda Cruzada y sitúa la narrativa en 1149. A través de una serie de referencias como estas, se puede interpretar que Álvaro Pombo intentó recrear con detalle el espíritu y la filosofía de la época que ha sido reconocida como el "Renacimiento del siglo XII".¹⁴ Recuérdese que es el propio autor quien confiesa en una entrevista que "la Edad Media es fascinan-

¹³ Se describe, por ejemplo, que el protagonista lleva cuatro años en la ciudad de Jerusalén cuando participa en el asedio de Damasco, lo cual permite identificar que Acardo había llegado a la Tierra Santa hacia 1144.

¹⁴ Se conoce como "Renacimiento del XII" debido a la importante renovación del universo cultural europeo occidental que tuvo lugar en el siglo XII. En palabras de Charles Homer Haskins, el primero en utilizar el término de forma canónica, "we may limit the phrase to the history of culture in this age —the complete development of Romanesque art and the rise of Gothic; the full bloom of vernacular poetry, both lyric and epic; and the new learning and new literature in Latin" (1955: 7).

te, especialmente para mí porque conozco bien la filosofía medieval europea" (Pombo 2001: s/p). No obstante, la postura claramente antinostálgica plasmada en la novela lo lleva más bien a exponer cierto desencanto en cuanto a los principales protagonistas de esa época de renovación.

En el fragmento citado a continuación de la novela de Álvaro Pombo la sutil mención al "historiado personaje" — "el fatuo, el lúbrico, el chistoso. el gracioso, el payaso, el recitador" (Pombo 1999: 100)— incorpora un nivel extratextual que sitúa al narrador, como bien plantea Epicteto Díaz Navarro, "en un tiempo imposible a caballo entre el pasado y el presente" (2013: 156). Se trata de Guillaume IX de Poitiers —quien se menciona en las primeras líneas de la novela a modo de referencia cronológica—, noveno duque de Aguitania (abuelo de Leonor de Aguitania), cuva corte es conocida hasta la actualidad como la impulsora de la poesía trovadoresca. No es banal pensar que se trata de una de las referencias culturales fundamentales del Renacimiento del siglo XII que, en principio, no pasa desapercibida para el público lector:

> Acardo por un instante deja de contar consigo mismo: de pronto no sabe qué hace allí. No sabe si darse la vuelta y escapar corriendo o si esperar a que el historiado personaje que le acompaña y que rítmicamente golpea con el bastón el suelo al andar [...]. ¿Quién es este personaje que le conduce con gran deferencia un par de pasos por delante [...]? El gran duque. Ahí, en medio de todos. [...] Acardo le mira, deja de mirarle, hinca una rodilla en el suelo, inclina la cabeza, alza la cabeza. ¿Es este anciano afable, que sonríe, el que llaman enemigo del todo pudor y santidad? ¿Es este anciano barbudo el vehemente amador de mujeres? ¿Este es el fatuo, el lúbrico, el chistoso, el gracioso, el payaso, el recitador, el verdadero, el falso, el elegante, el cínico, el negativo poeta que guizá no sabe escribir ni leer? (Pombo 1999: 99-100)

Sin nunca llegar a aclarar plenamente la ambigüedad y a perfilar su carácter, Guillaume IX de Poitiers es caracterizado por Acardo como un "soberbio señor" (Pombo 1999: 10) y es relativamente evidente que no le merece demasiada confianza al protagonista.¹⁵ El Trobador es caracterizado como astuto e hipócrita y, al contrario de lo que cuentan las leyendas, no destaca por su inteligencia o ingeniosidad. Así, se asiste a una desmitificación que se produce al ver desde cerca lo que desde la lejanía —o sea, desde la leyenda— estaba rodeado de un "aura". 16 Lo mismo se puede decir con respecto a Bernard de Clairvaux (traducido

¹⁵ Cuando el camarlengo Milleflor —que, cabe aclarar, es caracterizado por su artificiosidad— le pregunta a Acardo: "¿A que te ha parecido hermoso y noble nuestro señor el duque de Aquitania?", el protagonista se limita a contestar secamente: "Pues sí" (Pombo 1999: 102). El evidente desencanto con respecto al duque está también relacionado con la trama secundaria de la muerte del padre del protagonista; aunque la versión oficial cuenta que este murió y desapareció durante una batalla, según le explica a Acardo un personaje secundario, el padre de Acardo había sido asesinado por el duque durante un episodio de borrachera. El duque, sin embargo, niega esa versión insistiendo en la muerte en combate y posterior desaparición.

¹⁶ Se utiliza aquí la palabra "aura" en el sentido de "buena aceptación o popularidad", pero también en el sentido que emplea Alfredo Martínez-Expósito: "Supongamos que la existencia del aura demuestra que existe una especificidad que hace de un objeto o una experiencia algo único, original e irrepetible. La progresiva desaparición posmoderna del aura sería entonces un indicio

como Bernardo de Claraval en la novela). Cuando Acardo conoce al abad francés sus palabras entusiasmadas son representativas de la fama y del prestigio del que gozaba ya en su época: "¡Eres tú entonces el abad de Claraval, el famoso, que se enfrentó al duque de Aquitania, al trovador! ¿Es verdad que te enfrentaste con el duque? ¿Es verdad que no le temes?" (168). Cerca del final, no obstante, estas son las palabras que elige el narrador para referirse a él: "Bernardo como un hombrecillo que tose" (304).

Como ya se ha advertido anteriormente, no se debe esperar una versión romántica de estos "historiados personajes", ya que en numerosas ocasiones se puede identificar en la ficción medievalista posmoderna un afán por cuestionar y desmitificar algunos de los relatos de heroísmo más consolidados del imaginario occidental. La crítica que se viene comentando se extiende a los ideales de supremacía racial y cultural y a la naturalización de las jerarquías heteropatriarcales explícitas, por ejemplo, en ideología de las cruzadas y en muchas otras empresas querreras a las que se han sometido las naciones a lo largo de toda la Edad Media. Recuérdese en ese sentido que tanto las cruzadas narradas en La tierra fértil como en La cuadratura del círculo son demandas frustradas e inútiles. En el primer caso, se trata de la Cruzada organizada por Jaume I que, como afirma Paloma Díaz-Mas, "no llegó a ninguna parte", ya que "los Cruzados arribaron a San Juan de Acre v se dieron la vuelta" (2005: 116). En lo que se refiere a la Cruzada descrita por Álvaro Pombo en La cuadratura del círculo, se trata de la fracasada Segunda Cruzada, predicada por Bernardo de Claraval, para quien supuso una enorme humillación la derrota de los cruzados. Con estos dos ejemplos se puede concluir que la recuperación contemporánea del imaginario épico medieval sirve en parte para guitarle mucho de su poder significante al poner el énfasis en sus consecuencias y, de esta forma, desestabilizar el imaginario simbólico por detrás de muchas narrativas heroicas relacionadas con la cristiandad y la nacionalidad.

Retomando el estudio de la cronología presente en las novelas, en lo que se refiere a *La tierra fértil*, se puede deducir gracias a una serie de referencias secundarias que la acción se desarrolla entre el año de nacimiento del protagonista (1254) y de su muerte (1299). Aunque tanto los personajes principales como los feudos de Bonastre y Gerau —donde se desarrolla la acción— son totalmente ficticios, estos datos se pueden deducir gracias a una serie de referencias historiográficas concretas que la escritora confiesa provenientes de ensayos históricos sobre la Cataluña del siglo XIII.¹⁷ Entre aquellos eventos conocidos se cuenta la fallida expedición para conquistar los Santos Lugares convocada por Jaume I en 1269 —cuando el protagonista tenía quince años— que le permite

evidente de que la unicidad ha dejado de ser un valor en sí misma. El aura imbuía la obra de arte, o la experiencia de la naturaleza o cualquier otra experiencia, de la inefabilidad de lo auténtico" (2016: 220).

¹⁷ La autora aclara en un artículo titulado "Del ensayo histórico a la novela histórica" que el feudo de Bonastre está inspirado en unos paisajes concretos del entorno de lo que actualmente es el parque natural de Montseny, entre las provincias de Barcelona y Gerona (Díaz-Mas 2005: 115-116).

a la autora, como ella misma reconoce, tener el pretexto ideal para dar inicio al infortunio a partir del cual comienza la aventura (Díaz-Mas 2005: 116).

La confesada relación con la narración histórica conocida se refleja también en una trama secundaria: los enfrentamientos entre la alta nobleza y el rey Jaume I (y luego su hijo, Pere III). Entre los primeros tienen particular relevancia la familia de los Folc de Cardona, que apoyan en vida de Ramón Folc (padre) a Arnau en el intento de retomar las tierras del feudo de Bonastre, pero que luego se enfrentan al protagonista cuando le sucede a Ramón Folc, su hijo homónimo. Cabe matizar, sin embargo, que al contrario de lo que sucede en *La cuadratura del círculo*, los personajes más historiados —como los reyes— nunca se asoman en persona a la narración para actuar frente al/a la lector/a. Se podría decir que aquí, como en varias otras novelas, ejercen solamente un papel secundario como representantes del poder y de la autoridad.

Independientemente de su grado de protagonismo, uno de los rasgos que se ha detectado en estas dos novelas es la convivencia de personajes y acontecimientos de la realidad extratextual medieval con los productos de la imaginación del/de la novelista. Con respecto a los personajes ficcionales, un aspecto especialmente reseñable es cómo dan pie a replantear ciertos prejuicios que afectan a la percepción actual sobre la Edad Media sin caer en anacronismos o desviaciones ahistóricas. En lo que se refiere a los personajes históricos, sin embargo, lo que sucede es que conservan ciertas marcas connotativas que los mantienen ligados a otros niveles (particularmente al propio discurso histórico-literario). La percepción que el público lector tiene de la inter- y extratextualidad es, en esta circunstancia, un elemento indispensable en el proceso de significación literaria, ya que depende de su capacidad para identificar (y apreciar) las múltiples referencias que, como se ha visto, surgen con enorme frecuencia a lo largo de los textos.

Además de las referencias circunstanciales a la cronología y/o a los personajes históricos, los *realia* surgen en las narrativas para atraer a un público lector interesado en la vida cotidiana de la época medieval y para aportarle un rigor casi ensayístico a las historias. En cierta medida, estamos ante una actualización del concepto de "color local" por la que abogaban los autores del Romanticismo, basada igualmente en una intensa labor previa de investigación: "Antes de empezar a escribir *La tierra fértil* leí mucho: desde aburridos trabajos académicos sobre la demografía de la comarca de Osona [...] hasta deliciosos ensayos [...] sobre la vida de la Cataluña medieval", confiesa Paloma Díaz-Mas (2005: 117-118). En efecto, la autora madrileña aporta un enorme realismo a la narrativa de los Bonastre al incluir referencias documentadas, por ejemplo, al precio de una gallina o de un esclavo, a la organización administrativa de Vic o a los nombres de varón más frecuentes en aquella zona durante el siglo XIII. En definitiva, como

¹⁸ "Color local" es un concepto utilizado en el ámbito de los estudios literarios como referencia a una serie de descripciones detalladas de, por ejemplo, "1. vestuário de cada sexo, e consoante a classe social a que pertencia; 2. utensílios de trabalho e armas de defesa ou de ataque; 3. usos, costumes, crenças religiosas e superstições; 4. canções, literatura oral e modismos da linguagem popular; 5. paisagens naturais, multidões em marcha e ambientes interiores" (Beirante 1991: 58).

argumenta la propia escritora: "quise saber cómo se comía, cómo se dormía, cómo se bañaba la gente en el siglo XIII, o cómo era su vestimenta, o sus aperos de labranza, en qué época se hacía cada labor en el campo" (118).19

Con respecto al sedimento histórico cuidadosamente documentado a la hora de escribir la novela, entre los ejemplos que la propia autora señala, está uno especialmente interesante: la presencia/ausencia de botones en la descripción de una escena muy significativa para el argumento de la narrativa. Se trata del momento en el que finalmente Arnau de Bonastre desnuda a Joan Galba, consumando así la relación amorosa entre los dos caballeros. "Estoy segura de que si en esa escena vo hubiera puesto a mis personaies desabrochándose la camisa, mis lectores se lo hubieran creído" (Díaz-Mas 2005: 118); sin embargo, la lectura de un ensavo sobre la vestimenta medieval del siglo XIII le había hecho saber que los botones tenían a esas alturas un propósito de adorno o de refuerzo en la vestimenta defensiva de un caballero, pero no servían, como actualmente, para abrir v cerrar prendas. Así, finalmente, Arnau v Joan desatan cintas v cordones mientras se despojan de sus ropas (Díaz-Mas 1999: 496-497).²⁰

En lo que se refiere a la galería de personajes —casi exclusivamente masculinos, en ambos casos— es evidente que el/la lector/as está ante una reinterpretación actual del "héroe medio" —identificado por György Lukács como el protagonista por excelencia de las novelas históricas del siglo xix—, que, como se puede ver, sique siendo en gran medida el protagonista ficcional privilegiado de muchos relatos y novelas medievalistas contemporáneos. Los elegidos para protagonizar los sucesos (y los reversos) de la Historia medieval son frecuentemente personajes periféricos —llenos de contradicciones e imperfecciones como Acardo y Arnau de Bonastre. Sin guerer dedicar excesiva atención a este punto, es especialmente significativo que ambos compartan una juventud que, lejos de corresponderse con lo que sería esperable de la condición heroica de virtud y nobleza del modelo caballeresco, más bien los acercan al antihéroe arquetípico. Por poner algunos ejemplos representativos narrados en La tierra

¹⁹ Entre los detalles que aportan realismo al retrato medievalizante se puede mencionar también otra escena: al retornar del cautiverio que sufrió en tierras de sarracenos, Arnau de Bonastre pide al fray Guillem que lo escuche en confesión y ahí le habla de su juventud y de la época del cautiverio. La representación de un contexto de confesión parece, efectivamente, el recurso más verosímil para dar a conocer la intimidad del caballero protagonista ya que, como reflexiona la autora, resultaba bastante difícil hacer introspección psicológica en la voz de un cronista medieval, que es el narrador ficticio de la historia de los Bonastre. Como concluye, este artificio permite así "que mis personajes analizasen sus sentimientos con sus propias voces y sin dar la impresión de que se psicoanalizaban avant la lettre [...]. Vino en mi ayuda un ensayo histórico sobre el sacramento de la confesión y su incidencia en la mentalidad medieval" (Díaz-Mas 2005: 119-120).

²⁰ Por el contrario, cuando Arnau de Bonastre recupera el cuerpo mutilado de su padre —"que no era más que unos huesos mondos y descabalados con unos pocos jirones de las mallas de la cota y de la ropa que traía encima"— lo reconoce gracias a un botón de plata "de un jaqués muy rico que su padre tenía, reforzado con muchas láminas y botones" (Díaz-Mas 1999: 133). Como escribe la autora, aquí el botón asume su papel de elemento defensivo ya que el jaqués era una vestimenta que los caballeros solían llevar sobre la cota de mallas y que era reforzado a menudo con láminas y botones que hacían a la vez de adorno y de protección. Simboliza así "el único resto que quéda del esplendor del pasado, el único elemento que ha permanecido del arnés del caballero" (Díaz-Mas 2005: 119).

fértil se pueden mencionar los diversos abusos que Arnau protagoniza junto con su amigo Bertrán: desde los actos de profanación de la iglesia hasta las escenas indignantes de violación de las mujeres campesinas del feudo. De hecho como se puede leer en la cita a continuación—, este elemento es esencial para la narración de *La tierra fértil*, ya que es justamente esa situación la que lleva a Joan Galba al castillo, buscando vengar el deshonor que había sufrido su hermana a manos del señor de Bonastre:

> —Señor— dijo Joan Galba —, la causa de mi odio es algo que sucedió cuando yo tenía once años y vos unos catorce. Entonces era señor de Bonastre don Raimón, vuestro padre, y vos recorríais sus tierras con Don Bertrán Guerau, que hacíais tanto mal por todas parte que ya os temían los vasallos de todo el feudo [...]. Llegó el día de la Madre de Dios de Agosto [...] nos rodeasteis con vuestros caballos hasta que derribasteis a mi madre por tierra; y tomasteis a mi hermana, que entonces era una niña de poco más de doce años [...]. Casi al alba dimos con ella, que la encontramos llorando, con las ropas desgarradas y la cara magullada de golpes, en medio de un bosque de robles y castaños que hay en las lides del feudo de Bonastre. (Díaz-Mas 1999: 303)

En cuanto a La cuadratura del círculo, se puede recordar el episodio en que Acardo mata a traición a Bertrán (el hijo bastardo de su tío) en un combate que demuestra una conducta indigna y cobarde por parte de ambos hombres (Pombo 1999: 141). Unos años antes había matado al mozo de mulas; "no había sentido, ni al matarle ni después, la menor pena" (34). Es evidente que Acardo reproduce durante su juventud un tipo de opresión directa que parece metaforizar todas las violencias indirectas y simbólicas que ha sufrido durante la infancia en la casa familiar.²¹ Otra hipótesis que se podría manejar para justificar parcialmente su conducta violenta es la de la (homo)sexualidad reprimida, como ocurre con otros personajes de Álvaro Pombo, según sostiene Félix José Casanova Monge.²² No está de más recordar que, ya durante su temprana juventud —a lo largo de la cual experimenta una enorme soledad y frustración—, Acardo confiesa el aburrimiento que le provocan las experiencias sexuales con la hija del pastor cuando afirma que "era más gratificante, en resumidas cuentas, montar a caballo o pelearse" (Pombo 1999: 25).

No sorprende, en cualquier caso, el rechazo que la conducta homoerótica o homoafectiva le provoca a Acardo. En el contexto de la idiosincrasia medieval cristiana, la homosexualidad era entendida como "a contagious malady, superficially very attractive [...]. Not only was this pleasure viewed as contagious, it was

²¹ Para profundizar más acerca del papel de la violencia en el ámbito medieval véase, por ejemplo, el monográfico La violencia en la sociedad medieval (2019), coordinado por Esther López Ójeda.

²² Afirma Félix José Casanova Monge en su tesis doctoral *Poética del bien y del mal. La narrativa* de Álvaro Pombo que "Pombo es una de las voces homosexuales [...] que ha llevado y lleva todavía el tema de la homosexualidad en su narrativa. Y lo hace de una manera 'obsesiva'. A pesar de no gustar al novelista la palabra, 'obsesivo', diríamos que es un tema recurrente en su narrativa". En efecto, ya otros investigadores como, por ejemplo, Alfredo Martínez-Expósito, se habían referido a Álvaro Pombo como "uno de los nombres imprescindibles del canon literario homosexual" (2016: 209).

also incurable. He who indulged was lost forever" (Eisenberg 1999: 258). Recuérdese en ese sentido que entre la galería de personajes peculiares representados en *La cuadratura del círculo* se puede reconocer fácilmente el tío Arnaldo como un personaje que representa al hombre homosexual mayor y físicamente decadente. La sexualidad disidente con la norma era, pues, estigmatizada como antinatural, anormal y abyecta —en beneficio de la estabilidad de las prácticas de producción de lo natural—, y sus efectos, como se sugiere, por ejemplo, en el medieval *Llibre de les dones*, incluirían justamente aquellos que se pueden observar en el decadente tío Arnaldo: putrefacción, corrupción y pestilencia (Solomon 1999: 282). En esa misma línea es especialmente significativa una conversación que el protagonista de *La cuadratura del círculo* mantiene con su tío, donde este señala la belleza ambigua y andrógina de Acardo, además de insinuar claramente su deseo de besarlo. Acardo, sin embargo, rechaza con agresividad esta apreciación de su tío: "Déjate de espejos y de mierdas, tío. Hablas como un marica" (Pombo 1999: 57).

Con respecto al tema de la sexualidad, el caso de *La tierra fértil* es más complejo. Para analizar con un poco más de detenimiento la relación amorosa entre el protagonista y Joan Galba, se pueden traer a colación diferentes factores. En primer lugar, hay que mencionar que la dinámica de su idilio encaja perfectamente en un motivo frecuente de la literatura y del cine románticos al desarrollar las peripecias que, poco a poco, justifican que el "odio" dé lugar al "amor". Al contrario de lo que sucede en *La cuadratura del círculo*, la naturaleza discordante de este amor con la idiosincrasia de la época solo es un elemento más de transgresión y —muy en la línea de lo que se reivindica desde una perspectiva feminista *queer*—, el argumento no se subordina únicamente a los impedimentos (culturales, religiosos, etc.), sino que plantea con bastante naturalidad la evolución de los sentimientos entre los personajes.

Si sobre Joan el/la lector/a no dispone de información suficiente referente a su pasado, sobre Arnau existen múltiples indicios a lo largo de la historia relacionados con su interés homoafectivo (o homoerótico) que, en diferentes escenas, se insinúa o directamente se hace explícito. Ese es el caso de las relaciones que mantiene con hombres durante el cautiverio moro, como le confiesa al fraile cuando decide ir a contarle sus pecados para buscar la rendición: "Es verdad que pequé —dijo don Arnau—, pero fue en tiempos de cautiverio, que no era dueño yo de mi libertad ni de mi cuerpo siguiera". Dando señales de supuesto arrepentimiento, sin embargo, añade: "lo que al principio hacía forzado al final ya no sabía por qué lo hacía: si por fuerza o por buscar placer o por consolar su soledad [...], de forma que ni siquiera sabía hasta dónde llegaba lo impuesto y dónde comenzaba lo que él mismo había buscado" (Díaz-Mas 1999: 160-161). Al igual que Acardo, Arnau conoce la doctrina religiosa y establece, por lo tanto, una jerarquía evidente entre "appropriate sexual practices and dirty homosexual ones" (Lledó-Guillem 2010: 132), tal y como se esperaría de un hombre de su época. Sin embargo, como se ha visto, esa jerarquía se va disipando cuando, con el paso del tiempo, Arnau desarrolla una afinidad especial con Joan Galba, al que acaba nombrando su caballero y amante.

Se puede argumentar que la trama que protagonizan Arnau y Joan da respuesta a un "deseo de un pasado" —o, más concretamente, "a queer desire

for history" al que se refiere Carolyn Dinshaw (1999)— al incluir una cierta sensibilidad queer que se manifiesta en la representación de sexualidades disidentes con la norma. En ese sentido, existe ciertamente la intención de crear un correctivo —irónico a la vez que crítico— que, como afirma Clare Simmons (2014: 110), invita el/la lector/a a confrontar las expectativas previas y a repensar sus percepciones y prejuicios.

Conclusión

Como se ha podido concluir, Paloma Díaz-Mas y Álvaro Pombo proponen una representación aparentemente veraz de algunos aspectos de la Edad Media a través de una estrecha relación referencial con el universo literario e historiográfico de los siglos anteriores. En todo caso, como se advertía al inicio, la relación intertextual con la realidad medieval en la ficción posmoderna es siempre crítica y contextual y debe ser entendida en diferentes dimensiones: desde la red de referencias medievalizantes que intervienen en la construcción de los diferentes niveles de significado a las voces narrativas polifónicas que actualizan el sentido del texto. En su conjunto, estas estrategias permiten plasmar en las narrativas materiales muy heterogéneos —provenientes de diferentes tradiciones y discursos—, que dan lugar a composiciones densamente intertextuales con rasgos medievalizantes, cierta reminiscencia romántica y un pragmatismo irónico y crítico, típico de la posmodernidad.

A modo de conclusión inicial, se puede afirmar que la apropiación por parte de la ficción medievalista contemporánea de la materia medieval, pese a mantener un importante vínculo con la tradición, se caracteriza por sus derivaciones. A pesar de la fórmula aparentemente tradicional de las novelas analizadas, no se puede perder de vista que son primordialmente novelas y secundariamente históricas (Díaz-Mas 2005: 114) y que, en consecuencia, la relación con la Historia no es más que una parte de la propuesta estética e ideológica de los/as novelistas. No sorprende, por lo tanto, que nos encontremos con un proyecto de resignificación del Medievo perceptible, por ejemplo, en cómo la caracterización psicológica de los personajes da pie a múltiples indagaciones en torno al espacio privado, a las existencias y las culturas marginadas, al cuerpo, a la obsesión, a la melancolía, a la locura, al fracaso, al humor, en una palabra, a lo ex-céntrico, lo que existe en la periferia de la tradición historiográfica conocida.

Un aspecto especialmente reseñable que se ha pretendido destacar en este artículo tiene que ver con cómo se abordan las cuestiones relativas a la sexualidad de los diferentes personaies. Atendiendo a sus particulares circunstancias históricas. a sus dinámicas de relación con los demás personajes y a sus dilemas y peripecias, se puede entender cómo Acardo y Arnau ponen en evidencia las contingencias de sus identidades genérico-sexuales, aparentemente disidentes con la normativa de la cisheterosexualidad. Hasta cierto punto —recuérdese que las novelas son esencialmente masculinas— se puede hablar de una reescritura consciente de la realidad de aquellas personas que se han estado moviendo en un sistema que las aliena del lenguaje del poder establecido. En diferentes niveles, los textos de Paloma Díaz-Mas y de Álvaro Pombo consiguen no solo incluirlas dentro del flujo histórico supuestamente universal del cual han sido excluidas, sino que exponen, a través de la literatura, ciertas operaciones históricas que han propiciado su exclusión. En esa medida, es interesante pensar que la mera presencia de personajes *queer* reformula el propio imaginario medievalista a la vez que cuestiona el significado histórico del género y de la sexualidad modernos, enraizados en una noción muy limitada de cómo estas se configuraban en el pasado. Además, plantea al público lector una cuestión que debe acompañarle a lo largo de la lectura: "hasta qué punto esos sentimientos y relaciones han cambiado desde la Edad Media hasta aquí; o, lo que es lo mismo, si los sentimientos humanos son universales [...] si un hombre de la Edad Media y uno actual sienten en algunos aspectos lo mismo" (Díaz-Mas 2005: 123).

En relación con la reinterpretación/adaptación de la tradición heredada, otro aspecto interesante tiene que ver con cómo las novelas recuperan ciertas narrativas culturales —como la de las cruzadas—, que han contribuido a configurar el imaginario simbólico de Occidente a lo largo de los siglos. La novedad consiste en que se busca poner énfasis en sus consecuencias y en sus fracasos y, de esta forma, desestabilizar ciertos mitos heroicos relacionados con la masculinidad, la cristiandad y la nacionalidad. Se puede afirmar, en definitiva, que el imaginario medievalista y la producción literaria del Medioevo proporcionan una serie de referencias lúdicas enormemente sugestivas, así como un repertorio de modelos textuales que son especialmente adecuados para explorar, desde la actualidad, las temáticas de la guerra, de la artificialidad de la Historia, de la alteridad, de la Fortuna, de los orígenes y del paso del tiempo. En esa medida, la relación con el Medioevo se concibe ante todo como una metáfora del presente; un proyecto que, como argumenta la propia Paloma Díaz-Mas en el prólogo de La tierra fértil, depende de reconocer que "llevamos sobre nuestras espaldas el peso de todo nuestro siglo que acaba" (1999: 10).

OBRAS CITADAS

Basanta, Ángel (1999). "Amorosos caballeros", Diario ABC-Cultural, 18 de diciembre: 19.

Beirante, Cândido (1991). Alexandre Herculano. As faces do poliedro. Lisboa: Vega.

Casanova Monge, Félix José (2016). Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Díaz Navarro, Epicteto (2013). En torno a la novela histórica española. Ecos, disidencias y parodias. Madrid: Ediciones del Orto.

Díaz-Mas, Paloma (1984). El rapto del Santo Grial o el Caballero de la Verde Oliva. Barcelona: Anagrama.

Díaz-Mas, Paloma (1999). La tierra fértil. Barcelona: Anagrama.

Díaz-Mas, Paloma (2005). "Del ensayo histórico a la novela histórica". Boletín Hispánico Helvético, 6: 111-124.

Dinshaw, Carolyn (1999). Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Post-modern. Durham-Londres: Duke University Press. https://doi.org/10.2307/j.ct-v11sn2m8

- Eisenberg, Daniel (1999). "Juan Ruiz's Heterosexual 'Good Love'", in Queer Iberia. Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance, ed. Josiah Blackmore y Gregory Hutcheson. Durham/Londres: Duke University Press, 250-275. https://doi.org/10.1215/9780822382171-010
- Eiximenis, Francesc (1495). Llibre de les dones [1396], ed. Johan Rosenbach. Barcelona: Johan Rosenbach.
- Fernández Prieto, Celia (2003). Historia y novela: poética de la novela histórica. Pamplona: EUNSA.
- Gómez Redondo, Fernando (2005). "Metaliteratura e intertextualidad en la narrativa de temática medieval". Boletín Hispánico Helvético, 6: 79-109.
- Homer Haskins, Charles (1955). The Renaissance of the Twelfth Century. Londres/Cambridge: Harvard University Press.
- Huertas Morales, Antonio (2015). La Edad Media contemporánea. Estudio de la novela española de tema medieval (1990-2012). Vigo: Academia del Hispanismo.
- Lledó-Guillem, Vicente (2010). "Deconstructing Scholastic Sexuality in La tierra fértil", in Queer Exoticism: Examining the Queer Exotic Within, ed. Tamara Powell y David Powell. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- López Ojeda, Esther (coord.) (2019). La violencia en la sociedad medieval. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Martínez-Expósito, Alfredo (2016). "Álvaro Pombo y la defensa de la autenticidad homosexual", in Masculinidades disidentes, ed. Rafael Mérida Jiménez. Barcelona: Icaria, 207-227.
- Pombo, Álvaro (1999). La cuadratura del círculo. Barcelona: Anagrama.
- Pombo, Álvaro (2001). "Ha estado con nosotros... Álvaro Pombo". El Mundo-Encuentros, https://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2001/01/163/index.html (19 de enero de 2022).
- Pulgarín, Amalia (1995). Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista. Madrid: Fundamentos.
- Sanmartín Bastida, Rebeca (2008). "Fortuna", in Enciclopedia Cervantina, ed. Carlos Alvar, V. Madrid: Castalia, 4916-4922.
- Simmons, Clare (2014). "Humor", in Medievalism. Key Critical Terms, ed. Elizabeth Emery y Richard Utz. Cambridge: D. S. Brewer, 109-115. http://dx.doi.org/10.2307/j.ctv136bv6v.17
- Solomon, Michael (1999). "Fictions of Infection: Diseasing the Sexual Other in Francesc Eiximenis's Lo llibre de les dones", in Queer Iberia. Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance, ed. Josiah Blackmore y Gregory Hutcheson. Durham/Londres: Duke University Press, 277-290. https://doi. org/10.1215/9780822382171-011
- Touton, Isabelle (2011). "Ejemplaridad de la narrativa-reescritura de Paloma Díaz-Mas", in La ejemplaridad en la narrativa contemporánea española (1950-2010), ed. Amélie Florenchie e Isabelle Touton. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 185-206. https://doi.org/10.31819/9783954871063-012
- Weaver, Wesley (2008). "Ideología y fabulación en La cuadratura del círculo". Anuario de Estudios Filológicos, 31: 241-257.

Workman, Leslie (ed.) (1979). "Editorial". Studies in Medievalism, I: 1-3.

Workman, Leslie (ed.) (1987). "Editorial". Studies in Medievalism, III: 1-3.

Yerro Villanueva, Tomás (2001). "Novela histórica española actual ambientada en la Edad Media: ensayo de aproximación", in Itinerarios medievales e identidad hispánica: Actas de la XXVII Semana de Estudios Medievales de Estella. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 221-256.

PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.2.1970 Vol. XI, n.º 2 (verano 2023), pp. 485-505, ISSN: 2255-4505

MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN Y PACO IGNACIO TAIBO II: HACIA UN MAPA DE CORRESPONDENCIAS LITERARIAS Y TRANSATLÁNTICAS*

MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN AND PACO IGNACIO TAIBO II: TOWARDS A MAP OF LITERARY AND TRANSATLANTIC CORRESPONDENCES

> SERGIO GARCÍA GARCÍA Universidad Nacional Autónoma de México https://orcid.org/0000-0002-9563-0982 sergiogarciagarciacorreo@gmail.com

> > Recibido: 25.07.2022 Aceptado: 27.09.2023

RESUMEN: Manuel Vázquez Montalbán y Paco Ignacio Taibo II iniciaron casi simultáneamente una renovación de la novela policíaca escrita en español a mediados de los años 70 tanto en España como en México con sus obras *Tatuaje* (1974) y *Días de combate* (1976), respectivamente. Este estudio tiene como objetivo principal la elaboración de un acercamiento conjunto a las producciones policíacas de ambos escritores, ampliando una serie de correspondencias entre ellos ya advertida por críticos como William J. Nichols y José Colmeiro. Si bien sus obras se fundamentan en la representación realista de un contexto nacional específico, apoyándose en el empleo de ciertas claves de la novela negra estadounidense, algunas de las características y de los antecedentes de esta nueva novela policíaca hispánica de Vázquez Montalbán y Taibo adquieren un carácter transnacional, lo que permite aplicar a sus obras un enfoque desde los estudios transatlánticos para trazar nexos y elaborar comparaciones. En este sentido, proponemos una muestra de los rasgos comunes identificables tanto en las producciones policíacas de ambos escritores como en sus propias figuras: unos adscritos a

^{*} Este estudio se inscribe dentro del proyecto de investigación posdoctoral titulado "'Intuyo que México podría ser mi segundo país y eso es todo': el tema mexicano en la obra de Manuel Vázquez Montalbán y su influencia en la novela policíaca mexicana", auspiciado por el Programa de Becas Posdoctorales de la Universidad Nacional Autónoma de México (periodo 2021-I, postulaciones de renovación) y asesorado por la Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas.

determinados procedimientos literarios, como el tratamiento del personaje protagonista detectivesco y el empleo de la metaficción, y otros de naturaleza transatlántica, como el mestizaje, los movimientos migratorios y la atención hacia la guerra civil española.

PALABRAS CLAVE: Manuel Vázquez Montalbán, Paco Ignacio Taibo II, novela policíaca hispánica, neopolicial, estudios transatlánticos

ABSTRACT: Manuel Vázguez Montalbán and Paco Ignacio Taibo II almost simultaneously initiated a renewal of the crime fiction written in Spanish in the mid-1970s in both Spain and Mexico with their works Tatuaie (1974) and Días de combate (1976), respectively. The main objective of this study is to elaborate a joint approach to the police productions of both writers, expanding a series of correspondences between them already noted by critics such as William J. Nichols and José Colmeiro. Although their works are based on the realistic representations of specific national contexts, supported by the use of certain keys of the American crime novel, some of the characteristics and background of this new Hispanic crime novel by Vázguez Montalbán and Taibo acquire a transnational caracter. That allows applying to their works an approach from transatlantic studies to draw links and make comparisons. In this sense, I submit a sample of the identifiable common features both in the police productions of the two writers, and in their figures themselves: some attached to certain literary procedures, such as the handling of the detective protagonist character and the use of metafiction, and others of transatlantic nature, such as mestizaje, migratory movements and attention towards the Spanish civil war.

Keywords: Manuel Vázquez Montalbán, Paco Ignacio Taibo II, Hispanic Crime Fiction, neopolicial, Transatlantic Studies



Introducción. Una nueva novela negra para España y México

A mediados de la década de los 70 del pasado siglo se publicaron dos novelas que proporcionaron un nuevo recorrido para el género policíaco que se estaba desarrollando en España y México: *Tatuaje* (1974), del barcelonés Manuel Vázquez Montalbán, y *Días de combate* (1976), del hispanomexicano Paco Ignacio Taibo II. Ambos títulos inauguraron a su vez las series protagonizadas por los detectives Pepe Carvalho (1974-2004) y Héctor Belascoarán Shayne (1976-1993). Desde una perspectiva general, la novela policíaca que se había cultivado en ambos países desde comienzos del s. xx hasta los 70, según Leonardo Padura

Fuentes, respondía a "tres proposiciones básicas: la copia mimética, la parodia, y el intento de aclimatación lingüística del género" (1990: 37) —con algunas excepciones, como el caso en México de la aparición de *El complot mongol* (1969), de Rafael Bernal—, y había estado encorsetada y condicionada por un inevitable imaginario anglosajón pautado por la novela policíaca clásica (también llamada novela enigma o *whodunit*), el primer subgénero histórico policíaco, consolidado por autores como Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle y Agatha Christie, entre otros (Colmeiro 1994: 55, 59-61). A este respecto, el propio Taibo afirma que, a propósito de la falta de correspondencia de la realidad diegética con un contexto verosímil hispánico, "la novela policíaca de habla española había tardado en emerger porque se encontró durante muchos años atrapada en la cárcel imitativa. Y además, en la imitación de la peor novela policíaca, la novela enigma" (1987: 37). Por su parte, José Colmeiro explica las causas que motivaron que la novela policíaca en español viviera "de espaldas a la realidad":

La histórica falta generalizada en el ámbito hispánico de estados de derecho apoyados en un orden jurídico burgués que garantizara las libertades individuales, que es la base histórica e ideológica del género policíaco tradicional, y el añadido del estigma subliterario del género, de difícil legitimación por su empobrecido capital simbólico, alejaba habitualmente de este género a los autores con ciertas ambiciones literarias. Por todo ello las tramas autóctonas no resultaban verosímiles ni recomendables. (Colmeiro 2021: 267-268)

Si aplicamos un punto de vista tradicional, basado en la adscripción de los textos a la configuración de una literatura nacional (española y mexicana en nuestro caso), advertimos que el fenómeno que supusieron las primeras obras de Vázquez Montalbán y Taibo responde ante todo a dos características complementarias: la asunción de algunos elementos de la novela policíaca negra, el otro subgénero histórico siguiendo a Colmeiro (1994: 56-57, 61-63), surgido en los años 20 en EE.UU. (también conocido como hard boiled) —lo cual supuso el fin del modelo de la novela enigma—, como el mejor mecanismo para narrar una realidad absolutamente identificable con los contextos político-sociales de España y México; una experiencia literaria que bien podríamos identificar con una nacionalización del género policíaco en ambos países, siguiendo el término aplicado por Mari Paz Balibrea-Enríquez a las novelas de Taibo. ¹ El carácter antiheroico del protagonista detectivesco y la vinculación del delito, el crimen y la violencia con lo social y lo político dentro de una representación crítica de un espacio urbano concreto perteneciente a una sociedad capitalista son algunas de las claves, de las piezas del "desquace técnico de la novela negra" (Vázquez Montalbán 2001: 174) reconocibles en las obras policíacas de ambos.

¹ "El nuevo policíaco [...] 'nacionaliza' el género policíaco. En efecto, nos dice Taibo, con el neopolicíaco el género se hace genuinamente mexicano, se hace verosímil como novela explicadora de la realidad nacional" (Balibrea-Enríquez 1996: 39).

Si bien es cierto que ni Vázquez Montalbán ni Taibo promovieron una renovación intencionada del género policíaco en sus respectivos países,² la novela negra, en palabras del barcelonés, les permitió representar "de manera realista" un "mundo [en el cual] donde termina la legalidad y empieza la ilegalidad es un límite pactado" (en Colmeiro 2013: 54) — y además "con una clara intención crítica", señala Paula García Talaván (2011: 53)—, pero realizando una previa modificación o transgresión de sus códigos genéricos, tal y como afirman ambos en una entrevista con William J. Nichols (1998: 201-202, 222): un proceso que ha derivado en la incorporación total de la trama policíaca a la realidad política, social y cultural de España y México, según el caso, y cuyas claves literarias respondían a las características propias de dichos países y a la mirada particular del autor hacia esta realidad concreta, aleiándose por completo de cualquier tipo de mimetismo con el imaginario anglosajón tradicionalmente asociado al género policíaco.³ Aunque Vázquez Montalbán niegue la existencia de una novela policíaca española como tal, basándose en su heterogeneidad — "se dan [en España] una serie de novelistas, cada cual con su tema, con un acercamiento al género diferenciado" (1989: 49-50)—, y defienda que su narrativa se corresponde antes con la novela crónica que con la policíaca (2001: 174), es innegable que Taibo y él crearon una auténtica carta de naturaleza para el desarrollo de una novela policíaca autóctona que operaba dentro de territorios, temas y circunstancias nacionales determinadas, tal y como ha declarado el hispanomexicano: "En esta novela policíaca de habla española no se nacionaliza un género, se construía un género nacional" (Taibo II 1987: 38).4

² En el caso de Vázquez Montalbán, la anécdota es bastante conocida: algunas bromas y provocaciones recibidas de su suegro para que escribiera "un Maigret" (en Silvestri 2001: 109) y una apuesta etilica sobre la capacidad de escribir una novela policíaca en quince días desembocaron en la escritura de *Tatuaje* (Padura Fuentes 1995: 7). Taibo, por su parte, relata que en los años 70, mientras trabajaba como director de Teleguía, un compañero, "alguien, aburrido como yo, me dijo: 'Habría que escribir una novela policíaca en horas de oficina'. Me lo tomé en serio y, justo en horarios de oficina, comencé a escribir *Días de combate*" (en Cacucci 2019: 77).

³ En este sentido, Taibo aboga por que "los mecanismos de nacionalización tienen que ser internos y no externos. No se trataba del nombre o de apariencia. No tenías que narrar a partir del concepto de novela negra Chandler-Hammettiano sino tenías que narrar a partir del concepto de la realidad negra del Distrito Federal y ese era mi punto de partida y esa fue la verdadera génesis del proyecto. De ahí fue creciendo a una manera de contar un tipo de personaje, una reflexión sobre la realidad mexicana y una estructura que reiteré en nueve novelas" (en Nichols 1998: 223-224). Y Vázquez Montalbán se refiere a todo ello a partir de la aplicación de "un filtro tremendo que es la realidad propia de cada país" al proceso de penetración y colonización cultural que supuso el hard boiled estadounidense en España (en Colmeiro 2013: 68). A pesar de esta renovación desde posiciones concretas, donde, recordemos, ambos escritores no pretenden copiar el modelo del hard boiled, sino usarlo como herramienta, Deborah Cafiero establece en un estudio sobre la novela negra de ambos que, "analysing the discourse of society and ethics in the North American progenitors, uncovers how Vázquez Montalbán in Spain and Taibo II in Mexico 'misread' the genre to understand their local and national realities and communicate their own views of society" (2021: 157), basándose en la implicación personal y sentimental de Carvalho y Belascoarán cón los espacios urbanos de Barcelona y Ciudad de México, al contrario que los personajes de Dashiell Hammett v Raymond Chandler.

⁴ Con respecto a la obra de Taibo, algunas de las evidencias y consecuencias literarias de este proceso de adaptación de la novela negra a la realidad mexicana han sido estudiadas, así como otros de sus antecedentes y características, en el artículo "Reflexiones en torno al oficio de detective en

La novela negra del desencanto, según el término de Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà (2013: 56), fue cultivada por Vázquez Montalbán y definida por él mismo como una narrativa realista que pretende ser la "crónica de lo que va a ser la vida española de transición desde la decadencia del franquismo" (en Tyras 2003: 103); y el neopolicial latinoamericano de Taibo, según su propia denominación, tiene como rasgos principales los siguientes:

... caracterización de la policía como una fuerza del caos, del sistema bárbaro, dispuesta a ahogar a los ciudadanos; presentación de un hecho criminal como un accidente social, envuelto en la cotidianidad de las grandes nuevas ciudades; énfasis en el diálogo como conductor de la narración; gran calidad en el lenguaje, sobre todo en la construcción de ambientes; personajes centrales marginales por decisión. (Taibo II en Noguerol Jiménez 2009: 36)

Aunque cada producción atienda a una realidad concreta y a unos mecanismos propios —Vázquez Montalbán incluso ha declarado que "mi novela policíaca no tiene nada que ver [...] con lo que ha hecho Paco Ignacio Taibo II" (en Nichols 1998: 212)—, los motivos que propiciaron su aparición en los años 70 y que se asumen también como claves propias de ellas, son netamente semejantes.⁵

En primer lugar, cabe mencionar el retorno a una narración realista frente a la crisis del realismo crítico español, la estética irracional del *boom* latinoamericano y, especialmente, a "todas las propuestas antirrealistas y las copias burdas o las parodias fáciles que se habían extendido hasta la literatura policíaca de principio de los 60" (Padura Fuentes 1995: 42).

En segundo lugar, estaría la filiación y la militancia izquierdistas de Vázquez Montalbán y Taibo, que explica a su vez el desencanto que asumieron tras los distintos 68, en especial el fracaso de un "socialismo con rostro humano" en Europa y la matanza de estudiantes en Tlatelolco. Al respecto, Taibo ha afirmado que "tanto la novela policíaca española como la mexicana [...] comparten un pasado sesentaiochero" (en Argüelles 1990: 14). Un desencanto a su vez motivado por la falta de expectativas ante un futuro cambio social; el paulatino olvido impuesto a la memoria histórica, y la implantación y consolidación de un sistema y una sociedad capitalista en México y España, fortalecido a partir de las últimas décadas del s. xx por las prácticas neoliberales y la globalización.

Y, en tercer lugar, es importante tener en cuenta una notoria desconfianza, transmutada en denuncia crítica, hacia el Estado y los poderes gubernamentales y judiciales debido a su corrupción y a ser ocasionalmente valedores de una gran violencia social ejercida desde el poder; desconfianza, por un lado, hacia el régimen franquista y su palpable herencia durante la Transición y la posterior democracia —crítica identificable en las novelas carvalhianas a partir de *La so*-

México: el caso de Héctor Belascoarán Shayne" (García García 2022).

⁵ Cabe destacar como excepción, exclusiva del caso español, el final de la dictadura franquista y, por lo tanto, de la censura. Recordemos cómo en *Tatuaje*, escrita en 1973 en pleno tardofranquismo, Carvalho solo trata con agentes de la policía cuando sale de España y viaja a Ámsterdam (Vázquez de Parga 1993: 213; Colmeiro 2013: 32).

ledad del mánager (1977)— y, por otro, hacia los distintos gobiernos del Partido Revolucionario Institucional mexicano.⁶

Lo que demuestra la puesta en común de estos rasgos causativos, motivadores y característicos de las novelas policíacas de Vázquez Montalbán y Taibo es que ambas producciones poseen una vinculación transnacional, que supera su tematización y adscripción a un contexto y a una literatura ante todo nacionales, favoreciendo de este modo un diálogo "en el entramado de lo intercultural" (Ortega 2003: 113) y "la posibilidad de nuevos reencuentros entre la lectura, los textos, los géneros y los contextos" (Ortega 2003: 109) desde un enfoque transatlántico.

1. VÁZOUEZ MONTALBÁN Y TAIBO II DESDE LA PERSPECTIVA TRANSATLÁNTICA

Los estudios transatlánticos, que no están sujetos a ninguna corriente o disciplina teórica —"se definen mejor por su carácter inclusivo, metodología dialógica y voluntad anticanónica; [...] por su despliego procesal", establece Julio Ortega, uno de sus precursores (2015: 41)—, constituyen, según Ana Gallego Cuiñas,

... una comunidad de discursos críticos sobre el campo cultural en lengua española que surgieron como herederos del transatlantismo anglosajón de los 60, y que se han expandido con fuerza en Estados Unidos. El enfoque transatlántico aplicado al estudio de la literatura nace, según Fernández de Alba, cuando la globalización provoca una transformación en los poderes del Estado-nación que pone en tela de juicio la categoría de "identidad nacional" a la par que evidencia un nuevo modo de intercambio "transnacional", y de circulación "intercultural" que vendría a cuestionar el modelo tradicional de análisis cultural en términos nacionales. (Gallego Cuiñas 2014: 8)

Propone Glen S. Close que las conexiones transatlánticas en el ámbito de la novela policíaca ya se localizan en su propio origen a partir de la figura de Poe, en torno a quien surge una *triangulación* de relaciones entre EE.UU. y Europa: nace en Boston y pasa casi toda su vida en la costa este, pero estudia de niño en Reino Unido; su obra policíaca se ambienta en París y cuenta con una evidente influencia de las memorias del detective francés Eugène-François Vidocq; y la principal asunción del modelo literario de Poe fue llevada a cabo por escritores ingleses y franceses (Close 2006: 116-117). Asimismo, defiende que el transatlantismo ha estado presente en el desarrollo del género policíaco en lengua española debido a que las principales traducciones de la novela enigma y la novela negra clásicas se desarrollaron simultáneamente entre Buenos Aires y Barcelona (2006: 126-127).⁷ Por su parte, María Pizarro Prada aboga por el estudio de la novela

⁶ Escribió Vázquez Montalbán (1998) al respecto: "Durante más de 60 años, las instituciones democráticas derivadas de la revolución mexicana no solo no han dado solución al problema indígena, sino que a partir de la matanza de la plaza de las Tres Culturas (1968) han convertido la democracia en una parodia violenta, como si el poder estuviera empeñado en suministrar materia y manera a las novelas de Paco Ignacio Taibo II".

⁷ La guerra civil supuso un punto de inflexión para las relaciones transnacionales entre España y

policíaca hispánica surgida a partir de los setenta desde el transatlantismo, pues en ella "las fronteras y los localismos —cuando aparecen— son puramente temáticos, mientras que el estilo y las hipótesis de lectura que estas novelas plantean son transfronterizos y dialogantes", y sus obras comparten, no una voluntad de esclarecer la verdad, sino el propósito de cuestionarla (2012: 24).8

Un análisis transatlántico entre Vázquez Montalbán y Taibo, partiendo de la base de que "Mexico and Spain have forged an economic, political, and social identity over the last thirty years based on the tenets of neoliberalism" (Nichols 2011: 14), lo ofrece el ya citado Nichols en su libro *Transatlantic Mysteries*, quien parte de la tesis de que ambos escritores "gravitate to the noir detective genre as the ideal vehicle through to redefine and revitalize the revolutionary possibilities of the left through a new kind of Marxist project in response to a world literally consumed be the logic of capital" (2011: 28-29); y defiende, que tanto el uno como el otro,

... appropriate "hard-boiled" detective fiction [...] to open new narrative possibilites, revitalize literature's political relevance, and exploit the mass appeal of popular literature in order to infiltrate the market and criticize its control over individual and collective consciousness. (Nichols 2011: 18)

Nichols toma como características comunes de sus producciones policíacas, aunque desde acercamientos críticos individuales, los antecedentes históricos y políticos similares en torno al auge del capitalismo en España y México; la presencia y reescritura de ciertos aspectos culturales, como la reflexión metaliteraria sobre el género policíaco y la gastronomía; la realidad urbana como constructo social e identitario; la importancia de la memoria histórica en torno al 68 y la guerra civil española para restituir el fracaso revolucionario; y un marcado antiimperialismo, representado a través de algunos personajes de sus novelas que trabajan para los servicios secretos estadounidenses (2011: 156) —pensemos en las novelas montalbanianas *Yo maté a Kennedy* (1972), especialmente en el personaje de Mr. Phileas Wonderful, y *Galíndez* (1990), y en el personaje de Alex en la obra de Taibo *Cuatro manos* (1990), quien dirige el sp. (Shit Department)—. Continuando con este enfoque, más recientemente Colmeiro ha defendido en su obra *Cruce*

Latinoamérica, hecho que también afectó al desarrollo del mercado editorial del género policíaco en español, siguiendo a Vázquez de Parga: "Algunas empresas productoras de ediciones populares trasladaron su sede durante la guerra a hispanoamérica [sic], y especialmente a la República Argentina, donde continuaron su industria, de modo que al finalizar la contienda se hallaban dispuestas a publicar en España o a importar sus ediciones argentinas. La competencia hispanoamericana no se hizo esperar y, siguiendo el ejemplo de las editoriales españolas desplazadas, también las editoriales argentinas introdujeron en España grandes cantidades de libros, y entre ellos numerosas novelas policíacas. Puede afirmarse que fue entonces cuando el mercado del libro en castellano alcanzó su mayor área de difusión, que se extendía a ambos lados del Atlántico para las empresas situadas a una u otra orilla" (1993: 89-90).

⁸ Cabe mencionar también la puesta en común del género de España y México que García Talaván propone en su estudio "Investigar la realidad en el siglo xxı: novela policial de ciencia ficción en España y México" (2019).

de fronteras que debemos considerar a Vázquez Montalbán y Taibo como los "padres" de

... un nuevo tipo de novela negra de vertiente transatlántica que indaga en la memoria del pasado colectivo, y constata las injusticias y contradicciones del sistema neoliberal. Una novela que en términos más amplios podríamos denominar como "novela del Sur", posicionada ideológicamente frente al poderoso Norte, y estéticamente frente a los imperantes modelos nórdicos y anglosajones, y que incluiría también el marco mediterráneo. (Colmeiro 2021: 269)⁹

Asimismo, Colmeiro considera que esta nueva novela policíaca hispánica "ha generado nuevas relaciones e hibridaciones dentro de un espacio transnacional" (2021: 269) y ha posibilitado "la formación de una 'comunidad imaginada' más abierta", dentro de la cual "se pueden crear conexiones entre las historias personales y las historias colectivas, entre las experiencias individuales y la memoria histórica" (2021: 271). Así, un análisis conjunto de las producciones policíacas de Vázquez Montalbán y Taibo, en el marco de la nueva novela policíaca hispánica que preconizaron en los 70, nos permite obtener una serie de correspondencias que responden a ciertas características literarias compartidas y se explican e identifican desde una mirada transatlántica.

Uno de los motivos que potencian el trazo de un mapa transatlántico, según Colmeiro, es "la dimensión transatlántica" de sus propias figuras (2021: 271), una serie de características que, sin duda, actúan a su vez como convergencias entre sus novelas. Por un lado, podemos considerar la propia identidad de Taibo como transnacional, así como su labor intelectual, editorial y cultural en torno al género policíaco: nació en Gijón en 1949, pero se trasladó a Ciudad de México en 1959, y, aunque ha producido toda su obra desde México, en 1986 comenzó a dirigir la colección "Etiqueta Negra" del sello español Júcar (Close 2006: 129) y en 1988 organizó por primera vez la Semana Negra de Gijón, cuya duración llega hasta hoy, y que sirve "como un punto de encuentro de autores, editores, críticos y lectores [de novela policíaca] de ambas orillas" (Colmeiro 2021: 272).¹⁰ En este sentido, cabe destacar también que fue uno de los escritores fundadores en 1986, en La Habana, de la Asociación Internacional de Escritores Policíacos —Vázquez Montalbán fue su vicepresidente en 1987— y director general de Crimen y Castigo: Revista del Neopolicial Iberoamericano, cuyo primer y único número publicado en invierno de 1995 lo inauguró una entrevista a Vázquez Montalbán. No se debe olvidar la naturaleza transatlántica que poseen algunas sus obras, entre las que destaca Adiós, Madrid (1993), tal y como ha demostrado

⁹ Una aproximación a esta cuestión ya la realizó Colmeiro en su artículo "The Hispanic (Dis)Connection" (2001).

¹⁰ En su primera edición, Vázquez Montalbán formó parte de la delegación española que asistió a Gijón, y en su edición de 1997, tuvo lugar una "rueda de prensa, firma de libros, mesa redonda y una cena en homenaje a los veinticinco años de su Pepe Carvalho" (Schwarz 1997: 27). Asimismo, en 1990 su novela Galíndez obtuvo el Premio Hammett que entrega anualmente la AIEP en Gijón, galardón que comparte con Taibo: sus novelas La vida misma (1987), Cuatro manos y La bicicleta de Leonardo (1993) fueron premiadas con él en 1988, 1991 y 1994, respectivamente.

Marta Fernández Extremera (2020), donde encontramos a Belascoarán resolviendo un caso en la capital española.

Por otro lado, la relación personal, intelectual y literaria de Vázquez Montalbán con la otra orilla del Atlántico "es extensa y se remonta al principio de su carrera literaria" (Colmeiro 2021: 279), y dentro de su imaginario latinoamericano el propio Taibo constituye una parte importante, según escribió al llegar a México en 1999 durante una de sus múltiples visitas al país: "ahora que puedo estar aquí, aunque sea de paso, replanteo mi imaginario mexicano construido a base de [...] todos los taibos todos" (Vázquez Montalbán 1999). Quizás el ejemplo más notorio en lo que respecta a su producción policíaca sea la novela *Quinteto de Buenos Aires* (1997), el penúltimo caso carvalhiano ambientado en Argentina. Pero cabe destacar también la novela *Galíndez*, que presenta de manera paralela el exilio del político vasco Jesús de Galíndez y la posterior investigación desde España que hizo de su muerte en República Dominicana la doctoranda norteamericana Muriel Colber. Francisco Fernández de Alba incide en la lectura transatlántica que Luis Martín-Cabrera le atribuye a esta obra montalbaniana:

Este texto y el crimen que propulsa el argumento solo pueden ser completamente entendidos desde una perspectiva que considere la justicia y la memoria desde un punto de vista transnacional y transatlántico. Para Martín-Cabrera el desaparecido es el no-sujeto ontológico por excelencia, y su espacio es ese del Atlántico. No es el Atlántico físico sino un espacio abstracto, extenso e indeterminado en el que los estudios transatlánticos pueden estar anclados. Diferente del espacio nacional de la ley, Martín-Cabrera ha denominado a este espacio como un No-Lugar. [...] El Atlántico, así considerado, es un espacio simbólico, un depósito para aquellos que esperan justicia, el espacio de aquellos expatriados o expulsados de la (des)memoria de la nación. (Fernández de Alba 2011: 45-46)

La identificación transatlántica de Vázquez Montalbán también puede rastrearse en la huella que ha dejado en algunos autores del neopolicial latinoamericano, como el propio Taibo, el cubano Leonardo Padura Fuentes, el chileno Ramón Díaz Eterovic o el boliviano Gonzalo Lema, entre otros, "que han admitido públicamente su influencia literaria por la militancia política y su visión crítica" —sobre todo los dos primeros—, así como por la reivindicación de la cultura popular (Martín Escribà y Canal i Artigas 2021: 144). Sánchez Zapatero y Martín Escribà han defendido (2007: 52, 2013: 57-59) que el discurso desencantado y crítico de la obra policíaca del barcelonés ha sido uno de los grandes referentes, por no decir el principal, para estos escritores latinoamericanos. ¹¹ Si bien podemos considerar que el surgimiento en un espacio de tiempo muy breve de la novela negra del desencanto por parte de Vázquez Montalbán y del neopolicial de

¹¹ Una parecida influencia transnacional de Vázquez Montalbán la encontramos en los autores europeos cuyas obras el mercado editorial ha clasificado bajo la etiqueta de "novela negra mediterránea", que a su vez presenta unos nexos muy marcados con el neopolicial; autores como el francés Jean-Claude Izzo, el italiano Andrea Camilleri y el griego Petros Márkaris (Sánchez Zapatero y Martín Escribà 2013: 52-55; Martín Escribà y Canal i Artigas 2021: 177-189; García García 2021b).

la mano de Taibo responde a una suerte de coincidencia —desconocemos si Taibo leyó *Tatuaje* ya en 1974—, varias evidencias puntuales en la literatura del segundo nos confirman que sí existió a partir de los ochenta una lectura atenta del barcelonés, con quien además mantuvo una relación de amistad.¹² En este sentido, es harto conocida la afirmación de Taibo en su reivindicación de la novela negra escrita en español: "¿Qué novela de habla inglesa ha logrado en los últimos diez años la calidad literaria, el brillo de las imágenes y la solidez de *La Rosa de Alejandría*, de Manuel Vázquez Montalbán?" (1987: 36); con él, además, "el mito de la novela policíaca como obligada subliteratura se derrumba", debido a que las suyas son "novelas de excelente factura" (1987: 39).

2. Correspondencias en las obras policíacas de Vázquez Montalbán y Taibo II

Tal y como ha advertido Colmeiro (2001: 59, 2021: 274), en la novela de Taibo *La vida misma*, que supone la primera aparición de otro de sus principales personajes, el escritor policíaco José Daniel Fierro, este le escribe a su mujer lo siguiente a propósito del caso que está investigando —y con pretensión de novelizar— en el pueblo de Santa Ana:

Continúa la novela. Es una novela de tatuajes. Tiene como personajes a un comandante de la judicial que tiene un tatuaje en la nalga que dice: "el que llegue aquí no sale vivo"; también una norteamericana que tiene en el antebrazo una rosa diminuta y la frase "loneliness is the heart of life". También existe en la novela, para no hacerla demasiado sencilla, un pistolero albino que tiene tatuada una serpiente emplumada en el brazo izquierdo. La novela, como verás, parece de Vázquez Montalbán y no mía. (Taibo II 2012: 195)

Aquí Taibo, a través de su personaje, está aludiendo a la ya citada *Tatuaje*, en la cual, recordemos, Carvalho intenta averiguar la naturaleza de un cadáver que ha aparecido en la playa con un tatuaje que dice: "He nacido para revolucionar el infierno". Una nueva referencia a esta obra montalbaniana, esta vez paratextual, la incluye el hispanomexicano al comienzo del capítulo VII en su novela *Amorosos fantasmas* (1989), perteneciente a la serie de Belascoarán: "A través de la ventana comprobó que todo estaba en su sitio; el cielo y la tierra" (Taibo II 2020c: 87; Vázquez Montalbán 2009: 25). Y también como paratexto en la siguiente novela, *Sueños de frontera* (1990), Taibo cita al comienzo del capítulo XII un fragmento del poema montalbaniano "Suave es la noche": "suave/ es la noche, una huella/

¹² Algunas anécdotas de su relación las refirió Taibo en su obituario a Vázquez Montalbán escrito para la sección cultural de *La Jornada*, "Manolo, el gramófono" (2003: 4a). En uno de los muchos actos literarios que compartieron, Taibo declaró que "el mundo literario europeo se divide en dos: entre los que les gusta Milan Kundera y piensan que la tristeza es a toda madre; y entre los vazquezmontalbanistas, que piensan que la paella es a toda madre. Prefiero a los segundos", concretamente durante la presentación del ensayo montalbaniano *Y Dios entró en La Habana* (1998) en Ciudad de México (en Mateos 1999: 31). Y como curiosidad cabe mencionar que Taibo, tras acceder a la dirección general de Fondo de Cultura Económica, creó el Comedor Manuel Vázquez Montalbán en la sede del grupo editorial en la capital mexicana, en abril de 2019.

un crujido, un paso/ sopla/ azul y líquido el viento/ de la pasión civilizada" (Taibo II 2020d: 83; Vázquez Montalbán 2008: 131).¹³ Destaca, asimismo, el papel ficcional que desempeña Vázquez Montalbán en la novela *Muertos incómodos*, escrita al alimón con el Subcomandante Insurgente Marcos, vocero del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, y publicada inicialmente por entregadas entre diciembre de 2004 y febrero de 2005 en el diario mexicano *La Jornada*. En ella el barcelonés aparece mencionado en reiteradas ocasiones como el desencadenante de la trama que Belascoarán y el detective neozapatista Elías Contreras se proponen resolver.¹⁴

Posiblemente, donde existan más coincidencias entre sus obras, además de en sus antecedentes y en su manera de abordar la poética de la novela negra, sea en las figuras de sus protagonistas detectivescos. Carvalho y Belascoarán. correspondencias vinculadas ante todo con el imaginario literario y narrativo del propio género policíaco. Colmeiro establece que, "en el caso de ambos detectives [...], se trata de personajes mestizos, viajeros, ambiguos, desclasados, que desde los márgenes transmiten una postura de resistencia contra el poder" (2021: 271). Aunque Taibo afirme que "Carvalho es excesivamente cínico para Belascoarán. No serían amigos" (en Nichols 1998: 226), ambos son, o han sido. —este es el caso de Carvalho, que merma diariamente su biblioteca en la chimenea de su casa— ávidos lectores e inician sus respectivas realidades ficcionales como detectives con una protohistoria personal a la que han renunciado y que ha desembocado en la asunción de dicho oficio; una historia que se va descubriendo en función del desarrollo de las novelas: Carvalho, antes de Tatuaje, fue preso político en España y después, agente de la CIA en EE.UU., donde presuponemos que asesinó al presidente Kennedy —hechos que se narran, como es sabido, en Yo maté a Kennedy, novela no adscrita al género policíaco—, tras lo cual regresó de nuevo a Barcelona para instalarse como detective privado. Leemos al respecto en El laberinto griego: "¿Dónde estaba usted en el verano de mil novecientos sesenta y dos?/ -En la cárcel./ -¿Por chorizo?/ -Comunista. Pero luego maté a Kennedy y con los años senté la cabeza" (Vázquez Montalbán 1991: 53). Previamente a convertirse en detective, Carvalho, tanto en España como en EE.UU., estuvo casado con una tal Muriel —lo descubrimos ya en Yo maté a Kennedy, pero se nos confirma en Milenio Carvalho (2004)—, al igual que Belascoarán, quien trabajaba como ingeniero en la General Electric y tenía una esposa, Claudia; el desempeño detectivesco se convierte en el motivo para renunciar a su pasado profesional y personal, incluso podría decirse que lo mejora, tal y como asegura el personaje en Días de combate: "pues sí, soy un desastre, pero mucho menos que cuando discutía con Claudia el color de la alfombra o planeaba tener un hijo, o trabajaba como energúmeno para subir de puesto" (Taibo II 2020a: 211).

¹³ Señalan García Savarí y Repetto que "la citatoria dibuja un campo intelectual diacrónico" que contribuye a afianzar la filiación montalbaniana de Taibo (2008).

¹⁴ Para un análisis de esta cuestión, véase García García (2021a: 82-86).

Carvalho y Belascoarán están rodeados a su vez de lo que podríamos denominar la familia del detective, una serie de personajes que se encuentran a caballo entre las narraciones de sus vidas personales y de la resolución del crimen o del misterio, es decir, contribuyen a la par al desarrollo de la cotidianidad y, en numerosas ocasiones, de la trama. Carvalho cuenta con José Plegamans Betriu, Biscúter, su ayudante; Francisco Melgar, Bromuro, el limpiabotas confidente, y su vecino el gestor Enric Fuster. Y Belascoarán, con sus compañeros de oficina —consolidados en Casa fácil (1977)— el plomero Gilberto Gómez Letras, el tapicero Carlos Vargas y el experto en drenaje profundo Javier Villarreal, El Gallo Villarreal: sus hermanos Carlos y Elisa, y su vecino español Merlín Gutiérrez. Asimismo, ambos mantienen una relación intermitente y finalmente fracasada con dos muieres, con un papel muy destacable en sendas familias: Rosario García López, Charo, e Irene Robles Camarena, que se suele nombrar en las novelas de Taibo como "la muchacha de la cola de caballo". A estos elencos de personaies debemos añadir la convivencia de los dos detectives con algunas mascotas: Carvalho adopta a una perrita sin pedigrí, a quien llama Bleda, en Los mares del Sur (1979), y la muchacha de la cola de caballo le regala a Belascoarán. un conejo negro, de nombre Rataplán, en No habrá final feliz (1981) y dos patos, apodados irónicamente Octavio Paz y Juan José Arreola, en Regreso a la misma ciudad v bajo la lluvia (1989). 15 Por su parte, otro personaje de Tajbo, el exiliado español en México Saturnino Longoria, excombatiente de la guerra civil, se hace acompañar en sus pesquisas por la capital de un perro callejero llamado Malatesta en Cuatro manos. Estos animales sirven de sosiego y de compañía para ambos personajes en sus espacios domésticos y son consentidos por ellos: Carvalho le pide a Biscúter que le dé a Bleda merluza a la sidra para "educarle el paladar" (Vázquez Montalbán 1979: 172), y Belascoarán alimenta al pato Arreola con paté. No obstante, tanto Bleda como Rataplán terminan por ser víctimas de las investigaciones de sus dueños: el detective de Taibo descubre que los viejos Halcones a los que persique en No habrá final feliz han degollado a su animal al allanar su departamento, y antes de iniciar la ola de violencia contra ellos con la que finaliza la novela "se despidió mentalmente del conejo" (Taibo II 2020b: 105). Bleda también es asesinada al final de la novela, como consecuencia del malestar que causó Carvalho a unos jóvenes pandilleros, provocándole una tristeza y rabia inusuales. Años más tarde, en el relato carvalhiano publicado por entregas La muchacha que pudo ser Emmanuelle (1997), escribirá Vázquez Montalbán: "El asesinato de la perrita Bleda permitió a Carvalho, hace ya veinte años, descubrir que no hay dolores menores, adaptados al tamaño convencional de la muerte" (2011: 141).

Como hemos comentado más arriba, la desconfianza hacia la justicia estatal es patente en las obras de Vázquez Montalbán y Taibo —un rasgo transat-

¹⁵ A pesar de que ya aparezcan animales en las obras precursoras del género policíaco (el orangután en *Los crímenes de la calle Morgue* [1841] y el perro en *El sabueso de los Baskerville* [1902]), otros ejemplos de animales convertidos en mascotas del investigador son la perra Asta en *El hombre delgado* (1934), de Hammett; el gato Simenon del detective Heredia, de Díaz Eterovic, y los dos perros callejeros llamados Basura del detective de Padura Fuentes, Mario Conde.

lántico entre España y México—, lo cual deriva en que sus detectives lleguen a operar en algunas ocasiones al margen de la ley y a perpetrar ciertas acciones criminales consideradas como delitos graves en las sociedades democráticas contemporáneas; tal sería el caso del asesinato. Esta figura del detective-criminal es clara en las novelas del hispanomexicano, cuestión que se explica, no obstante, a partir del afán realista y verosímil del neopolicial mexicano, donde el detective debe lidiar con una realidad caracterizada ante todo por ser violenta. Un claro ejemplo es la trama de *No habrá final feliz*, que obliga a Belascoarán a asesinar a balazos a varios de los antiguos Halcones que pretenden matarlo; una situación de violencia generalizada que incluso llega a sobrepasar la frontera del contexto de la investigación detectivesca y obliga a uno de los compañeros de despacho de Héctor, El Gallo Villarreal, quien desempeña un trabajo ajeno completamente a la violencia o a la criminalidad, a ser cómplice de estas acciones asesinando a uno de estos Halcones. Esta respuesta violenta a la propia violencia por parte de Belascoarán ha hecho que Persephone Braham vea que Taibo ha llevado al extremo a la figura protagónica del hard boiled, calificando al detective de terrorista (2004: 83). Considerando también como esencial la voluntad realista en las novelas de Carvalho, es difícil asumir la presencia de un detectivecriminal en un contexto como el de la España democrática, donde el Estado de Derecho es más sólido que en México. Aun así, Carvalho en El hombre de mi vida (2000) asume por primera vez en toda la serie el rol de justiciero y asesina a Jordi Anfrúns, quien ya había aparecido en un relato incluido en Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas (1987) —según Nichols, Anfrúns "represents a kind of 'anti-Carvalho'" (2011: 17)—, al haber matado este a Jessica Stuart Pedrell, personaie va presente en la vida del detective desde Los mares del Sur. Acorde con la realidad en la que habita, Carvalho termina pagando por su crimen y, tras su vuelta al mundo narrada en Milenio Carvalho —que no es más que una huida de la justicia—, es detenido por la policía y encarcelado. Por su parte, la suerte de Belascoarán es muy distinta, más acorde con la realidad mexicana: en lugar de ser juzgado por sus crímenes, es asesinado por sus perseguidores.

La presencia de la gastronomía se ha proclamado como una de las principales características de las novelas de Vázquez Montalbán —un tema muy abordado por la crítica—, así como de la ya referida novela negra mediterránea, pero que tampoco, como defienden Martín Escribà y Canal i Ortigas, "debe ser intrínsecamente una señal indispensable" de ella (2021: 187). Así como otros rasgos de esta novela policíaca del sur de Europa se pueden hallar en el neopolicial, la cuestión culinaria también está presente, por ejemplo, en las obras de Padura Fuentes y Taibo. Si para Vázquez Montalbán "la gastronomía siempre ha sido testimonio antropológico de la cultura de un lugar, de un pueblo y de una identidad colectividad" (Colmeiro 2017: 67), una actitud heredada por su detective que usa la cocina como evasión durante sus casos, el mundo culinario que ofrece Taibo en las novelas de Belascoarán responde más bien al trazo literario, sin ninguna intención explícita de diagnóstico cultural, de una cartografía de la gastronomía cotidiana, popular y sincrética que ofrece la Ciudad de México —cuestión que puede recordar a las visitas carvalhianas en algunos restaurantes concretos

del Raval barcelonés (Casa Leopoldo o Can Lluís)—: las taquerías y los puestos de comida callejera, los restaurantes chinos a los que acude con su hermana Elisa y el café de chinos situado enfrente de su oficina, que le surte de café y panes dulces. Frente a Carvalho, el detective de Taibo rara vez consigue abordar la cocina en su casa, pues sus investigaciones interfieren en dicha práctica, como sucede en *No habrá final feliz: "¿*Qué, los detectives que habían quemado a lo pendejo su tortilla?" (Taibo II 2020b: 30). No obstante, Taibo coincide con Vázquez Montalbán en la detallada descripción de los platos que van a ingerir sus personajes cuando acuden a un restaurante. Varios ejemplos se pueden localizar en *Cuatro manos*, concretamente en la reescritura de los personajes de Emilio Salgari, Sandokán y Yáñez (Taibo II 2020e: 300), y en la descripción del menú sincrético que realiza el periodista Julio Fernández cuando acude a un restaurante vasco en la capital mexicana, lo cual demuestra un nuevo rasgo transatlántico de la literatura de Taibo:

Por eso invité a Elena a comer al Centro Vasco, en Madero 6. [...] Me froté las manos. De manera que iba a ser: sopa de pescado o crema de elote, paella o fabada o empanada de atún, chamorros al jerez o pollo a la cacerola o cuete mechado o filete sol, postres, y todo por novecientos pesos. (Taibo II 2020e: 339)

Vázquez Montalbán y Taibo también coinciden en su marcado rechazo a las cadenas de comida rápida, fruto de la globalización y del imperialismo cultural estadounidense. Leemos en la novela carvalhiana *La Rosa de Alejandría* (1984):

Dejó atrás dos manzanas y se metió en un chiquito bar-frankfurt lleno de jóvenes colgados de un *hot dog* de salchicha diríase que de plástico. Hasta la calle llegaba el olor a ahumado rancio de las salchichas de Frankfurt industriales, combinado con el hedor de una mostaza hecha con ácido úrico. [...] El odio de Carvalho por aquel tipo de establecimientos, a su juicio corruptores de la juventud como la droga o los padres tontos, se traducía en la descripción mental que interponía entre lo que sus ojos veían y lo que su cerebro sancionaba. (Vázquez Montalbán 1984: 69)

Taibo es mucho más radical, y en su cuento "Máscara Azteca y el Doctor Niebla", protagonizado por José Daniel Fierro, narra cómo alguien está quemando los establecimientos de McDonald's que van construyendo en Ciudad de México:

En los aledaños de la Alameda, un nuevo McDonald's crecía con su gigantesca M, arco de la alianza, símbolo del futuro incierto. Habían ardido seis en el último mes. No los construían tan rápido como alguien los incendiaba. Eso le gustaba. [...] Las llamas elevándose sobre las enormes Emes, ¿de Mac o de Mex?, produciendo millares de *hot dogs* y pinches hamburguesas calcinadas. (Taibo II 2020f: 137)

Indudablemente, ciertas tendencias gastronómicas de estos personajes responden a las inquietudes o a los gustos de sus creadores, como el afán culinario de Carvalho o a la adicción a los refrescos de Belascoarán. Asimismo, tanto Vázquez

Montalbán como Taibo han atribuido numerosos rasgos propios a sus protagonistas detectivescos, como su lugar de residencia (Carvalho habita en el barrio barcelonés de Vallvidrera y José Daniel Fierro, en la colonia defeña de Condesa) y, muy especialmente, su mestizaje y la filiación de sus genealogías con la guerra civil española; los dos escritores "son hijos de la emigración y la transculturación, y por lo tanto híbridos culturales" (Colmeiro 2021: 273). Vázquez Montalbán, aunque nacido en Barcelona, es de madre murciana y de padre gallego que vivió en Cuba y Francia y que fue preso del franquismo, y su detective es de origen gallego, aunque posea un apellido portugués; y Taibo es de padres asturianos emigrados a México, y un origen transnacional lo comparte con Belascoarán Shayne, quien es hijo de un marino vasco y de una madre irlandesa que se conocieron como combatientes durante la guerra civil y terminaron por asentarse en México. No solo ambos detectives poseen un apellido extranjero, sino que son hijos de migrantes y exiliados vinculados con el bando de los vencidos de la guerra civil, un rasgo heredado de sus creadores.¹⁶

El mestizaje genealógico e identitario y su conexión constante con la guerra civil y los movimientos migratorios, lo cual deviene en una notoria reivindicación de las memorias colectiva e histórica españolas y en un marcado antifranquismo, se convierten en uno de los principales puntos de unión transatlánticos entre el barcelonés y el hispanomexicano, así como claves transnacionales características de sus obras.¹⁷ No solo Belascoarán es un buen ejemplo de ello, sino un gran número de los personajes de la producción policíaca de Taibo: el vecino de Héctor, Merlín Gutiérrez, es de origen español y luchó en Asturias en 1934, y en *Días de combate* le pide al detective, sin éxito, que localice a un guardia civil que ejerció como torturador en la revolución asturiana. El abuelo de José Daniel Fierro, Ángel del Hierro Mallén, fue un anarquista español, cuyo hijo emigró a México en 1942; dicha historia la narra Fierro en la novela de Taibo *La bicicleta de Leonardo*.¹⁸ En la novela *Cuatro manos* se dan cita el ya mencionado Longoria,

¹⁶ Para ahondar en esta cuestión, véanse los dos volúmenes de *Pepe Carvalho, una noticia biográfica* (*El país de la infancia y Viaje de ida y vuelta*), escritos por Quim Aranda e incluidos en el estuche conmemorativo *Carvalho 25 años. El aniversario de un gran detective* (1997), así como la obra *La libertad, la bicicleta* (2018), de Taibo, centrada en un episodio de la vida de su padre previo a su migración a México.

¹⁷ En lo referente a la reivindicación de la memoria española, el caso de Taibo puede presentarse como un transatlantismo *peculiar* debido a su origen. No obstante, debemos precisar que la identidad oriunda del escritor parece antes asturiana (y republicana) que española, pues sus referentes españoles son siempre locales y están adscritos a la izquierda, sin olvidar que Taibo escribe desde México y desde una postura identitaria como mexicano que se ha preocupado por construir (Fernández Extremera 2020).

¹⁸ Colmeiro apunta a una conexión entre Taibo y Vázquez Montalbán en esta novela, centrándose en aquellas partes ambientas en la Barcelona de los años 20 y protagonizadas por el periodista Antonio Amador y Ángel del Hierro: "Desde el punto de vista literario, si bien las descripciones del Barrio Chino de Barcelona parecen sacadas directamente de una de las novelas de Pepe Carvalho, la obra muestra una clara deuda con una de las grandes novelas históricas de detectives en la España posfranquista, *La verdad del caso Savolta* [sic] de Eduardo Mendoza" (2021: 275). Al margen de que el propio Taibo haya negado cualquier filiación con la novela de Mendoza (Nichols 1998: 219), sería interesante abordar una comparativa entre *La bicicleta de Leonardo* y varios textos montalbanianos que traten de aquella época o se sitúen en el Raval (el barrio barcelonés donde nació Vázquez Montalbán), además de los Carvalhos: el poemario *Coplas a la muerte de mi tía*

exiliado español primero en Francia —allí falsificaba dinero para financiar atentados contra Franco— y luego en México, y el búlgaro Stoyan Vasiley, quienes combatieron juntos en la guerra civil en las filas del Batallón Dabrowski para años más tarde reencontrarse en México, así como el periodista mexicano Julio Fernández, cuyo abuelo, Tomás Fernández, fue un asturiano exiliado en Baja California.¹⁹ Y en su obra, también de corte policíaco, *Sombra de la sombra* (1986), ambientada en Ciudad de México en los años 20, aparece un personaje, el poeta Fermín Valencia Taivo, que es oriundo de Gijón pero criado en Chihuahua —en el mapa urbano que traza aquí Taibo alude a muchos españoles ("gachupines") emigrados a México a finales del xix y comienzos del xx—; en su secuela, Retornamos como sombras (2001), ambientada veinte años después, nos encontramos con que el poeta Valencia ha sido voluntario en la querra civil, donde perdió un brazo en Teruel tras recibir una bala combatiendo en el frente de Ciudad Universitaria, en Madrid, y Taibo incide en el odio de este personaje por el sector de la colonia de exiliados españoles de ideología falangista. Por parte de Vázguez Montalbán, si bien el propio Carvalho es la mejor muestra de su propio mestizaje cultural y sentimental y la profusión de personajes relacionados con el exilio republicano o la guerra civil no es tan extensa como en la obra de Taibo —en este sentido, un buen ejemplo es el relato "La guerra civil no ha terminado", incluido en Historias de política ficción (1987): Carvalho investiga a un español que estuvo exiliado en México tras la guerra—, 20 su visión de la España democrática a lo largo de toda su obra se cimienta en el legado franquista, basado ante todo en el desencanto que trae consigo la pérdida de la memoria; una sensación que describe perfectamente en El delantero centro fue asesinado al atardecer el limpiabotas Bromuro, quien fue miembro de la División Azul:

Contigo aún puedo hablar de la campaña de Rusia, aunque seas rojo, o hayas sido rojo, porque tienes memoria. Pero ya no entiendo el mundo que me rodea, Pepiño. La gente ha perdido la memoria y no quiere recuperarla. [...] No tienen memoria. Se meten la memoria en el culo. La de ellos y la nuestra, Pepe. La nuestra también. (Vázquez Montalbán 1988: 32-34)

Una última correspondencia, más propia de las estrategias narrativas, es la presencia de la metaficción en dos casos concretos de ambos escritores. En *La bicicleta de Leonardo*, la historia ambienta en la Barcelona de los años 20 se trata realmente de una novela titulada *La balada de las stars* que José Daniel Fierro está escribiendo a lo largo de la narración. Al mismo tiempo, Fierro, y a la par

Daniela (1973), la novela *El pianista* (1985) y el ensayo *Barcelonas* (1987). No obstante, hay dos fragmentos protagonizados por Amador en la novela de Taibo que indudablemente recuerdan al imaginario literario del escritor barcelonés: una descripción del Raval y la contemplación de Barcelona desde Vallvidrera (Taibo II 2020g: 159, 138), una actitud muy común en Carvalho.

¹⁹ El socio profesional de Fernández, Greg Simon, también presenta notables conflictos identitarios, pues es un norteamericano afincado en México.

²⁰ En lo que respecta al antifranquismo, la muestra más destacada de ello hay que buscarla fuera de la obra policíaca montalbaniana, concretamente en el libro *Autobiografía del general Franco* (1992).

que redacta esta obra, se encuentra inmerso en otro caso que le hace sentirse un personaje de una novela escrita por otra persona: "De tanto contar historias se había quedado atrapado en una de ellas. Era un personaje de ficción y no lo sabía. José Daniel sonrió. Si de eso se trataba, le daba una última oportunidad al novelista que estaba escribiendo sobre él" (Taibo 2020g: 267), y cuya narración se presenta a su vez como una novela escrita por el propio Fierro titulada, primero, Al encuentro de Karen y, más adelante, A la búsqueda de Karen y A la búsqueda con Karen. La obra finaliza con la noticia de que Fierro ha publicado una novela titulada, precisamente, La bicicleta de Leonardo, que narra las mismas historias de la obra de Taibo. La naturaleza metaficcional de esta novela coincide en cierto modo con la que posee la obra montalbaniana El premio (1996), donde Carvalho viaia a Madrid para investigar el asesinato del empresario Lázaro Conesal, quien desde su fundación otorga anualmente el premio de novela más cuantioso de todo el panorama de las letras hispánicas. El detective, tras resolver la trama, comienza a leer el manuscrito ganador de dicho premio, titulado Ouroboros, y sus páginas son las mismas que las de la novela *El premio*. En esta obra, además, aparece un personaje llamado Sánchez Bolín: un escritor de novelas policíacas orondo, aficionado a la gastronomía y vinculado con la izquierda española, y que no es otro que un alter ego ficcional del propio Vázquez Montalbán. Su trasunto literario va lo había incluido el barcelonés anteriormente en su novela El Balneario (1986) y en el relato "Asesinato en Prado del Rey" (1987); en todas sus apariciones, Sánchez Bolín coincide con Carvalho y, en cierto modo, colabora con él. Coincidentemente, en la novela de Taibo Algunas nubes (1985), un escritor mexicano de novelas policíacas le brinda ayuda a Belascoarán; este nuevo personaje, llamado Paco Ignacio, es un alter ego de Taibo, pero, al contrario de Sánchez Bolín, no vuelve a aparecer en ninguna otra de sus novelas ya que es asesinado al final de esta obra.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Podemos afirmar que un enfoque comparativo aplicado a las obras policíacas de Vázquez Montalbán y Taibo, así como a sus propias figuras, nos proporciona una serie de correspondencias creativas, personales y extraliterarias, enmarcadas en unos contextos político-sociales determinados y no tan distantes, que justifican en parte el surgimiento de esta nueva novela policíaca hispánica en distintos espacios geográficos, pero en un periodo de tiempo coincidente. Sin olvidar la filiación con unas realidades nacionales concretas que poseen la novela negra del desencanto del barcelonés y el neopolicial del hispanomexicano (la posfranquista en España y la post-68 en México), el esbozo de este mapa de correspondencias, el cual podría ampliarse si tenemos en cuenta nuevos rasgos literarios comunes en las obras de Vázquez Montalbán y Taibo,²¹ logra que ambas producciones policíacas se vinculen entre sí, más allá del lugar que ocupan

²¹ La reflexión metaliteraria sobre el género policíaco, las críticas a la policía, la presencia de la poesía en el discurso policíaco, la ficcionalización de personajes históricos y la narración en primera persona realizada por personajes internados en psiquiátricos.

en la historiografía de la novela policíaca escrita en español, a partir de ciertas características y procedimientos literarios compartidos (los detectives y sus circunstancias, la presencia y el valor de la gastronomía, el uso de la metaficción y la construcción de varios alter ego), así como de varios elementos transnacionales (el desencanto de la izquierda ante la consolidación del capitalismo, los desplazamientos migratorios, el origen y la identidad mestizos de sus personajes y la reivindicación de la memoria histórica, en especial la de la guerra civil española) que, siguiendo a Close, Nichols, Pizarro Prada y Colmeiro, confieren una vinculación transatlántica a las producciones policíacas de ambos escritores.

OBRAS CITADAS

- Argüelles, Juan Domingo (1990). "El policíaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad. Entrevista con Paco Ignacio Taibo II". Tierra Adentro, 49: 13-15.
- Balibrea-Enríquez, Mari Paz (1996). "Paco Ignacio Taibo II y la reconstrucción del espacio cultural mexicano". Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura, 12(1): 38-56.
- Braham, Persephone (2004). Crimes against the State, Crimes against Persons. Detective Fiction in Cuba and Mexico. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cacucci, Pino (2019). "Recuerdos del pasado, del presente y de algún futuro también", in Lo que sabemos y lo que somos. Un festejo de la vida y la literatura de Paco Ignacio Taibo II, ed. Kike Ferrari. Ciudad de México: Nitro Press, 69-82.
- Cafiero, Deborah (2021). "'Hard-Boiled' Detectives in Spain and Mexico: The Ethical Reorientation of a Genre". Crime Fiction Studies, 2(2): 154-170. https://doi.org/10.3366/cfs.2021.0044
- Close, Glen S. (2006). "The Novela Negra in a Transatlantic Literary Economy". Iberoamericana, 21: 115-131.
- Colmeiro, José (1994). La novela policíaca española: teoría e historia crítica. Barcelona: Anthropos.
- Colmeiro, José (2001). "The Hispanic (Dis)Connection: Some Leads and a Few Missing Links". Journal of Popular Culture, 34(3): 51-68. https://doi.org/10.1111/j.0022-3840. 2001.3404_49.x
- Colmeiro, José (2013). El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. https://doi.org/10.31819/9783954872251
- Colmeiro, José (2017). "Introducción a Manuel Vázquez Montalbán", in El pianista, ed. José Colmeiro. Madrid: Cátedra, 9-86.
- Colmeiro, José (2021). Cruces de fronteras: globalización, transnacionalidad y poshispanismo. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. https://doi.org/10.31819/ 9783968690827
- Fernández de Alba, Francisco (2011). "Teorías de navegación: métodos de los estudios transatlánticos". Hispanófila, 161: 35-57. https://doi.org/10.1353/hsf.2011.0020

- Fernández Extremera, Marta (2020). "La construcción de la identidad en Paco Ignacio Taibo II: Adiós, Madrid o la mexicanidad desde España". Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos, 38. https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/86482 (16 de septiembre de 2021).
- Gallego Cuiñas, Ana (2014). "Los estudios transatlánticos a debate". Puentes de Crítica Literaria y Cultural, 2: 6-14.
- García García, Sergio (2021a). "Los puentes entre Manuel Vázquez Montalbán y el EZLN: cronología e intercambio textuales (II)". Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas, 14: 75-92. https://doi.org/10.15366/philobiblion2021.14.004
- García García, Sergio (2021b). "Andrea Camilleri y Manuel Vázquez Montalbán: bosquejo de una complicidad personal y literaria". Senderos Filológicos, 3(2). https://www.iifilologicas.unam.mx/senderosFilologicos/index.php/senderosPhilologicos/spire-lli_1> (8 de septiembre de 2023).
- García García, Sergio (2022). "Reflexiones en torno al oficio de detective en México: el caso de Héctor Belascoarán Shayne". Literatura Mexicana, XXXIII(2): 137-172 https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.2022.33.2.7731X05.
- García Saraví, María de las Mercedes y Carolina Repetto (2008). "Manuel Vázquez Montalbán, Andrea Camilleri y Paco Ignacio Taibo II. Una lectura de filiación", in I° Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata. Los siglos xx y xxi. https://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.ed.ar/trab_eventos/ev.315/ev.315.pdf (8 de abril de 2019).
- García Talaván, Paula (2011). "Transgenericidad y cultura del desencanto: el neopolicial iberoamericano". Revista Letral, 7: 48-58. https://doi.org/10.31819/9783964567949_003
- García Talaván, Paula (2019). "Investigar la realidad en el siglo xxı: novela policial de ciencia ficción en España y México", in Señales mutuas. Estudios transatlánticos de literatura española y mexicana hoy, ed. Erika Martínez. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 49-63.
- Martín Escribà, Àlex y Jordi Canal i Artigas (2021). A quemarropa. Volumen 2. La época contemporánea de la novela negra y policíaca, trad. Maria Llopis. Barcelona: Alrevés.
- Mateos, Mónica (1999). "El socialismo necesita renovar su lenguaje: Vázquez Montalbán". La Jornada, 29 de abril: 31.
- Nichols, William J. (1998). "A quemarropa con Manuel Vázquez Montalbán y Paco Ignacio Taibo II". Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies, 2: 197-232. https://doi.org/10.1353/hcs.2011.0001
- Nichols, William J. (2011). Transatlantic Mysteries. Crime, Culture, and Capital in the "Noir Novels" of Paco Ignacio Taibo II and Manuel Vázquez Montalbán. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Noguerol Jiménez, Francisca (2009). "Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias en la narrativa policial mexicana". Lingüística y Literatura, 55: 32-51. https://doi.org/10.17533/udea.lyl.1951
- Ortega, Julio (2003). "Post-teoría y estudios transatlánticos". Iberoamericana, 9: 109-117.
- Ortega, Julio (2015). "Trayecto transatlántico". Anclajes, XIX(2): 41-47. https://doi.org/ 10.17533/udea.lyl.1951

- Padura Fuentes, Leonardo (1990). "Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica". Hispamérica, 84: 37-50.
- Padura Fuentes, Leonardo (1995). "Las palabras tienen dueños. (Diálogo con Manuel Vázquez Montalbán)". Crimen y Castigo: Revista del Neopolicial Iberoamericano, 1: 2-11.
- Pizarro Prada, María (2012). "Un lugar de encuentro: la lectura trasatlántica de la novela policial en español". Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas, 787-788: 23-26.
- Sánchez Zapatero, Javier y Àlex Martín Escribà (2007). "Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II". Anales de la Literatura Hispanoamericana, 36: 49-58.
- Sánchez Zapatero, Javier y Àlex Martín Escribà (2013). "Manuel Vázquez Montalbán y la novela negra del desencanto". MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán, 1: 46-62. https://doi.org/10.5617/mvmcemvm.585
- Schwarz, Mauricio-José (1997). "Pepe Carvalho, mirón cuya divisa es ver, oír y contar: Vázquez Montalbán". La Jornada, 18 de julio: 27-28.
- Silvestri, Laura (2001). Buscando el camino. Reflexiones sobre la novela policíaca española, trad. María Siguero Rahona. Colmenar Viejo: Bercimuel.
- Taibo II, Paco Ignacio (1987). "La 'otra' novela policíaca". Los Cuadernos del Norte: Revista Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias, 8(41): 36-41.
- Taibo II, Paco Ignacio (2003). "Manolo, el gramófono". La Jornada de enmedio, 19 de octubre: 4a.
- Taibo II, Paco Ignacio (2012). La vida misma. México, D.F.: Joaquín Mortiz.
- Taibo II, Paco Ignacio (2020a). Días de combate. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- Taibo II, Paco Ignacio (2020b). No habrá final feliz. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- Taibo II, Paco Ignacio (2020c). Amorosos fantasmas. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- Taibo II, Paco Ignacio (2020d). Sueños de frontera. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- Taibo II, Paco Ignacio (2020e). Cuatro manos. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- Taibo II, Paco Ignacio (2020f). Cuentos incompletos. Ciudad de México: Planeta.
- Taibo II, Paco Ignacio (2020g). La bicicleta de Leonardo. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- Tyras, Georges (2003). Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán. Granada: Zoela.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1979). Los mares del Sur. Barcelona: Planeta.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1984). La Rosa de Alejandría. Barcelona: Planeta.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1988). El delantero centro fue asesinado al atardecer. Barcelona: Planeta.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1989). "Sobre la inexistencia de la novela policíaca en España", in La novela policíaca española, ed. Juan Paredes Núñez. Granada: Universidad de Granada, 49-62.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1991). El laberinto griego. Barcelona: Planeta.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1998). "Chiapas". El País, 15 de junio. http://www.vespito.net/mvm/chiapas8.html (11 de abril de 2019).
- Vázquez Montalbán, Manuel (1999). "México". El País, 15 de febrero. http://www.vespito.net/mvm/chiapas9.html (11 de abril de 2019).

- Vázquez Montalbán, Manuel (2001). La literatura en la construcción de la ciudad democrática. Barcelona: Mondadori.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2008). Poesía completa 1963-2003. Memoria y deseo, ed. Manuel Rico. Barcelona: Península.
- Vázguez Montalbán, Manuel (2009). Tatuaje. Madrid: Diario Público.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2011). Cuentos negros, ed. Georges Tyras. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Vázquez de Parga, Salvador (1993). La novela policíaca en España. Barcelona: Ronsel.



Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.2.1060 Vol. XI, n.º 2 (verano 2023), pp. 507-528, ISSN: 2255-4505

LA PAMPA ILEGIBLE: ESPACIO Y NARRACIÓN EN *DISTANCIA*DE RESCATE DE SAMANTA SCHWEBLIN

THE ILLEGIBLE PAMPAS: SPACE AND NARRATION IN SAMANTA SCHWEBLIN'S DISTANCIA DE RESCATE

MATÍAS B. OVIEDO St. Paul's School (New Hampshire) https://orcid.org/0009-0003-6375-2621 moviedo@sps.edu

> Recibido: 11.05.2021 Aceptado: 03.10.2023

RESUMEN: La novela Distancia de rescate de Samanta Schweblin se inscribe en una larga tradición de textos sobre la pampa argentina y realiza una intervención fundamental al mostrar cómo este espacio se ha vuelto ilegible y ahora necesitamos nuevas formas de navegar y narrarlo. La novela responde al interrogante de cómo leer un espacio que ha sufrido transformaciones que son imperceptibles a primera vista y que fueron causadas por la contaminación agrotóxica. En su respuesta, la novela pone en cuestión la habilidad del sujeto intencional de narrar un espacio que le es desconocido y recurre a una segunda voz que la auxilia. Lo que emerge entonces es una forma de narración dialógica o lectura ecológica que se corre del lugar de autoridad y se acerca a una forma de escucha, que no solo se encuentra en solidaridad con lo humano, sino que va más allá del sujeto y lee desde y con el medio. Distancia de rescate se propone responder al desafío estético de narrar formas de violencia que se resisten a ser representadas y, en ese proceso, la experiencia de primera mano se erige como el parámetro que define al conocimiento. Al mismo tiempo, nos permite postular una función de la ficción en el presente: la de volver visibles procesos de violencia que son imperceptibles para nuestros sentidos, la de nombrar nuevos peligros y tratar de volver legible la opacidad del espacio, una apuesta por una nueva relación con el espacio y por una renovada relevancia y urgencia de la narración. En última instancia, lo que la novela muestra es cómo el espacio no es un fondo sobre el que la narración se inscribe, sino que tiene formas específicas e invisibles de agencia. PALABRAS CLAVE: Schweblin, ilegibilidad, narración dialógica, violencia imperceptible

ABSTRACT: Distancia de rescate by Samanta Schweblin is part of a long tradition of texts about the Argentine pampas and undertakes a fundamental intervention by showing how this space has become illegible and proposing new ways to navigate and narrate it. The novel responds to the question of how to read a space that has undergone transformations that are imperceptible at first glance and were caused by agrochemical contamination. In its response, the novel questions the ability of the intentional subject to narrate an unfamiliar space and resorts to a second voice to assist it. What emerges then is a form of dialogic narration or ecological reading that moves away from the position of authority and approaches a form of listening, which not only stands in solidarity with the human but goes beyond the subject and reads from and with the environment. Distancia de rescate aims to address the aesthetic challenge of narrating forms of violence that resist representation, and, in this process, first-hand experience becomes the parameter that defines knowledge. At the same time, it proposes a function of fiction in the present: to make visible processes of violence that are imperceptible to our senses, to name new dangers, and to try to make the opacity of space legible through a new relationship with space and a renewed relevance and urgency of narration. Ultimately, what the novel shows is that space is not a backdrop upon which narration is inscribed but has specific, invisible forms of agency.

KEYWORDS: Schweblin, Illegibility, Dialogic Narration, Imperceptible Violence



En el imaginario de un territorio sobre el cual fundar una nación, la pampa húmeda fue el espacio sobre el que se proyectaron los sueños decimonónicos argentinos. Es conocido el hecho de que Domingo F. Sarmiento escribió sobre ella en *Facundo* (1845) sin siquiera haberla visto con sus propios ojos, solo la conocía a partir de fuentes secundarias; sus fuentes eran novelas, libros de viajeros, relatos orales, pinturas paisajísticas y *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría (Rodríguez 2010: 253). El texto fundacional de Sarmiento se volverá una referencia ineludible cuando se trate de entender la pampa aun cuando su autor carezca por completo de experiencia de primera mano sobre el territorio, lo cual lo vuelve una referencia puramente textual. La pampa, a su vez, se convertirá en el es-

¹ Es por eso que Rodríguez dirá que "La Argentina es un texto enmarañado, un enredo de cuerpos y enunciados que hay que desentrañar" (2010: 253).

pacio literario predilecto al que autores volverán una y otra vez: representación sobre representación, los textos se acumulan sobre este territorio a la manera de estratos geológicos, un espacio al que no se puede acceder de manera no mediatizada. En este sentido, se trata de un espacio sobre el que siempre volvemos y del que nuestras impresiones son, como las de Sarmiento, siempre de segundo grado.² Hasta cierto punto, toda escritura de la pampa es una reescritura de un texto previo.³ Cuando Samanta Schweblin, en 2014, publica *Distancia de rescate*, su texto indefectiblemente entra en diálogo con esa larga tradición de narrativas de la pampa que lo precede. De este modo, la lectura de la novela pone en funcionamiento una serie de comparaciones y contrastes con textos canónicos que comparten su espacio narrativo.

Una de las preguntas que queremos responder aquí es qué sucede cuando los marcos de referencia dejan de ser útiles para leer un espacio y este se torna ilegible en consecuencia. O, mejor dicho, cuando necesitamos inventar nuevos marcos de legibilidad. La novela se abre camino en un espacio que está altamente cargado de significado y que, en un principio, pareciera ser transparente y legible. Sin embargo, su intervención consiste precisamente en demostrar lo opuesto: cómo este espacio se ha vuelto ilegible y ahora necesitamos nuevas formas de navegar y narrarlo. Como tal, la novela se propone formular una respuesta al interrogante de cómo leer un espacio que ha sufrido transformaciones que son imperceptibles a primera vista. En este sentido, revela la brecha entre los modos en que el espacio se vuelve visible y lo que dicha visibilidad oculta. Nuestra hipótesis es que, en la búsqueda de volverlo narrable, la novela pone en cuestión la habilidad del sujeto intencional de narrar un espacio que le es desconocido y recurre a una segunda voz que la auxilia. Lo que emerge entonces es una forma de narración dialógica que se corre del lugar de autoridad y se acerca a una forma de escucha. Al mismo tiempo, la novela recupera otros modos de lectura y reconoce formas de agencia ambiental.

Los esfuerzos decimonónicos de construcción de un estado sobre un territorio se pueden reconocer como parte de lo que James Scott (1998) llama formas de legibilidad mediante las cuales los estados vuelven legibles sus sujetos y sus ambientes. Scott incluye en su análisis la organización del mundo natural e incluye a la agricultura como uno de los modos elementales de organización. Esto resultará de particular relevancia aquí, ya que el espacio en el que se enfoca *Distancia de rescate* es uno codificado por la agricultura industrial y, en particular, el uso de agrotóxicos. Podemos entonces reformular nuestra pregun-

² "Pero esa 'conciencia argentina' poblada de jinetes, esa base de percepciones compartidas 'fijadas en el lector por anticipado' gracias al contacto directo con las cosas de campo, ¿es el fundamento de la literatura nacional? ¿O es la literatura la que funda el falso recuerdo de lugares en los que nunca estuvimos y de experiencias que nunca vivimos pero que recordamos con precisión?" (Rodríquez 2010: 309).

³ "Es que sobre la pampa no hay viaje original (ni viaje al origen): todo viaje al desierto es repetición de un viaje anterior, huella sobre huellas precedentes, traducción de otros textos, verificación de lo ya leído. La llanura es ausencia de origen, repetición periódica de sus términos, paisaje sin originalidad, combinatoria, pero a condición del olvido —no de la memoria— del término anterior" (Rodríguez 2010: 89).

ta a modo de qué ocurre cuando el mismo mecanismo de legibilidad del espacio lo vuelve ilegible. Es decir, cuando se atraviesa cierto umbral de legibilidad.

1.

Amanda, la protagonista de la novela y madre de Nina, ha decidido que las dos abandonen la ciudad en que viven para pasar unos días en una casa de campo donde conoce a Carla, una vecina del lugar. Una vez que llegan al lugar, pronto descubrirán que está lejos de ser el espacio idílico que habían imaginado y sus vacaciones se transformarán en calvario. Maristella Svampa y Enrique Viale (2014) hablan de "territorios ociosos" como aquellos territorios improductivos hacia los cuales el capital apunta como sus obietivos de expansión.⁴ Los avances tecnológicos de las últimas décadas han permitido la expansión de las fronteras de la extracción hacia rincones antes insospechados, empujando los límites de la productividad y convirtiendo esos territorios ociosos en productivos. Es decir, hay una creciente pérdida de esos espacios ociosos que cada vez más se van incorporando a las filas de la productividad, cuyas fronteras se expanden constantemente.⁵ A esto debemos agregarle el proceso de transformación de campos donde va se realizaban actividades económicas a la agricultura de monocultivos. Ambas transformaciones son relevantes para la novela de Schweblin, ya que esta nos presenta un espacio que está lejos de ser idílico, donde el uso de pesticidas en la agricultura a gran escala lo ha transformado irreversiblemente en un espacio amenazante para la vida animal humana y no humana. La toxicidad del espacio lo vuelve ilegible y Amanda se vale de la ayuda de un niño para navegarlo y medir los peligros de un mundo que ha perdido sus puntos de referencia.

Esta relación entre ocio y productividad tiene su correspondencia en la novela en el hecho de que Amanda y su hija viajan en busca de un lugar armonioso: huyen del que para ellas es el espacio productivo (la ciudad) para entrar en conexión con un espacio (el campo) y un tiempo (las vacaciones) de ocio.⁶ Desde los primeros momentos en que llegan a su destino vacacional, son múltiples las marcas que delimitan al espacio en tanto productivo: la amiga de Amanda se dedica a la cría de caballos y el paisaje está minado de cultivos; son los campos de soja que describe la narradora. Estas marcas de productividad

⁴ "Sea que a estos espacios se los conciba como 'territorios socialmente vaciables', 'ociosos', 'desiertos' o 'vacíos', el resultado es similar: la desvalorización de otras formas productivas, la devaluación de las economías regionales, la obturación de otros lenguajes de valoración del territorio vinculados a los sectores subalternos y crecientemente incompatibles con los modelos dominantes" (Svampa v Viale 2014: 32).

⁵ El crecimiento ilimitado es uno de los axiomas del capitalismo, como explica Andreas Malm (parafraseando a Karl Marx): "But capital recognizes no boundary in nature. The moment it becomes comfortable with 'a boundary, it would itself have declined from exchange value to use value, from the general form of wealth to a specific, substantial mode of the same'" (2016: 287-288).

⁶ A este respecto, Tania Pérez Cano usa la figura del *beatus ille* proveniente de la literatura pastoril: "Son estos nuevos problemas, estos nuevos motivos, los que revelan la fractura del discurso pastoril y del beatus ille, que imaginaba el espacio natural como refugio de los conflictos humanos" (2016: 12).

son los primeros indicios que anticipan que Amanda y Nina no van a encontrar allí la experiencia idílica que estaban buscando: la pampa industrializada no es un lugar de descanso sino de productividad, habitado no por animales silvestres sino por especies genéticamente modificadas.⁷

En su estructura, la novela se presenta como un diálogo entre Amanda y David, el hijo de Carla, en el que ella le cuenta el mal que aqueja a su hija y el cual, a su vez, también padece el propio niño. Aunque faltan precisiones, sabemos que el origen del mal está vinculado con el agua del lugar, presuntamente contaminada con químicos que se usan en el cultivo de soja en los campos de ese lugar de la pampa. Lo que iban a ser vacaciones se convierten, así, en una pesadilla para la madre que desesperadamente pelea por la supervivencia de su hija y la suya propia. Las imprecisiones son comunes: no hay topónimos ni precisiones geográficas que nos permitan ubicarnos, recurso de Schweblin que nos hace pensar que se puede tratar de cualquier lugar de la pampa, sin importar exactamente cuál. Solo sabemos que se encuentran a unas horas conduciendo desde "la ciudad", que podemos elucidar se refiere a Buenos Aires. Es decir, nos encontramos específicamente en un pueblo del interior bonaerense.

El espacio hospitalario destinado para acoger a madre e hija en su descanso se convierte, dijimos, en un espacio hostil donde la vida corre peligro. El agente causante de la enfermedad es invisible y se esconde en lo cotidiano hasta el punto de volverse imperceptible: el paisaje bucólico esconde otro que es el paisaje agrotóxico. En este sentido, la novela revela el lado monstruoso del paisaje contemporáneo y lo devuelve al ya descrito en el *Facundo* como un desierto inhóspito, solo que, en este caso, el problema no es un desierto natural habitado por formas de vida eliminables (pueblos indígenas), sino que se da un proceso antropogénico de "desertificación" que vuelve al espacio inhabitable. El concepto de "desierto" se complejiza aquí, puesto que pasa a designar un espacio hostil para cualquier forma de vida que quiera habitarlo. Si al desierto sarmentino había que domesticarlo, parcelarlo, poblarlo y volverlo productivo, el desierto del presente es aquel que ha pasado el umbral de habitabilidad y es producto del afán humano por volverlo productivo.

Podemos relacionar este proceso con lo que Rob Nixon llama "displacement without moving": "instead of referring solely to the movement of people from their places of belonging, [it] refers rather to the loss of the land and resources beneath them, a loss that leaves communities stranded in a place stripped of the very characteristics that made it inhabitable" (2011: 19). Es decir, las poblaciones no son desplazadas en el sentido clásico del término, sino que su territorio sufre una transformación que es a la vez subrepticia y drástica: sin cambiar de espacio, lo que cambia es el espacio mismo.

Schweblin muestra la contracara de la modernidad que, en su empeño extractivista por la productividad, vuelve la tierra tóxica e inhabitable y vuelve

⁷ Esto es algo que Lucía De Leone (2017) menciona al pasar, pero en lo que no profundiza: "Un campo al que se va en familia a pasar buenos momentos y está, no obstante, colmado de peligros y de muerte" (69). Es decir, el contraste entre el horizonte de expectativas sobre el espacio al que van Amanda y Nina y lo que encuentran allí es un punto fundamental aquí.

los cuerpos que las habitan en vidas sacrificables que existen en "territorios socialmente vaciables". En Un desierto para la nación (2010), Fermín Rodríguez propone la hipótesis de que el desierto es un tropo tan fecundo por el hecho de que se funda en una presunción de vacío sobre el que se han proyectado y reproducido innumerables imaginaciones que recorren y delinean la historia nacional. En el caso de *Distancia de rescate*, esta presunción del vacío es la que habilita la violencia ejercida sobre el paisaje y sus habitantes. Por otra parte, la dimensión productiva del territorio lo hace entrar en conflicto con una larga tradición de legibilidad del paisaje representada por el tropo del locus amoenus. Un tropo clásico que en la literatura hispánica podemos rastrear hasta la literatura pastoril del siglo xvi (y aún antes en el medioevo con Gonzalo de Berceo, por ejemplo) v que propone una idealización del paisaie rural en oposición al urbano. No es casual que el nacimiento del género pastoril y, con él, la recuperación del tropo clásico y una concepción idealizada del paisaje aparezcan en el temprano Renacimiento, cuando una sociedad que había sido predominantemente rural por siglos comienza a ser cada vez más urbana. Se trata de un motivo que vuelve al paisaie pastoril legible.

El locus amoenus, desde la definición de Ernst Curtius (1953), se puede entender como un espacio natural apacible, amable, agradable. En este sentido, no sorprende que Curtius empiece su estudio del concepto aludiendo a Virgilio: "'Lovely places' are such as only give pleasure, that is, are not cultivated for useful purposes" (1953: 192). Desde el primer momento, el locus amoenus se lee desde una dinámica económica como aquel lugar que se encontraría fuera de la misma; es el espacio de lo inútil, de la tierra no cultivada. Dar placer aparece, en la afirmación de Curtius, desligado de funcionalidad útil. Solo la tierra cultivada es la que produce algo útil y sabemos que, por ley, los pastores tenían prohibido usar tierras cultivadas para el pastoreo. En la economía castellana del siglo xvi, la tierra estaba dividida en dos: la tierra productiva que se utilizaba para la agricultura que alimentaba a los hombres y la tierra improductiva que se utilizaba para alimentar al ganado (Klein 1920). Esta tierra improductiva conserva, no obstante, su potencial estético de producir placer que la tierra productiva parece haber perdido; en consonancia con la idea de que solo lo inútil puede ser bello.

Para sintetizar la definición de locus amoenus, podríamos decir que se trata de un espacio donde las pasiones se encuentran en armonía con su entorno natural. El locus amoenus supone una relación de continuidad entre la vida interior de los personajes y el espacio exterior en que se encuentran. Es el espacio donde el descanso de las pasiones se hace posible por su relación de exclusión respecto de las dinámicas de productividad y, como tal, está alejado del peligro y la amenaza de violencia. Su excepcionalidad subraya y hace visible la regla: los espacios de producción, tanto los urbanos como los rurales de las tierras cultivadas, no dejan lugar para lo amable, lo apacible; son espacios en los que el sujeto se encontraría en tensión con él. En contraste con el locus amoenus, no se puede realizar una apropiación estética del espacio productivo.

En el Romanticismo, la idealización de la potencialidad sublime de la naturaleza se exacerba y encuentra su correlato científico en el deseo de cartografiar los espacios naturales y las especies que los habitan: "Podría decirse que para el naturalista romántico, la contemplación del paisaje es una forma de comunicación con la naturaleza en la que va está flotando, como deseo o fantasía, la realización de la futura obra" (Rodríguez 2010: 46). En literatura argentina, esta herencia romántica se traduce en la idealización del habitante natural de la pampa: el gaucho protagonista de la literatura gauchesca. Un antecedente más reciente que es heredero de la literatura pastoril es el de lo que se conoce como la "novela de la tierra" que, en Argentina, tuvo como su máximo representante al Don Segundo Sombra (1926) de Ricardo Güiraldes. Aquí, lo central es la nostalgia por la pampa perdida y, más específicamente, por el habitante que solo ella podía engendrar: el gaucho. La novela sigue la oposición tajante que Sarmiento había fijado en su *Facundo* entre campo y ciudad, pero en vez de demonizar al habitante del campo lo idealiza como parte de un pasado perdido ante los recientes aluviones de inmigración que empiezan a poner en crisis la idea de identidad nacional que Güiraldes ve refleiada en la figura del gaucho.8 La novela de Schweblin pertenece, en este sentido, a lo que Gisela Heffes (2020) llama el "giro rural" en la narrativa argentina reciente. Apartándose de una producción literaria que, a lo largo del siglo xx, había priorizado el paisaje urbano, en la última década la literatura producida en Argentina tiene el campo como su espacio principal.9

En el caso de *Distancia de rescate*, hay una suerte de pérdida de referente para hablar del espacio. Este se ha transformado a pesar de aparecer igual a la vista: la transformación que ha operado sobre él es de doble orden. Por un lado, los campos de soja se describen en más de un pasaje de la novela, por otro, su toxicidad es invisible a primera vista y solo se revelará en segundo orden.¹⁰ Esto acentúa la importancia de una reescritura del paisaje que permita

⁸ En su extenso ensayo de 1933, *Radiografía de la pampa*, Ezequiel Martínez Estrada vuelve sobre el problema. Aunque para Martínez Estrada el gaucho desapareció en 1880, la oposición ciudad/ campo sigue siendo operativa: "Y sin duda la libertad verdadera, si ha de venir, llegará desde el fondo de los campos, bárbara y ciega, como la vez anterior, para barrer con la esclavitud, la servidumbre intelectual y la mentira opulenta de las ciudades vendidas" (1993: 67). En esta lucha entre ciudad y campo (para lamento de Martínez Estrada) la ciudad ha tenido una victoria aparente, aunque, con la salvedad de que al final siempre triunfa la pampa (106). Sin embargo, hacia el final de su ensayo, Martínez Estrada hace confluir a ambos: "Lo que Sarmiento no vio es que civilización y barbarie eran una misma cosa, como fuerzas centrífugas y centrípetas de un sistema en equilibrio. No vio que la ciudad era como el campo y que dentro de los cuerpos nuevos reencarnaban las almas de los muertos. Esa barbarie vencida, todos aquellos vicios y fallas de estructuración y de contenido habían tomado el aspecto de la verdad, de la prosperidad, de los adelantos mecánicos y culturales. Los baluartes de la civilización habían sido invadidos" (252).

⁹ Además de *Distancia de rescate*, Heffes destaca *La inauguración* (2011) de María Inés Krimer, *El viento que arrasa* (2012) de Selva Almada, *La omisión* (2012) y *Desmonte* (2015) de Gabriela Massuh, *Matate, amor* (2012) y *La débil mental* (2015) de Ariana Harwicz, *La vi mutar* de Natalia Rodríguez (2013), *Un pequeño mundo enfermo* (2014) de Julián Joven (seudónimo de Cristian Molina), *Las hamacas de Firmat* (2014) de Ivana Romero, *El rey del agua* (2016) de Claudia Abaof y *Las estrellas federales* (2016) de Juan Diego Incardona. A los que podríamos agregar la trilogía de Hernán Ronsino conformada por *La descomposición* (2007), *Glaxo* (2009) y *Lumbre* (2013) y la más reciente *Los llanos* (2020) de Federico Falco.

¹⁰ En un capítulo también dedicado a la novela de Schweblin, Ana María Mutis (2020) analiza el uso de la ficción gótica para resolver las dificultades de la representación de la contaminación

explorar formas de experimentar e interpretarlo. El referente parece el mismo, pero necesitamos un nuevo lenguaje para él porque ya no hay una relación de correspondencia entre ambos. Josefina Ludmer, en uno de sus ensavos de Aquí América Latina (2010), propone que "el mundo bipolar ha terminado y estamos en otra era" (127), en las que caen las viejas formas de entender los espacios y categorías que agrupaban nuestro lenguaje literario y que funcionaban en oposiciones: realismo/vanguardia, nacional/cosmopolita, literatura pura/literatura social, historia/ficción. Ludmer propone pensar otros espacios que no reconocen los moldes bipolares: "Que absorben, contaminan y desdiferencian lo separado v opuesto v trazan otras fronteras. Literatura urbana v rural, por ejemplo, va no se oponen sino que mantienen fusiones y combinaciones múltiples; la ciudad latinoamericana absorbe el campo v se traza de nuevo" (127). 11 Como agrega De Leone (2016) a esta discusión: "El campo es menos un sitio homogéneo que un espacio expandido y expansivo, una renovada cantera de imaginarios, materiales, representaciones, temporalidades y usos múltiples que conviven en la escena cultural contemporánea" (195). Estos espacios a los que Ludmer se refiere son una redefinición contemporánea de la ciudad letrada que Ángel Rama había colocado en el centro del proceso de modernización de las letras latinoamericanas.12

La ciudad encarna el sueño moderno y, como bien afirma Rama, ese sueño moderno se hizo posible para España a partir del descubrimiento de América, el que posibilitó no solo el sustento económico para su desarrollo, sino que le proveyó de un amplio espacio "virgen" sobre el cual proyectar sus sueños civilizatorios. Como alternativa a la ciudad, Ludmer propone lo que llama la "isla urbana": "Las ciudades brutalmente divididas del presente tienen en su interior áreas, edificios, habitaciones y otros espacios que funcionan como islas, con límites precisos" (130). Me propongo aquí pensar esta categoría de Ludmer y abrirla para pensar lo "otro" de la ciudad letrada que, como vemos, pierde esa otredad en los movimientos de contagio que caracterizan a la realidad contemporánea. A partir de la novela de Schweblin, me interesa pensar el espacio rural contaminado de urbanidad. Si ya no podemos hablar de literatura rural es porque el espacio de esta literatura se ha transformado al punto de que ya no resulta reconocible. En la actualidad, dice Ludmer: "la ciudad se barbariza, se rodea de villas miseria y se divide violentamente para representar lo social y

agroquímica. También recurre a Rob Nixon para explicar cómo la novela critica el privilegio de lo visible e inmediato por sobre el daño silencioso y oculto de la violencia lenta.

¹¹ Tania Pérez Cano (2016) resume la tradición de la siguiente manera: "Tanto en América Latina como en España, específicamente, lo agrario y lo urbano han ocupado una posición central en las discusiones acerca de la nación, la identidad y la cultura, que han afectado de manera profunda la producción de discursos acerca de estos" (67).

¹² "Desde la remodelación de Tenochitlán, luego de su destrucción por Hernán Cortés en 1521, hasta la inauguración en 1960 del más fabuloso sueño de urbe de que han sido capaces lo americanos, la Brasilia de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, la ciudad latinoamericana ha venido siendo básicamente un parto de la inteligencia, pues quedó inscripta en un ciclo de la cultura universal en que la ciudad pasó a ser el sueño de un orden y encontró en las tierras del Nuevo Continente, el único sitio propicio para encarnar [sic]" (Rama 1984: 17).

el modo en que lo global encarna nacionalmente" (128). La vieja dicotomía de civilización y barbarie que inmortalizó Sarmiento ya no nos es útil para pensar estas zonas que son contaminadas en las que las distinciones se entremezclan y se vuelven difusas.¹³

Con los debates en torno al concepto de Antropoceno, debemos llevar esto aún más lejos y reconocer que incluso las fronteras entre naturaleza y cultura se vuelven difusas una vez que reconocemos al humano como una fuerza geológica. Esta "colisión de los humanos con la tierra" (Danowski y Viveiros de Castro 2019) implica la disolución de la episteme moderna que separaba el orden cosmológico del antropológico. Lo anterior se puede leer como una inversión de la relación entre objeto y ambiente, en lo que puede pensarse como un colapso de un ambiente cada vez más ambiguo, y ya no podemos decir dónde nos encontramos en relación a él (14). La misma idea de paisaje como trasfondo debe ser reevaluada: "The landscape form emerged in the fifteenth century —in simultaneous fashion with the beginnings of European colonial expansion— as an imperial apparatus and as the very condition of knowing, from the detached vantage point of an unseen and disembodied beholder, an object-world to be surveyed, classified, and evaluated" (Andermann 2018: 11). Como veremos aquí, el espacio en la novela de Schweblin no podría estar más lejos de esto. No hay posibilidad de una perspectiva privilegiada y el "contemplador" está completamente enmarañado en el espacio al punto que la distancia contemplativa deja de ser una opción. Además, la visión como modo de relación privilegiada con el medio deja su lugar a otros modos de interacción que son más corporales que contemplativos. El sujeto no se puede distanciar del medio, por lo que sujeto y objeto pierden sus propiedades:

Me sorprenden las ganas que tengo de tomarme unos mates, las pocas ganas que tengo de subirme al coche y manejar cuatro horas y media hasta capital. Volver al ruido, a la mugre, al congestionamiento de casi todas las cosas.

¿De verdad este sitio te parece un lugar mejor?

Un grupo de árboles da algo de sombra y nos sentamos en los troncos, cerca del aljibe. Los campos de soja se abren a los lados. Todo es muy verde, un verde perfumado, y Nina me pregunta si no podemos quedarnos un poco más. Solo un poco. (Schweblin 2014: 68)¹⁴

¹³ A propósito de las ficciones argentinas de posdictadura, Elsa Drucaroff (2017) dice que, si bien la literatura argentina siempre estuvo atravesada por la antinomia "civilización-barbarie", ya no lo está. Se trata, para Drucaroff, de una "llave" para organizar la literatura argentina inaugurada por Ricardo Rojas quien, en su *Historia de la literatura argentina*, designa a "El matadero" como "el primero cuento" escrito en el país. Para pensar la literatura de posdictadura, Drucaroff propone hablar de "civilbarbarie", una fusión de la antinomia que "presenta ambos términos como indiscernibles y naturalizados en su convivencia" y agrega que "La literatura de hoy ausculta e interroga a la civilibarbarie, intenta comprenderla más que juzgarla" (77). Es decir, ya no hay oposición: la civilización es barbarie y la barbarie, civilización.

¹⁴ Conservo aquí (y en todas las citas subsiguientes) las marcas tipográficas presentes en la novela que responden al formato de la conversación entre Amanda y David (cuyas interpelaciones están en cursiva).

La escena parece tener todos los elementos del locus amoenus: la sombra del árbol, el aljibe, el cobijo de la naturaleza amable; sin embargo, hay algo que es excesivo, el verde se manifiesta como artificial y la escena está enmarcada por la productividad de la tierra con los campos de soja que la rodean. En el pasaje parecen haber encontrado ese lugar que habían ido a buscar, si no fuera por la sospechosa amenaza del verde excesivo que lo pone en duda; este exceso es sintomático del desfasaje entre la expectativa y lo que efectivamente encontrarán: lo que esperan es encontrar el locus amoenus, esa postal mil veces repetida del espacio armonioso que ha desaparecido, pero el páramo que lo ha reemplazado no se conjuga con lo que esperaríamos de él. La asociación que hace Amanda entre la ciudad, la mugre y el ruido contrasta con lo que encuentra en este espacio nuevo para ella, pero David pronto cuestiona su idealización. En sus ojos, este ha dejado de ser un espacio deseable e intenta mostrarle a ella lo que todavía es incapaz de ver.

2.

Un modo posible de leer el tipo de violencia presente en la novela es lo que Rob Nixon llama "violencia lenta", a la que define como: "a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all" (2011: 2). El autor identifica lo que podríamos llamar nuevas formas de violencia que aparecen en la segunda mitad del siglo xx, para las que no tenemos un marco de referencia que nos permita comprenderlas. Mientras estamos acostumbrados a pensar en la violencia en términos de hechos abruptos que suceden de manera inmediata, espectacular, altamente visible y sensible, Nixon propone pensar otros tipos de violencia que actúan de manera subrepticia, silenciosa. La violencia como la entendemos normalmente ocupa las primeras planas de los periódicos y un lugar central tanto en la televisión como en el cine; tanto en el periodismo como en la ficción. La violencia lenta, en cambio, se enfrenta a la dificultad de ser representada, lo cual tiene el efecto político de que no ocupa un lugar de relevancia en la imaginación pública. Sus víctimas, a su vez, sufren una suerte similar de no ocupar un lugar de visibilidad; todos tenemos en mente imágenes de las víctimas de guerras, pero no de aquellas víctimas del envenenamiento lento y silencioso de los agrotóxicos cuyas muertes a menudo pasan desapercibidas. Por poner un ejemplo en concreto, las periódicas inundaciones de la pampa húmeda argentina reciben gran atención por parte de la prensa, especialmente cuando la zona afectada incluye cultivos que se convierten en "pérdidas millonarias" o zonas residenciales donde las víctimas muestran el agua que ha invadido sus casas. En cambio, lo que no recibe atención son los lentos pero sostenidos procesos de deforestación que abren espacio para los cultivos y que muchas veces son una de las principales causas de las inundaciones en zonas donde las precipitaciones anuales no han variado sustancialmente. Del mismo modo, existen en América Latina incontables ejemplos literarios que ponen en primer plano distintas formas de violencia.¹⁵ En esa tradición, la novela de Schweblin se propone responder al desafío estético de narrar formas de violencia que se resisten a ser representadas, cuya temporalidad escapa los márgenes de lo narrable.¹⁶

Como dijimos, el diálogo funcionará de marco para toda la narración. Amanda le cuenta a David lo sucedido en los últimos días y él, como si de un experto se tratara, evalúa su narración con el objeto de encontrar los puntos de inflexión de la misteriosa enfermedad que aparece desde la primera línea de la novela: "Son como gusanos. ¿Qué tipo de gusanos? Como gusanos, en todas partes" (Schweblin 2014: 11). La incertidumbre de la pregunta y la vaguedad de la respuesta son recursos que minarán el texto de forma tal que el lector se ve tan desamparado como los protagonistas y quien parece saber más es David. aquel que ha sufrido la transformación de la enfermedad y cuyo testimonio nos provee de una suerte de brújula para navegar este espacio desconocido que está mediado por la enfermedad. Como veremos, la experiencia de primera mano se erige como el parámetro que define al conocimiento. A la manera del testimonio, el que sabe no es el que observa, sino aquel que vive en carne propia y cuenta su propio sufrimiento. En este movimiento la novela se aleja de la epistemología naturalista que había definido a la pampa y prioriza, en cambio, otro modo de acercamiento al mismo en el que quien visita este territorio nuevo no puede leerlo y necesita del intercambio con aquel que lo conoce desde su propia experiencia, aquel que ha aprendido a navegar sus espacios invisibles.

La narración de Amanda es una reconstrucción de lo sucedido en los días previos a la conversación que entabla con David, y tiene como objetivo encontrar e identificar el momento en que se produce una transformación clave, la aparición de los gusanos: "hay que encontrar el punto exacto en el que nacen los gusanos" (11). Carla relata la historia de David y empieza con una confesión monstruosa: "Era mío. Ahora ya no" (15). Lo que está a punto de contar es la historia de cómo dejó de ser su hijo, historia que empieza con el negocio de Omar, su marido, quien criaba caballos como una promesa de prosperidad. La promesa es que la venta de un par de ellos les permitirá rehacer la casa que han heredado de los padres de Carla. La clave está en un padrillo que les han prestado, un semental destinado a la reproducción y que produce valiosos caballos de carrera. Esto es, su valor radica en la capacidad reproductiva que tiene, en su capacidad de producir ejemplares que son iguales a él y perpetuar a los de su tipo que, suponemos, son superiores a sus pares. La promesa de progreso a partir de la reproducción genética contrasta con el terror de Amanda por la interrupción de

¹⁵ A este respecto, Ricardo Piglia ha propuesto lo siguiente: "En definitiva no hay más que libros de viajes o historias policiales. Se narra un viaje o se narra un crimen. ¿Qué otra cosa se puede narrar?" (2000: 16).

¹⁶ Sin usar el término de Nixon, Timothy Morton se refiere a la lentitud en términos del calentamiento global: "It is helpful to think of global warming as something like an ultra slow-motion nuclear bomb. The incremental effects are almost invisible, until an island disappears underwater. Poor people —who include most of us on Earth at this point—perceive the ecological emergency not as degrading an aesthetic picture such as world but as an accumulation of violence that nibbles at them directly" (2013: 125).

su propia descendencia con la posibilidad de muerte de su hija. No es inocente, entonces, que el rastreo del origen del problema demuestre una continuidad que atraviesa las fronteras de lo no humano, lo animal y lo humano. Donde el agente causante de la contaminación y la enfermedad aparece dirigido a controlar lo viviente y acaba por ponerlo en riesgo.

Omar se dedica a la selección artificial de ejemplares destinados a la competencia y todo comienza a desmoronarse con la enfermedad del padrillo. Una tarde cualquiera, donde nada hace sospechar que algo fuera de lo normal pueda irrumpir, Carla no alcanza a ver al padrillo mientras se ocupa de los quehaceres de la casa y, cuando baia al riachuelo para traerlo de vuelta, pierde de vista a David guien se mete al agua. Algo tan inocente como el agua de un riachuelo demostrará estar cargado de toxicidad cuando el caballo rápidamente empieza a manifestar síntomas de enfermedad. Al día siguiente, el caballo amanece agonizando y Carla teme lo peor: "A veces no hay tiempo para confirmar el desastre. Lo que sea que hubiera tomado el caballo lo había tomado también mi David, y si el caballo se estaba muriendo no había chances para él" (22).

Sin tiempo de recurrir a los lentos mecanismos de la medicina rural. Carla está desesperada por salvar a su hijo: "Necesitaba a alquien que le salvara la vida a mi hijo. Al costo que fuera" (22). Sabremos luego que ese costo demuestra haber sido demasiado alto, puesto que, aunque David no pierde la vida, deja de ser "suyo", ya no es el mismo David, es otro y lo ha perdido irremediablemente. Carla va a la "casa verde", el lugar al que recurren los vecinos del lugar en momentos críticos, dado que solo pueden contar con la medicina tradicional en momentos en que no tienen apuro porque "esos médicos que llaman desde la salita llegan varias horas después, y no saben ni pueden hacer nada de nada" (23-24). Su tiempo de respuesta es demasiado lento y su conocimiento es insuficiente para lidiar con este tipo de males para los que, en su lugar, Carla recurre a "la mujer de la casa verde". Esta mujer, en palabras de Carla, "no es una adivina, ella siempre lo aclara, pero puede ver la energía de la gente, puede leerla" (24). Es interesante que este es el único punto de la novela donde se hace referencia a la lectura, una lectura que tiene por objeto no un texto sino un cuerpo, y donde lo que se leen son los síntomas de personas para producir un diagnóstico. O quizás debería decir, se lee el cuerpo como un texto; esta mujer tiene una capacidad especial que le permite leer síntomas y encontrar curas, lee la energía de los cuerpos y la moviliza. Aquí es donde el texto se posiciona a sí mismo y ofrece un modelo de lectura: lo que está haciendo es visibilizar esta energía para que un lector adecuado pueda reconocerla y, de ser posible, movilizarla. La novela vuelve legible un fenómeno que no lo es a simple vista y, al hacerlo, postula una defensa de otras formas de lectura que no tienen que ver necesariamente con la lectura de textos en la que estamos acostumbrados a pensar y en la que se ve involucrado el lector mismo de la novela. En este punto, la novela parece salirse de sí para proponer una reflexión sobre lo que significa leer y cómo, dado el contexto contemporáneo al que interpela, se vuelve muy común una forma de analfabetismo para el que aún la ciencia resulta insuficiente. Distancia de rescate postula una forma alternativa de lectura que involucra al espacio como un significante críptico que ha perdido legibilidad de acuerdo con los parámetros con los que estamos acostumbrados a leerlo. En cuanto a las formas de agencia no humanas, si pensamos la agencia como la capacidad de tener un impacto y de dejar huellas que otros puedan leer (Vermeulen 2020: 25), entonces tiene sentido concebir a la agencia como una forma de escritura. Sin embargo, para llegar a leer estas huellas, necesitamos interiorizarnos de un nuevo lenguaje y, según me propongo demostrar aquí, la novela de Schweblin es un intento por salir a la búsqueda de ese lenguaje.

Conocemos por medio de la mujer de la casa verde que David ha sufrido una intoxicación y que la única forma de que sobreviva es a través de una migración de su espíritu a otro cuerpo. Incrédula, Amanda dice: "No sé si entiendo, Carla", a lo que ella responde: "Sí entendés, Amanda, entendés perfectamente" (28). A la incredulidad de Amanda, Carla responde con un pragmatismo casi instintivo: hizo lo que debía para salvar a su hijo y esa es toda la verdad que cuenta. Después de la migración, David ya no es el mismo: "Así que este es mi nuevo David. Este monstruo" (33); la única posibilidad de supervivencia del niño consiste en convertirse en un mutante, en dejar de ser el que era. La intoxicación es una violencia de la que no se vuelve, tiene un efecto irreversible y, cuando no alcanza a acabar con la vida, deja una huella imborrable. Luego descubrimos que David no es el único mutante; en la tienda hay otra niña, Abigail, que tiene una malformación congénita: una de sus piernas es más corta que la otra y tiene una frente enorme que le ocupa más de la mitad de la cabeza. Hay todo un grupo de niños mutantes que recorren el pueblo juntos y van a la "salita" para ser tratados. Solo unos pocos no están afectados por la contaminación: "¿Hay chicos sanos también, en el pueblo? Hay algunos, sí. ¿Van al colegio? Sí. Pero acá son pocos los chicos que nacen bien" (109). Hay víctimas que ya lo son desde el nacimiento, para los que no hay una distancia de rescate concebible, puesto que su intoxicación se dio en el vientre materno.¹⁷

La relación de protección maternal está presente desde el título mismo: la "distancia de rescate", dice Amanda, es el cálculo de la distancia que la separa de su hija y del tiempo que le llevaría llegar a ella para poder salvarla de un inminente peligro:

Varía con las circunstancias. Por ejemplo, las primeras horas que pasamos en la casa quería tener a Nina siempre cerca. Necesitaba saber cuántas salidas había, detectar las zonas del piso más astilladas, confirmar si el crujido de la escalera significaba algún peligro. Le señalé estos puntos a Nina, que no es miedosa pero sí obediente, y al segundo día el hilo invisible que nos une se estiraba otra vez, presente pero permisivo, dándonos de a ratos cierta independencia. (Schweblin 2014: 36)

La idea de una distancia de rescate supone que el peligro se puede reconocer visiblemente y se puede medir, pero no toma en cuenta las amenazas invisibles que una madre no puede prever y de las que David, el hijo de Carla, ha

 $^{^{17}}$ Este tema ha sido tratado en profundidad por González Dinamarca (2015).

sido víctima. Los parámetros habituales mediante los cuales una madre evalúa el bienestar de su hijo ya no funcionan en el espacio de la novela, pertenecen a un tiempo en que los peligros eran reconocibles y, por tanto, evitables. Una advertencia como "no salgas sin abrigo" pretende cuidar a un hijo del frío, pero no hay advertencia suficiente para cuidar a los hijos de nuevas amenazas; el mundo está codificado de tal modo que necesitamos nuevas herramientas para leerlo, habitarlo y navegar sus peligros. Cuando David le pregunta a Amanda cuándo empezó a medir la distancia de rescate, ella responde: "Es algo heredado de mi madre. 'Te guiero cerca', me decía. 'Mantengamos la distancia de rescate'" (44). Hay una línea de sucesión que se interrumpe entre Amanda y Nina, los parámetros que la primera ha heredado de su madre va no le sirven para medir los peligros del mundo que ella v su hija habitan. Más adelante, la idea de la distancia de rescate se complejiza: "'Tarde o temprano algo malo va a suceder', decía mi madre, 'y cuando pase quiero tenerte cerca'" (45). Como vemos aquí, la relación entre madre e hija no se basa únicamente en la posibilidad de protección ante un inminente peligro; se está abierto a la contingencia de que algo malo puede llegar a ocurrir, o aún más, de que algo malo va a ocurrir inevitablemente y no hay nada que se pueda hacer para evitarlo. Ante la inevitabilidad del infortunio, lo que se busca es la compañía como consuelo o como apoyo. Esto se evidencia, particularmente, en la relación entre Amanda y David, cuya conversación atraviesa la novela. Como veremos, son incapaces de salvarse el uno al otro y solo les resta la compañía y la narración como una forma de compañía.

Nos encontramos aquí ante una ausencia de medidas para ubicarnos en el mundo ya que ellas no funcionan, no nos son útiles para medir nuestra relación con el mundo, lo que nos obliga a replantearnos dicha relación. El mundo deviene inmensurable y si ya no se puede medir la "distancia de rescate", necesitamos configurar nuevas formas de plantear nuestra relación con nuestro medio. La novela se enfrenta a esa dificultad de narrar un mundo inconmensurable y lo toma como un desafío estético. En este punto, el texto entra en un diálogo oblicuo con la vertiente naturalista de la ficción que tenía como una de sus premisas principales la medición científica del mundo, ese mundo "que comienza a existir recién cuando es medido, localizado y nombrado dentro de un mapa" (Rodríguez 2010: 42). Lo que este nuevo mundo revela es que esos mapas ya no son suficientes y necesitamos otros modos de orientación que llenen sus vacíos.

3.

La conversación entre Amanda y David que atraviesa la novela es un gran racconto de lo que le sucedió a Amanda antes de llegar al lugar en donde se encuentra en el presente de la narración: la cama de un hospital. David actúa como un guía en el relato, seleccionando partes importantes y olvidables; están en la búsqueda de un momento preciso de transformación: "Buscamos gusanos, algo muy parecido a gusanos, y el punto exacto en el que tocan tu cuerpo por primera vez" (Schweblin 2014: 43). Hacia la mitad de la novela, parecen encontrar el punto exacto que estaban buscando: el momento del contagio o contaminación de Nina y Amanda. A punto de abandonar el pueblo, Amanda decide ir al trabajo de Carla para despedirse de ella. Carla trabaja en una gran estancia que al parecer produce cereales y, en los minutos que pasan allí, aparece un camión con muchos bidones que algunos hombres empiezan a descargar. Mientras Amanda y Nina están sentadas observando la escena, en un momento imperceptible Nina entra en contacto con el veneno: "¿Qué pasa con la distancia de rescate? Todo está bien. No. Tiene el ceño fruncido. —¿Estás bien, Nina? —le pregunto. Se huele las manos. —Es muy feo —dice" (65). Lo que iba a ser una experiencia de contemplación se convierte en una experiencia de sufrimiento. De la vista se pasa al olfato, que solo percibe que hay algo que está fuera de lugar en el momento en que ya se ha entrado en contacto con él. Solo es posible identificar el momento preciso en que se produce la transformación a posteriori, solo podemos constatar la evidencia una vez que ya ha pasado y cuando lo sabemos ya es demasiado tarde.

La imposibilidad de ubicar con exactitud el momento de contagio recuerda a un pasaje en que Vivian Sobchack se refiere a la representación de la muerte: "The representation of the event of death is an indexical sign of that which is always in excess of representation and beyond the limits of coding and culture: Death confounds all codes. That is, we do not ever 'see' death on the screen nor understand its visible stasis or contours. Instead, we see the activity and the remains of the event of dying" (2004: 233). Pareciera que la muerte se nos presenta siempre ya codificada en un punto en que nos es imposible representarla y, me animo a afirmar, también nos es imposible representar el momento mismo en que acontece. En Distancia de rescate, el momento del contagio sucede de manera análoga: Amanda, más allá de su obsesión por poder anticipar el acontecimiento para estar lista cuando suceda y poder acompañar y ser acompañada por su hija, fracasa en ser testigo y solo puede constatar los hechos una vez que han tenido lugar: "Lo importante ya pasó. Lo que sique son solo consecuencias. ¿Por qué sique entonces el relato? Porque todavía no estás dándote cuenta. Todavía tenés que entender" (Schweblin 2014: 53). Estas líneas encapsulan dos cosas clave: la temporalidad de la novela y la importancia del acto de narrar. La temporalidad de la novela es una temporalidad de la demora, donde siempre se está corriendo por detrás del acontecimiento.¹⁸ Como subraya David, en el momento en que inicia el relato lo importante ya pasó, la narración es una exploración de sus consecuencias. A pesar de ello, o quizás precisamente por ello, es que el acto de narrar se vuelve tan importante. El relato sigue porque es una forma de poner en lenguaje una experiencia que lo excede y, así, comprenderla. En este sentido, el lenguaje está en permanente lucha con su propia imposibilidad de nombrar, pero es esta misma imposibilidad la que, paradójica-

¹⁸ En un presente mercado por la anticipación, los modelos y la futuridad o lo que Dipesh Chakrabarty (2009) llama los regímenes de probabilidad que gobiernan nuestras vidas diarias, la novela muestra cómo en el afán por anticipar a veces llegamos tarde y mientras más intentamos predecir el mundo, más impredecible se vuelve. Estos regímenes se expandieron con el desarrollo de la computación, que en sí misma es problemática: "Computation projects a future that is like the past —which makes it, in turn, incapable of dealing with the reality of the present, which is never stable" (Bridle 2018: 44).

mente, lo hace avanzar. El acto de narrar sigue siendo una forma de encontrarle un sentido a lo que acontece.

Lo que se busca es ese accidente original que está indefectiblemente perdido. En la búsqueda del momento de "contagio" ese momento que es, al parecer, inenarrable por naturaleza porque no se lo puede ni siguiera reconstruir ficcionalmente. La novela se cuestiona el modo de procedimiento, la naturaleza misma de la representación y cómo se toca con lo real, a partir de ese acontecimiento original perdido que le devuelve a la lengua su propia imposibilidad, con la que se yuxtapone y desde la cual crea: la narración en la lucha con su imposibilidad. La narración, según nos muestra la novela, es, en todo momento, fracaso y resistencia. Distancia de rescate es también una pregunta por los tiempos imperceptibles de la narración: la búsqueda del origen intenta dividir el tiempo en intervalos cada vez más reducidos a los que, sin embargo, el momento del cambio le sigue siendo esquivo. La temporalidad de la violencia lenta v su imperceptibilidad contrastan con la falta de tiempo que marca la urgencia del relato en la novela. La urgencia es tal que no hay tiempo para demoras en detalles irrelevantes, David señala una y otra vez esa premura al decir que hay que buscar "lo importante". Podríamos hablar de cierta poética de la urgencia, donde el acto de narrar ha vuelto a ser algo necesario.

Paul Virilio, en su teoría sobre el accidente, subrava que toda herramienta lleva implícita su propio accidente: "To acquire a tool, a new piece of industrial equipment or whatever, is also to acquire a danger, a particular risk; it is to open one's door, to expose one's intimacy to hazards, slight or major" (2000: 81). Es esta virtualidad del accidente la que Amanda quiere anticipar, y el intento de esa anticipación configura su relación con el espacio. La madre recorre el espacio para asegurarse de que no haya peligro: "yo no puedo dormir, no la primera noche. Antes tengo que saber qué rodea la casa. [...] Necesito ir por delante de cualquier cosa que pudiera ocurrir, pero todo está muy oscuro y no termino de acostumbrarme. Creo que tenía una idea muy distinta de la noche" (Schweblin 2014: 88-89). Amanda busca anticipar los peligros que se esconden en la noche del pueblo, pero es una noche diferente a la que está acostumbrada; se encuentra inmersa en una oscuridad que no se disipará con los primeros rayos de la mañana, es una noche eterna que ha perdido la posibilidad misma de claridad y donde la única claridad que se puede ensayar es la del relato. Ella busca ir por delante del peligro, anticiparse al accidente, pero, como una detective que persique a un criminal más perspicaz que ella, siempre se encuentra un paso por detrás y no puede más que volver sobre sus pasos para encontrar ese instante perdido.

El problema se halla en la imperceptibilidad del accidente que ocurre de manera tal que Amanda no puede dar crédito de haber sido testigo y de haber estado allí cuando ocurría: "Se trata de algo en el cuerpo. Pero es casi imperceptible, hay que estar atento" (50). Es el punto de inflexión que se comporta como una catástrofe, como algo que de manera repentina cambia radicalmente un estado de cosas. Más que catástrofe, quizás sería útil pensar en desastre, tal como lo articula Kate Rigby, quien recupera la raíz latina de la palabra como "the state of having been disowned by the stars that ensure a safe passage through life" (2015: 20). Este des-astre nos deja en un estado de orfandad, de pérdida de un punto de referencia como una estrella en el firmamento que, inamovible, nos indique el camino de vuelta a casa. El envenenamiento es producto de una contaminación subrepticia que actúa sobre el cuerpo antes de que el sujeto afectado cobre conciencia de ella; hay una demora que imposibilita su experiencia como un acontecimiento. Como lo explica Nixon: "ours is also an era of enclaved time wherein for many speed has become a self-justifying, propulsive ethic that renders "uneventful" violence (to those who live remote from its attritional lethality) a weak claimant on our time" (2011: 8).

A esto, Timothy Morton le agrega que los desastres tienen lugar sobre un trasfondo estable y, por el contrario, lo que ocurre aquí es una intrusión del trasfondo en el primer plano donde la distinción entre ambos colapsa.¹⁹ Esto lleva a Morton a afirmar que: "The worry is not whether the world will end, as in the old model of the dis-astron, but whether the end of the world is already happening, or whether perhaps it might already have taken place" (2013: 16). Morton va más lejos que Rigby para decir que no solo hemos perdido el astro-guía, sino que, de cierta forma, es el cielo sobre nuestras cabezas lo que hemos perdido o, mejor dicho, la capacidad de distinguir entre fondo y forma. El verdadero desastre, entonces, no es un giro o vuelco repentino de las condiciones del mundo (tal como en la definición de Aristóteles citada por Rigby), sino el fin mismo del mundo.

En este afán por identificar el momento exacto en que el acontecimiento tiene lugar se aferra a una idea de narración que no puede sin ella. Esta fútil búsqueda apunta a una necesidad de ir más allá de una idea de acontecimiento que no representa el tipo de narración llevado a cabo por la novela de Schweblin. En ella, no podemos leer el momento preciso del desastre, sino que se desarrolla en un contexto posterior al desastre donde más vale crear nuevos puntos de anclaje que valerse de viejos parámetros. Esto es cierto no solo en la manera de relacionarse con el mundo sino, y sobre todo, en cómo contamos historias sobre él. Lo que ocurre aquí es que categorías narrativas como las de espacio y acontecimiento entran en jaque. Asimismo, la noción del narrador como sujeto trascendental que toma el control de la narrativa es disputado y emerge una forma de narración dialógica en la que la segunda voz articula la historia por medio del diálogo.

Hace casi un siglo, Walter Benjamin escribía en uno de sus textos más comentados en referencia a la primera guerra mundial que: "las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. Y lo que diez años después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que mana de boca a oído" (1989: 168). Aunque hay muchas interpretaciones posibles para este texto y el pasaje en particular, me interesa pensar cómo Benjamin habla de una pobreza

 $^{^{19}}$ La metáfora especial funciona particularmente bien en inglés, donde la oposición que se disuelve es la de background y foreground.

de experiencia para referirse a la violencia a la que fueron expuestos los sobrevivientes de la Gran Guerra. El rápido desarrollo de la técnica produce un desajuste en la experiencia para "una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado" (168). El asunto que aquí nos ocupa es que el desajuste de nuestra experiencia es aún más extremo porque ni siguiera podemos percibir la violencia como tal: sucede ante nuestros ojos pero no somos capaces de discernirla. Si la violencia de la que habla Benjamin es imposible de ser interpretada por abrumadora, la violencia lenta lo es por intangible. En palabras de Amanda, el veneno es "amargo, amargo, sí. Pero es tan sutil, Dios mío, es tan sutil" (Schweblin 2014: 67). Además de ser imperceptible, la violencia que sufren los personaies de la novela no reconoce un agente específico; sabemos que el agua está contaminada solo porque los que entran en contacto con ella comienzan a padecer los síntomas de una misteriosa afección. Lo mismo que normalmente es fuente de vida, ahora se ve convertido en fuente de enfermedad. Esta violencia llega sin aviso, no se la ve venir y solo se reconoce a posteriori, cuando el daño va está hecho.²⁰

En este encuentro con una violencia irreconocible se nos revela, bajo una nueva luz, la importancia de la ficción: "In a world permeated by insidious, vet unseen or imperceptible violence, imaginative writing can help make the unapparent appear, making it accessible and tangible by humanizing drawnout threats inaccessible to the immediate senses" (Nixon 2011: 15). La ficción parece adquirir una nueva función del presente: la de volver visibles procesos de violencia que son imperceptibles para nuestros sentidos, la de nombrar nuevos peligros y tratar de volver legible la opacidad del paisaie. Al darle un relato, el paisaje empieza a revelarnos aspectos a los que antes no estábamos atentos y, por ende, empieza a superponerse con otro paisaje al que la ficción le da cuerpo. En cierto modo, Distancia de rescate dialoga con una tradición de larga data en América Latina que podemos agrupar bajo el nombre de "literatura de denuncia", que ha adoptado distintas formas dependiendo del sujeto cuya opresión se está denunciando: el indigenismo y la literatura de la tierra son dos de ellas. Este tipo de literatura se basa en la exposición de una situación de injusticia que tiene como fin ulterior producir un cambio en una situación política que trasciende los límites del texto. La manipulación del relato funciona de modo tal que aspira a conmover al lector al punto de llevarlo a actuar sobre la situación de injusticia que se está denunciando. La denuncia consiste en volver visible lo que está oculto: funciona a partir de la lógica del secreto; es algo que tiene nombre pero que deliberadamente se conserva innombrado. Pero en este caso, la novela trabaja a partir de la dificultad de nombrar. El peligro que acecha en Distancia de rescate es un peligro para el que todavía no tenemos un nombre, necesitamos redefinir nuestros modos de narrar e inventar una nueva lengua que se corresponda con un nuevo orden de cosas.

²⁰ Sobre esto Nixon dice lo siguiente: "our theories of violence today must be informed by a science unavailable to Fanon, a science that addresses environmentally embedded violence that is often difficult to source, oppose, and once set in motion, to reverse" (2011: 7).

En la novela de Schweblin, entonces, esto se complejiza por la ausencia de un agente identificable que ejerce la violencia. Esta aparece de cierto modo como estructural al paisaje. Podríamos decir que la causa de la intoxicación es una instrumentalización sin control del paisaje. Sin embargo, la novela sí aspira a salirse de sus propios límites al proponer, como dijimos más arriba, que nuestras formas de leer ya no se adecúan a los tiempos que nos toca vivir y, por ende, necesitamos nuevas formas de interpretar la realidad que nos rodea para interactuar con la misma. Las alternativas no aparecerán necesariamente buscando en los mismos canales como las ciencias, estas aparecen completamente ausentes en el contexto de la novela. Entonces la narración busca explicaciones en otras formas de conocimiento. El discurso de Amanda, dijimos, aparece cortado iterativamente por las intervenciones de David, que actúa como un interpelante que va en busca de lo importante del relato y le dice siga, que pase por alto algunos detalles pero que se concentre en otros. Está buscando que se detenga en "lo importante" y, sabemos, "lo importante son los gusanos" y el momento en que aparecen, aunque sabemos que habla de gusanos a falta de una mejor descripción para explicar la sensación física de experimentar la enfermedad. David es quien quía a Amanda y la acompaña en el proceso de contar su propia historia, él es el que sabe porque ya estuvo allí: ya sufrió la mutación y es un sobreviviente que entiende lo que le sucede. En este proceso, busca enseñarle a leer los signos que le envía el cuerpo y las maneras de relacionarse con el entorno. Es decir que, en cierta medida, la novela entera es un ejercicio de edición y una poética de cómo escribir en el presente buscando "lo importante" que necesita ser narrado. Al mismo tiempo, se trata de una reeducación de la lectura que permita reconocer v reconocerse en este nuevo mundo.

La novela cierra desde una perspectiva diferente, siguiendo al esposo de Amanda quien sufre de la misma incapacidad que ella para leer los signos del mundo que habita. En el siguiente pasaje leemos una descripción en tercera persona desde la voz de Amanda los paisajes que atraviesa el padre de Nina mientras conduce desde el pueblo de vuelta a la ciudad:

No mira hacia atrás. No ve los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado, las villas y las fábricas, llegando a la ciudad. No repara en que el viaje de vuelta se ha ido haciendo más y más lento. Que hay demasiados coches, coches y más coches cubriendo cada nervadura de asfalto. Y que el tránsito está estancado, paralizado desde hace horas, humeando efervescente. No ve lo importante: el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse. (Schweblin 2014: 126)

En viaje de regreso a la ciudad, el padre de Nina quiere dejarlo todo atrás, pero esta obstinación le hace incurrir en el mismo error que su esposa: se distancia de su entorno al negarse a enfrentarse a él. Nótese, en este sentido, cómo la repetición de "no" al inicio de cuatro de las oraciones subraya su negativa. Los lugares que va dejando atrás demuestran cómo se van mezclando los espacios urbanos y rurales en el presente. La acumulación de coches produce un

estancamiento que lo equipara a la inmovilidad del pueblo y es justamente en esa inmovilidad, en las aguas tranquilas de las que no sospechamos, donde el peligro que no podemos ver se encuentra al acecho. La inminencia de algo que está a punto de suceder pero que no vemos llegar sino hasta después de que pasó; la educación de esa experiencia es en torno de lo cual se articula la novela. La política de la novela es una apuesta por una nueva relación con el espacio y por una renovada relevancia y urgencia de la narración. Narrar sigue siendo relevante y hay que seguir buscando formas de contar, aun (o, sobre todo) aquello que parece que no podemos articular en palabras, aunque fracasemos en el intento, como el final de la novela parece mostrarnos.

Puede decirse que, al final, lo importante no es encontrar el momento exacto en que ocurre el acontecimiento perdido, sino una reeducación sensible que permita la apertura de nuevas formas de leer el espacio para reconocer sus peligros y seguir contándolo. En Distancia de rescate, es la voz de la víctima la que adquiere autoridad, una autoridad que desprende de su propia experiencia. Como dice Nixon: "Contests over what counts as violence are intimately entanaled with conflicts over who bears the social authority of witness, which entails much more than simply seeing or not seeing" (2011: 16); no hay testigos simplemente porque no hay nada para ver. Como hemos observado, uno no puede ser testigo de la violencia lenta, pero sí puede serlo de sus efectos y consecuencias.

A modo de cierre, podríamos decir que la lectura del espacio que problematiza la novela de Schweblin puede pensarse dentro de lo que Isabelle Stengers (2015) y Bruno Latour (2017) llaman "la intrusión de Gaia" y que, en términos concretos, implica la desarticulación entre fondo y primer plano, entre escena y contexto y entre sujeto y medio. Es necesario entonces repensar la idea misma de medio en un momento en que sujeto y medio están entrelazados, anulando la posibilidad de un afuera. En última instancia, lo que la novela muestra es cómo el espacio no es un fondo sobre el que la narración se inscribe, sino que tiene formas específicas e invisibles de agencia. Esta es la forma de lectura que he esbozado aquí: una lectura ecológica que no solo se encuentra en solidaridad con lo humano, sino que va más allá del sujeto y lee desde y con el medio.

OBRAS CITADAS

Andermann, Jens (2018). "Introduction", in Natura: Environmental Aesthetics After Landscape, ed. Jens Andermann, Lisa Blackmore y Dayron Carrillo Morell. Zurich: Diaphanes, 1-22.

Benjamin, Walter (1989). Discursos interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus.

Bridle, James (2018). New Dark Age: Technology, Knowledge and the End of the Future. Nueva York: Verso.

Chakrabarty, Dipesh (2009). "The Climate of History: Four Theses". Critical inquiry, 35(2): 197-222. https://doi.org/10.1086/596640.

Curtius, Ernst Robert (1953). European Literature and the Latin Middle Ages. Nueva York: Pantheon Books.

- Danowski, Déborah y Eduardo Viveiros de Castro (2019). ¿Hay mundo por venir? Buenos Aires: Caja negra.
- De Leone, Lucía (2016). "Imaginaciones rurales argentinas: el campo como zona de cruce en expresiones artísticas contemporáneas". Cuadernos de literatura, 20(40): 181-203. https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.irac
- De Leone, Lucía (2017). "Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en Distancia de rescate de Samanta Schweblin". 452°F. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada, 16: 62-76. https://raco.cat/index.php/452F/article/view/318768 (23 de marzo de 2022).
- Drucaroff, Elsa (2017). "Ricardo Piglia, la máquina de invención política y la civilibarbarie". HeLix-Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft, 10: 68-87.
- González Dinamarca, Rodrigo (2015). "Los niños monstruo en *El orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico, 3(2): 89-106. http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.249
- Heffes, Gisela (2020). "Toxic Nature in Contemporary Argentine Narratives. Contaminated Bodies and Ecomutations", in Ecofictions, Ecorealities, and Slow Violence in Latin America and the Latinx World, ed. Ilka Kressner, Ana María Mutis y Elizabeth Pettinaroli. Nueva York: Routledge, 55-73. https://doi.org/10.4324/9781003001775-3
- Klein, Julius (1920). The Mesta: A Study in Spanish Economic History, 1273-1836. Cambridge: Harvard University Press. https://doi.org/10.4159/harvard.9780674337206
- Latour, Bruno (2017). Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime. Cambridge: Polity.
- Ludmer, Josefina (2010). Aquí América latina: una especulación. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Malm, Andreas (2016). Fossil capital. Nueva York: Verso.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1993). Radiografía de la pampa. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Morton, Timothy (2013). Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mutis, Ana María (2020). "Monsters and Agritoxins: The Environmental Gothic in Samanta Schweblin's *Distancia de rescate*", in Ecofictions, Ecorealities, and Slow Violence in Latin America and the Latinx World, ed. Ilka Kressner, Ana María Mutis y Elizabeth Pettinaroli. Nueva York: Routledge, 39-52. https://doi.org/10.4324/9781003001775-2
- Nixon, Rob (2011). Slow Violence and the Environmentalism of the Poor. Cambridge: Harvard University Press. https://doi.org/10.4159/harvard.9780674061194
- Pérez Cano, Tania (2016). Imposibilidad del beatus ille: Representaciones de la crisis ecológica en España y América Latina. Leiden: Almenara.
- Piglia, Ricardo (2000). Crítica y ficción. Buenos Aires: Seix Barral.
- Rama, Ángel (1984). La ciudad letrada. Hanover: Ediciones del Norte.
- Rigby, Catherine (2015). Dancing with Disaster: Environmental Histories, Narratives, and Ethics for Perilous Times. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Rodríguez, Fermín (2010). Un desierto para la nación: la escritura del vacío. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

- Schweblin, Samanta (2014). Distancia de rescate. Buenos Aires: Literatura Random House. Scott, James (1998). Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed. New Haven: Yale University Press.
- Sobchack, Vivian Carol (2004). Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture.

 Berkeley: University of California Press. https://doi.org/10.1525/9780520937826
- Stengers, Isabelle (2015). In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism. Londres: Open Humanities Press.
- Svampa, Maristella y Enrique Viale (2014). Maldesarrollo: La Argentina del extractivismo y el despojo. Buenos Aires: Katz. https://doi.org/10.2307/j.ctvm7bcs8
- Vermeulen, Pieter (2020). Literature and the Anthropocene. Nueva York: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781351005425
- Virilio, Paul (2000). A Landscape of Events. Cambridge: MIT Press.



Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.1.1104 Vol. XI, n.º 2 (verano 2023), pp. 529-546, ISSN: 2255-4505

NEOMISTICISMO EN LA POESÍA HISPÁNICA POSTSECULAR. CONTEXTUALIZACIÓN Y PROPUESTA METODOLÓGICA*

NEOMYSTICISM IN POSTSECULAR HISPANIC POETRY.
CONTEXTUALIZATION AND METHODOLOGICAL PROPOSAL

JAVIER HELGUETA MANSO Universidad Complutense de Madrid https://orcid.org/0000-0002-3780-5385 javier.helgueta@ucm.es

> Recibido: 29.03.2022 Aceptado: 30.11.2023

RESUMEN: En las últimas décadas, el concepto de secularización se ha revisado en Occidente. En un contexto de "reencantamiento" del mundo en el que la religiosidad ha mutado (hibridez, individualismo, espiritualidad a la carta), hay que apostar por teorías de la postsecularidad. A dicho mestizaje y nueva experiencia espiritual han contribuido las expresiones artísticas, incluida la literatura. En este trabajo, no solo se establece este marco teórico para el análisis de la nueva poesía mística, sino que también se argumenta el uso de dos herramientas que permitan una aproximación socio-estética al fenómeno. En primer lugar, se apuesta por el empleo de los términos "neomística" o "neomisticismo" para la estética postsecular. En segundo lugar, se subraya la necesidad de un método para clasificar a los poetas neomísticos; en este sentido, se exponen cuatro parámetros: estado de creencia y confesión del poeta; sustrato religioso y fuentes literarias de su creación; procedimientos constructivos del poema; niveles de la experiencia trascendente de autor y receptor, y, como consecuencia, establecimiento de unas tentativas taxonómicas. Estos parámetros se investigan en numerosos poetas (Cadenas, Cardenal, Cross, Eielson, Janés, Gervitz, Maillard, Mujica, Negroni, Paz, Valente, Scala, etc.) de varios países de habla hispana. Este artículo

^{*} Esta investigación se ha realizado como investigador del Centro de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, con la Dra. Margarita León Vega como asesora, bajo el disfrute de una Ayuda del Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM (Coordinación de Humanidades), Periodo 2021-I.

aspira a considerar un replanteamiento del paradigma de los estudios sobre el neomisticismo poético, así como a fijar una metodología que debe ser aplicada a nuevas obras literarias. Es por ello por lo que espera la retroalimentación de la comunidad académica para confirmar, precisar o reformular su propuesta.

PALABRAS CLAVE: Poesía, neomística, postsecular, método, ámbito hispánico

ABSTRACT: In recent decades, the concept of secularization has been revised in the West. In a context of "reenchantment" of the world in which religiosity has changed (hybridity, individualism, spirituality on paper), there is a need to embrace by theories of postsecularity. Artistic expressions, including literature, have contributed to this blending and new spiritual experience. This paper not only establishes the theoretical framework for analyzing the new mystical poetry but also argues for the use of two tools enabling a socio-aesthetic approach to the phenomenon. First, it advocates for the use of the terms 'neomystic' or 'neomysticism' for postsecular aesthetics. In the second place, it emphasizes the need for a method to classify neomystic poets. In this regard, four parameters are presented: the poet's belief and confession state, the religious substrate and literary sources of their creation, constructive procedures of the poem, levels of transcendent experience for both author and receiver, leading to tentative taxonomic classifications. These parameters are investigated across numerous poets (Cadenas, Cardenal, Cross, Eielson, Janés, Gervitz, Maillard, Mujica, Negroni, Paz, Valente, Scala, etc.) from various Spanish-speaking countries. This article aims to reconsider the paradigm of studies on poetic neomysticism and establish a methodology that should be applied to new literary works. Therefore, it seeks feedback from the academic community to confirm, refine, or reformulate its proposal.

KEYWORDS: Poetry, Neo-Mysticism, Postsecular, Method, Hispanic Area



1. INTRODUCCIÓN: UN TIEMPO POSTSECULARIZADO

Hasta el presente, el dominio intelectual, académico y político de numerosos países de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica se congratula de haber llevado a cabo un proceso de secularización completo; lo consideran un triunfo histórico al que se le debe la modernidad y las libertades que aseguran la naturaleza democrática de un estado y su independencia del poder de las instituciones religiosas. Así se expone, por ejemplo, en el prólogo del libro mexicano Secularización del Estado y la Sociedad. 150 aniversario de las leyes de Reforma (Galeana 2010) o se defiende en el *Tratado de ateología* de Michel Onfray (2006), cuyo autor aboga por un laicismo completo y postcristiano, es decir, "descristianizado", que supondría la culminación de la filosofía y del proyecto de la llustración. Estas visiones representan los dos principales modos de entender la secularidad, según el gran teórico de esta problemática, Richard Taylor: por un lado, "puede ser entendida en términos de los espacios públicos. Se afirma que a estos se los ha vaciado de Dios o de toda referencia a una realidad última", especialmente en lo que a separación entre Iglesia y Estado se refiere, al contrario de lo que ocurría en la premodernidad" (2014: 17); desde otra perspectiva, "la secularidad consiste en el declive de la creencia y las prácticas religiosas, en el alejamiento de Dios por parte de la gente y en la no concurrencia a la iglesia" (18).

Sin embargo, se ha de revisar el concepto y el proceso histórico de la secularización estructural y estadísticamente. Dentro y fuera de las fronteras occidentales, la religión permanece como sistema preponderante en un gran número de estados y resiste en la episteme de naciones de supuesta secularidad como Estados Unidos o Francia. Para el caso de esta última nación, Onfray señala: "en el registro de la vida pública, los marcos de referencia, las formas, las fuerzas, es decir, lo esencial —ética, política, bioética, derecho, política—, sigue siendo judeocristiano" (2006: 224).

La vivencia espiritual mantiene un peso tangible en la sociedad conforme a tres fenómenos simultáneos: las religiones tradicionales cuentan todavía con un número elevado de creyentes y practicantes y refuerzan, en algunos contextos, su influencia política; por otro lado, aparecen nuevos movimientos paralelos a dichas religiones (Evangelismo, Testigos de Jehová), así como sectas, que captan tanto el descontento de los fieles a las instituciones canónicas como sus ansias de creencia; en última instancia, la espiritualidad ha mutado y se ha hibridado con ritos, especialmente meditativos y atléticos, de otras religiones orientales, dando lugar a experiencias en ocasiones laicas como el *mindfulness*.

Además, entraña riesgos considerar que la secularización constituye un estadio superior de la cultura, principalmente en aquellos países donde habitan numerosas comunidades indígenas que profesan creencias religiosas ancestrales. Desde México, en el monográfico *Religión y secularización en una sociedad postsecular* (2010), José Jesús Legorreta expone:

Otra objeción que se hace a esta concepción de secularización es su innegable carácter etnocéntrico por el cual tiende a identificarse el derrotero del fenómeno religioso acaecido en Europa occidental como el camino paradigmático por el cual debían transitar el resto de sociedades, haciendo caso omiso de otras experiencias históricas donde la religión ha tenido una gran vitalidad, como es el caso de Estados Unidos, América Latina y Asia. (Legorreta 2010: 20)

Desde la teología se ha criticado este aspecto. En *Teologías del Sur. El giro descolonizador* (2017), Juan José Tamayo desglosa las formas de colonialismo espiritual ejercidas por las "religiones hegemónicas" o, más recientemente, el "orientalismo como ideología colonial", para presentar a continuación un ingente número de teologías poscoloniales y decoloniales de todos los continentes, incluyendo

algunas propuestas indígenas. Ya desde la confesión, ya desde el laicismo, una investigación latinoamericana de la secularización y de la postsecularidad no debería infravalorar las creencias, prácticas e imaginarios religiosos porque suponen los cimientos multiculturales de la civilización americana, de la que todavía quedan manifestaciones vivas que vuelven a operar en procesos de sincretismo espiritual ahora hipermoderno.

Todos estos argumentos conducen a replantearse el concepto de religión y a apostar por teorías de la secularización más prudentes, así como a concebir la existencia de una era postsecular; al menos, desde la Academia, este concepto presenta un nuevo estadio y marco crítico para el territorio de las creencias. Si los teóricos de la secularización "dura", como Comte, Spencer o Marx concebían una futura sociedad "sin-religión", parece más certera la hipótesis de la secularización "suave" de Durkheim, Weber, Berger o Luckmann, que perciben la disolución y transformación de lo religioso en otros niveles de la sociedad (Legorreta 2010: 15-18). Aguí se seguirá una concepción "suave", dinámica y procesual de la secularización, en cuanto permite comprender los niveles donde actúa o quiebra y los grados de su manifestación, así como un concepto abierto y ecléctico de religión en la línea de Raimon Panikkar: "Las religiones no tienen el monopolio de la religión, del sentido religioso de la vida [...]. Lo que llamamos actitud religiosa es una aspiración del hombre, del espíritu humano, y las religiones son uno de sus posibles sostenes y transmisores" (2014: 15).

La dicotomía "desencantamiento" versus "reencantamiento" de las sociedades protagoniza el debate sobre el tránsito contemporáneo entre un tiempo metafísico y un periodo secular y, de igual manera, entre este y una fase postsecular. En el pensamiento occidental, las posiciones enfrentadas sobre este último pasaje se aprecian en la proliferación de conceptos recogidos en diversos estudios: "desencantamiento", "resecularización", "desacralización" "desmagificación" versus "reencantamiento", "resacralización", "religiosización", "contrasecularización" o "desecularización" (Mardones 1996a; Blancarte 2008; Legorreta 2010). Ambas posiciones amplían, matizan o reaccionan a la tesis que expuso Max Weber a mediados del siglo xx en el ensayo "La ciencia como profesión":

> Este es el destino de nuestra época con su característica racionalización e intelectualización y, sobre todo, con su desencantamiento, que hacen que se retiren de la vida pública los últimos y más sublimes valores y busquen refugio ya sea en el reino extraterreno de la vida mística, en el arte o en la fraternidad de las relaciones inmediatas y recíprocas de los individuos. (Weber 2003: 24)

Los argumentos sobre el "reencantamiento" se alzan, desde posturas variadas, a uno y otro lado del Atlántico. Michel Maffesoli (2002), a partir de sus teorías sobre "localismo", "tribu", "presentismo multiforme" y Ser en tanto "oquedad", rebate a Weber apostando por la técnica como responsable de tal reencantamiento. Por su parte, la doctora colombiana Noguera de Echevarri señala que "la propuesta del reencantamiento del mundo" se efectúa "a través de la recuperación de la dimensión mítico-poética de la existencia, del sentido del habitar la tierra para la reflexión ambiental" (2004: 16). La espiritualización del ecologismo y del arte contribuyen con fuerza en las últimas décadas, pero son múltiples las circunstancias de este periodo de resacralización, conforme muestra —sin abarcarlos todos— la siguiente cita de Frédéric Lenoir en su ensayo *Las metamorfosis de Dios. La nueva espiritualidad occidental*:

Desde hace unos treinta años, numerosos indicios han hecho tambalearse este paradigma, que parecía bien asentado, del fin de las religiones en el mundo moderno: florecimiento de nuevos movimientos religiosos y sectas, desarrollo espectacular del pentecostismo protestante y renovación carismática católica, eclosión de nuevas comunidades religiosas y éxito de las grandes concentraciones alrededor de la figura del Papa, numerosas manifestaciones de reafirmación identitaria y comunitaria en el seno de los tres monoteísmos, avance de los fundamentalismos y despertar de las religiones en la escena política mundial, implantación del budismo en Occidente y atracción de las espiritualidades orientales y renovado interés por la mística, la espiritualidad y la sabiduría filosóficas antiguas, proliferación de creencias paralelas y éxito creciente de los temas del movimiento *New Age*, desarrollo del pensamiento mágico, la astrología y prácticas adivinatorias (tarot, numerología, yi king), etc. (Lenoir 2005: 11)

Sociólogos, antropólogos, historiadores de la religión y teólogos¹ han propuesto la existencia de una "religión a la carta" basada en una elección voluntaria de las fuentes y las prácticas y marcada por las dinámicas propias del sistema capitalista; de hecho, pueden caer en el narcisismo del culto al cuerpo y del rédito sobre el habitus de nuestro perfil en las redes sociales. Es esta, desde mi punto de vista, una religiosidad ergonómica, esto es, adaptable a nuestras circunstancias y horarios y cómoda por la flexibilidad y liquidez de su disciplina y sacrificio.

Ante este panorama, una de las revisiones de la secularización ha consistido en presentarla en retroceso —"de-secolarizzazione" (Martelli 1990)— o sobrepujada —"postsäkulare" (Eder 2002; Habermas 2001; Bosetti 2005)—. En unas tempranas palabras de esta disquisición teórica, el teólogo español Mardones expuso en una conferencia en México: "en este clima, que algunos denominan 'postmoderno', ocurre desde el punto de vista religioso un cierto resurgimiento o reencantamiento que permite hablar de una secularización de la secularización, o de una 'postsecularización'" (1996a: 27). Más bien, debe considerarse una evolución histórica de fases y rebrotes de reencantamiento en pugna con procesos paralelos de escepticismo, laicismo y secularización. Todo ello conduce a escenarios donde existen múltiples opciones de creencia, mientras se desarrolla un sincretismo religioso inédito, por efecto de la globalización, y acelerado, a causa de la velocidad en los flujos digitales de información. Habría que hablar de un verdadero "mestizaje espiritual", especialmente en las

¹ En especial, sigo las ideas coincidentes de Lipovetsky (1986), Mardones (1996a), Martín Velasco (1999), Lenoir (2005) y Legorreta Zepeda (2010).

² Este concepto se ha consolidado en Latinoamérica, pero he de hacer una precisión. Inicialmente, según señala Patricia Funes, la "metáfora del 'mestizaje espiritual' es recurrente en los discursos intelectuales de los años 20: Belaúnde con su 'síntesis viviente', Vasconcelos con su 'Raza Cósmica', *Genius Loci* para Rojas o 'clases medias' para Molina Enríquez. Un movimiento de 'asimilacionistas'

sociedades latinoamericanas, históricamente híbridas (García Canclini 1990), en donde también se recupera la tradición prehispánica, todavía viva en numerosas comunidades.³ A dicho mestizaje v nueva experiencia espiritual han contribuido las manifestaciones estéticas, para cuya interpretación se ha de recurrir a esta definición "funcionalista", es decir, más laxa y abierta (Lenoir 2005: 169), que se ha seguido en estas páginas. No se puede comprender un "reencantamiento" de las culturas hispánicas sin atender la mutación de la mística en el espacio del arte y de la literatura.

2. Propuestas metodológicas para abordar el neomisticismo de la poesía HISPÁNICA POSTSECULAR

> ¿Qué ceremonias expiatorias, qué juegos sagrados tendremos que inventar?

> > Friedrich Nietzsche, La Gaya ciencia

El vocablo "mística" engloba experiencias y ritos muy diversos desde sus orígenes. En Corominas encontramos la misma raíz para misterio y mística, el verbo mýō, que significa "yo cierro", siendo mystikós lo "relativo a los misterios religiosos" (1987: 398). De este modo, el término permite abarcar el amplio espectro de realidades trascendentes en cualquier tiempo que se produzcan, incluido el periodo post o neometafísico, en que nos encontramos. Así lo entienden la mayor parte de los investigadores⁴ que continúan empleando el concepto "mística" como archilexema para místicos actuales. Esta postura se divide en dos vertientes: aquellos que consideran la continuidad de la experiencia mística por razones psicológicas y antropológicas (Haas 2009; Luckmann 1973) o neurobiológicas (Rubia 2004); y aquellos que, desde una perspectiva en ocasiones laica, defienden la existencia de un saber arcano que trasciende cualquier contingencia espacial, temporal, étnica o cognitiva, la philosophia perennis.⁵ Ejemplificadora es

más inclusivo (en el tiempo y en el espacio sociales) con una conclusión 'sintética' y tranquilizadoramente culturalista o espiritualista (ya no somática como la generación anterior) que contrapesa, sutura y de alguna manera 'maquilla' la real o potencial conflictividad social" (2006: 204). Aquí no se emplea con ese objetivo político de forzada integración nacionalista, sino como fenómeno tangible presente en la realidad cotidiana de diversas capas de la sociedad y de los individuos por los citados efectos de la globalización.

³ Así lo han apreciado importantes estudios colectivos como *Dialécticas de la postsecularidad*: pluralismo y corrientes de la secularización (Sánchez y Rodríguez 2012) en la Universidad Nacional Autónoma de México y *Postsecularización: nuevos escenarios del encuentro entre culturas* (Giusti y Lerner 2017), en la Pontificia Universidad Católica de Perú.

⁴ Sintomática resulta la elección de la historiadora Hilda Graef en su *Historia de la mística* (1999) al referirse, en el último capítulo "Los tiempos modernos", con el término "místicos" a figuras coetáneas, o del pensador Alois Maria Haas en su ensayo Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad? (2009). También resultan representativos de esta actitud los proyectos de análisis de la poesía mística contemporánea de Cirlot y Vega (2006) en España, así como de López-Baralt (2017) o León Vega (2018) en Latinoamérica.

⁵ Algunos intelectuales que se encuentran en una delgada línea que sobrepasa lo estrictamente científico, como René Guénon, Ananda K. Coomaraswamy, Frithjov Schuon o Ken Wilber han descrito desde tal cosmovisión perenne ese vínculo (Merlo 1999: 119).

la totalidad de fenómenos que quedan abarcados en la definición de Martín Velasco:

Con la palabra "mística" nos referiremos, en términos todavía muy generales e imprecisos, a experiencias interiores, inmediatas, fruitivas, que tienen lugar en un nivel de conciencia que supera la que rige en la experiencia ordinaria y objetiva de la unión —cualquiera que sea la forma en que se la viva— del fondo del sujeto con el todo, el universo, el absoluto, lo divino, Dios o el Espíritu. (Velasco 1999: 23)

2.1. Propuesta de término: neomisticismo

Sin embargo, conforme se vio en el apartado 1, aceptada por la comunidad teológica, sociológica, filológica y filosófica el cambio espiritual y la necesidad de nuevos términos como "postsecular" o "neometafísico" que fueran operativos metateóricamente⁶ para comprender este paradigma y época, cobra sentido proponer una modificación similar en el término mística que muestre el distinto formato y cauce —laico— en que se experimentan. Se puede rastrear la presencia de "nueva mística" (Martínez-Falero 2014), "mística sin dios" (Evdokimov 2003; Conte 2006), "misticismo laico" (Canteli 2008), "mística profana" (Le Breton 2001; León Vega 2014) o incluso "mística salvaje" (Hulin 2007). Para Martín Velasco, esta nómina estaría incluida en el campo de las formas no religiosas de mística, siendo el término "mística profana" el que las englobaría todas:

Con esta expresión somos conscientes de evocar todo un mundo, compuesto de los más variados nombres tales como "mística natural", "misticismo naturalista", "mística salvaje o silvestre" (sauvage), sin contar otras expresiones en las que no interviene la palabra mística, pero con las que designa el mismo tipo de fenómenos: experiencias-cumbre, dilatación de la conciencia, estados alterados de conciencia, conciencia cósmica, sentimiento oceánico, intuición del fundamento de lo real, etcétera. (Velasco 1999: 97)

La mayoría de estos sintagmas amplificativos de la noción mística proviene de las investigaciones estéticas, puesto que el arte ha devenido uno de los espacios naturales de la nueva religiosidad; así, Alois M. Haas propone "estética mística" (2006: 67), noción que unas páginas adelante será desarrollada. Aunque buena parte de estos autores son conscientes del cambio de paradigma, sus soluciones taxonómicas apuestan por un sintagma para expresar la tensión dinámica entre tradición y mutación, frente a quienes, los menos, eligen el neologismo "neomística" o "neomisticismo", como hiperónimo más sintético y preciso de las nuevas realidades, por el que se va a apostar en este artículo. Brevemente, explico su uso a continuación, aunque está por escribirse una verdadera historia

⁶ En un artículo sobre la noción postsecular, Isabel Roldán llega a la conclusión de que no se puede contradecir "la legitimidad del concepto postsecular desde el punto de vista normativo desde el que se plantea en la filosofía y sociología actuales. Ello es así si se atienden a los desafíos asociados al mismo (respeto por el pluralismo, inclusión de minorías, etc.). Pero he discutido que el concepto describa un cambio de tendencia en las prácticas y creencias religiosas de los ciudadanos europeos que justifique el uso del concepto como indicador sociológico" (2017: 864-865).

del concepto, menos hollado y más escurridizo que el de los ya casi plenamente aceptados "postmetafísico" o "postsecular".

En lo que a nuestra tradición hispánica se refiere, el pensamiento anglosajón y, sobre todo, el francés parecen ser las vías de entrada de estos términos. En el plano teológico, Jacques Maritain en Les degrès de savoir (1948) sitúa los movimientos neomísticos junto a "néo-kantiens, néo-positivistes, idéalistes, bergsoniens, logisticiens, pragmatistes, néo-spinozistes", mientras que Teilhard de Chardin lo asocia al neobudismo, la teosofía y otras doctrinas espirituales (1971: 64). Desde su confesión cristiana, delatan una visión negativa y recelosa de estas tendencias, ya por nominalistas, ya por panteístas, respectivamente.

En cuanto al arco temporal, Maritain aproxima esta tendencia a la atmósfera de cambio de siglo entre el xix y el xx, mientras que Chardin se inclina más por las renovaciones de los años 60 como, posteriormente, lo hace Lipovetsky en su ensavo *La era del vacío* (1986: 140) o José María Mardones, quien incardina la aparición de neomísticos en pleno "clima" posmoderno (1996a: 27) y, más concretamente, señala su derivación del movimiento New Age (1996b). En palabras de este pensador español:

> Pensamos que este tipo de religiosidad mezcla de neo-orientalismo, neomisticismo, neoesoterismo y el pretendido último paradigma científico, es el que representa mejor esta tendencia postsecular y posmoderna hacia una subjetivización de la religión, un redescubrimiento de formas tradicionales, mágicoesotéricas y místicas, con toques ecológicos y terapéuticos. (Mardones 1996a:

A partir de la denominación New Age surgirán otros neologismos similares, como "neoesotérico", "neomilenarista", "neocristianismo", "neoascético" o "neomítico", la otra cara del neomisticismo si se concibe desde los postulados de Manfred Frank en El Dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología (1994).

En el contexto de la literatura, el término también aparece por efecto del giro espiritual del arte contemporáneo —determinado, en parte, el nuevo paradigma posmetafísico—. Ya para Weber el desencantamiento consistía, según se citó, en "que se retiren de la vida pública los últimos y más sublimes valores y busquen refugio ya sea en el reino extraterreno de la vida mística, en el arte o en la fraternidad de las relaciones inmediatas y recíprocas de los individuos" (2003: 24).

Carlo Ossola (2006) expone que la ruptura en la tradición mística de Occidente se produce en los siglos xvII y XVIII, y, tras la *muerte* de la mística (35) —equiparable a la muerte de Dios, de la historia o del yo— refluye en espacios secularizados; coincidente con esta hipótesis, Müller-Armack menciona la poesía alemana, heredera del luteranismo, entre las diversas "metafísicas sustitutivas" al "masivo" abandono de la fe del XIX (1986: 94-95). En esa línea, el rumano Mircea Eliade defiende una "ascesis laica" en varios artistas del xx como Constantin Brâncusi, en los que percibe "una cierta simetría entre la perspectiva del filósofo y teólogo, y la del artista moderno: para unos y para otro la 'muerte de Dios' significa ante todo la imposibilidad de expresar una experiencia religiosa en el lenguaje religioso tradicional" y esto "desde hace más de un siglo" (1995: 139). Más recientemente, los investigadores del ámbito hispánico han puesto el foco en la mística estética contemporánea: Victoria Cirlot y Amador Vega buscaron en Mística y creación "determinar en qué medida el arte ha integrado en sus procesos de creación, y según su propio lenguaje, el discurso teológico-filosófico del legado medieval europeo" (2006: 9); por su parte, Margarita León Vega ha coordinado varios monográficos de mística y poesía en los que también se ha dado cabida a trabajos sobre autores místicos recientes y actuales, desde el marco de "una *mística natural o profana* que abarca todos los fenómenos presentes en religiones no cristianas: los representados por experiencias de filósofos, poetas o artistas, y los vividos por otras personas tras la experiencia de un contacto peculiar con la naturaleza" (2014: 39).

El empleo del concepto "neomisticismo" aparece pronto en la tradición literaria hispánica. A finales del xix, contamos con testimonios relevantes de escritores tan señalados como Miguel de Unamuno en su epistolario (2017: 546, 685, 688) o Leopoldo Alas Clarín en la primera de sus *Cartas a Hamlet* (1896), así como el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, con quien este último mantuvo una polémica, y quien también empleó el término en *Sensaciones de arte* (1893). El colombiano José Asunción Silva, en su novela póstuma *De sobremesa*, expone con precisión el caldo de cultivo de la época:

¿Dudas todavía del renacimiento idealista y del neomisticismo, espíritu que inquieres el futuro y ves desplomarse las viejas religiones?... Mira: del oscuro fondo del Oriente, patria de los dioses, vuelven el budismo y la magia a reconquistar el mundo occidental. París, la metrópoli, les abre sus puertas como las abrió Roma a los cultos de Mitra y de Isis; hay cincuenta centros teosóficos, centenares de sociedades que investigan los misteriosos fenómenos psíquicos; abandona Tolstói el arte para hacer propaganda práctica de caridad y de altruismo, ¡la humanidad está salvada, la nueva fe enciende sus antorchas para alumbrarle el camino tenebroso! (Silva 2015: 184)

De los diferentes escritos se deduce que el ámbito francés y, en concreto, la cosmopolita y multicultural ciudad de París en ese cambio de siglo, constituyó el primer gran foco de sincretismo espiritual de la era secularizada en Occidente. En esta coyuntura se observa la conciencia de una nueva etapa del misticismo, a partir de ensayos como *Le nouveau mysticisme* (1891) de Frédéric Paulhan y, ya con el empleo del nuevo término, *Les mystiques dans la littérature présente* (1897) de Victor Charbonell; la poesía emerge como epítome del objeto secular donde se expresa lo místico: con *Prière et poésie* (1926), el abate Henri Bremond compara la experiencia de la vía mística con la del proceso creativo —o de la recepción, pues el lector, a través de la forma musical del poema es capaz de "captar" y experimentar el estado de conciencia y de gracia poética del escritor (20)—. Denostado o asumido el término, de Francia parece dar el salto al contexto hispánico, ya por la cercanía fronteriza con España, ya por los viajes de

⁷ El manuscrito sería publicado en 1925 por la editorial Cromos, casi treinta años después de la muerte del escritor, quien había comenzado a redactarla en torno a 1883, fecha de su viaje a París.

formación de intelectuales y escritores de este país u otros de Latinoamérica, como los de los citados Gómez Carrillo o Asunción Silva.

Ciertamente, aunque la conciencia de una nueva forma de estética mística se mantuvo con la revolución de algunas vanguardias, el término "neomístico" no se impuso en los discursos filosófico y crítico y tan solo en nuestras últimas décadas supone, desde mi punto de vista, un rebrote. En esta investigación se va a defender la necesidad de emplear "neomisticismo" para las corrientes neometafísicas emergentes del tiempo postmetafísico. Antes de ofrecer los arqumentos, cabe destacar que con esta decisión me sumo a otros investigadores que han optado por el concepto de neomisticismo no solo para definir nuevos movimientos de espiritualidad posmoderna, como el citado Mardones, sino como marbete bajo el cual describir tendencias poéticas de la literatura europea (Frank 1994) o hispánica (Palau de Nemes 1968), así como los casos de autores concretos (Sebold 2005; Sanz Pastor 2007; 44-45). Especialmente, cabe señalar el eiemplo de Angelina Muñiz-Huberman, investigadora y creadora, por su amplia visión del fenómeno, al categorizar como "neomisticimo" la tendencia literaria reciente de varias poetas mexicanas de ascendencia judía, entre las que se encuentra ella misma, Esther Seligson o Gloria Gervitz (Muñiz-Huberman 2002: 161-164).

Para cerrar este apartado, expondré una serie de argumentos que confirmen la utilidad —incluso precisión— de los términos neomística o neomisticismo aplicados a la poesía, objeto de estudio específico en el siguiente subapartado.

En primer lugar, aunque el término original, sin prefijo, se halla perfectamente asentado en la taxonomía de la Estética y la Teoría de la Literatura, el lexema ha absorbido una enorme variedad semántica. León Vega ha señalado esta circunstancia: "el significado de *místico* se ha ampliado, pues se usa también para referirse a lo esotérico, lo oculto, lo maravilloso, lo paranormal o parapsíquico" (2014: 27) e incluso ha "desbordado el terreno religioso" (28). En el contexto de un periodo secularizante, la voz "místico" ha adquirido connotaciones paródicas, pero el DLE mantiene todavía en su última edición acepciones bastante afines a su origen.8 El hecho de que la primera acepción del término —"que incluye misterio o razón oculta"— sea la más ajustada a su ascendente etimológico, da cuenta de su ambigüedad y de la necesidad de marcar una frontera, mediante el prefijo ya señalado, entre un paradigma clásico de la mística y otro postsecular, así como entre una era metafísica y otra posmetafísica.

Por otra parte, la religiosidad plural y sincrética de este periodo también define las múltiples y eclécticas manifestaciones de la mística. Algunos poetas neomísticos del ámbito hispánico como Clara Janés o Ernesto Cardenal son producto de la asunción literaria, religiosa, filosófica e incluso científica de tradiciones muy diversas interiorizadas por efecto de la globalización de la cultura. En palabras de Mardones:

⁸ Me refiero, sobre todo, a las más específicas: "6. Parte de la teología que trata de la vida espiritual y contemplativa del conocimiento y dirección de los espíritus. 7. Experiencia de lo divino. 8. Expresión literaria de la experiencia de lo divino".

La conciencia, que sabe de su no fundamentación, se inclina hacia la experimentación, la exploración, la tentativa. Se comprende la mezcla y aun confusión de saberes, de categorías cognoscitivas, el eclecticismo y el sincretismo. Aparece el uso de lo simbólico, lo retórico, lo poético, lo lúdico, lo ritual y lo religioso, mientras que lo alusivo —el mito y el relato— se antepone a la argumentación y al filosofar crítico. (Mardones 1996a: 31)

La espiritualidad posmetafísica ha sufrido un giro experiencial, al igual que el arte, en el cual el receptor ha pasado a asumir un rol activo, lúdico en ocasiones, para *completar* la obra. En este sentido, han proliferado ejemplos de arte neomístico o neometafísico en los terrenos de la *performance* (Abramovich), el videoarte (Bill Viola) o la intervención e instalación artística (Eduardo Scala, Jaume Plensa, Eva Lootz). La conciencia postsecular conlleva un neomisticismo; lo señalado en el apartado anterior nos conduce a otro paradigma y episteme que permite diferenciar a San Juan de la Cruz o Rumí de Alejandra Pizarnik o Gloria Gervitz, puesto que en estas últimos, ante el resquebrajamiento del sistema metafísico y sus referentes, el impulso de trascendencia solo puede tener lugar desde la inmanencia a través de la renovada experiencia y percepción del cuerpo y del mundo.⁹

Por último, la producción neomística artística del último siglo ha sido, mayoritariamente, no confesional, e incluso agnóstica o atea. En las sociedades hispánicas, culturalmente vertebradas por un sistema teológico y teocéntrico, el periodo posterior *sin Dios* se traduce en una fractura en la tercera fase de la vía mística —la unitiva—, apenas alcanzada por un número menor de creadores en los cuales "está en duda su estatus místico por parte de una 'autoridad' o 'institución' confiables —fuera de las religiones establecidas" (León Vega 2018: 38). Desde mi punto de vista, este hecho acentúa la diferencia con la expresión mística de la Era Religiosa; en la era postmetafísica predomina la *ascestética*, esto es, la experiencia que se detiene en un conocimiento (vía iluminativa), alcanzado en numerosos casos por la concepción y praxis de la *poiesis* como ejercicio purificador (vía purgativa).

Estos constituyen, a mi juicio, los principales motivos para asignar la voz "neomisticismo" a las manifestaciones místico-poéticas de nuestro tiempo, pues señalan una mutación desde una perspectiva sincrónica actual o reciente.

2.2. Propuesta de método de clasificación de poetas neomísticos

A continuación, esbozaré cuatro parámetros de clasificación que pueden combinarse a fin de establecer descripciones y taxonomías de poetas neomísticos en el ámbito hispánico.¹⁰ Fundamentalmente, me ceñiré a tres territorios culturales bien representativos, el español, argentino y mexicano, además de mencionar otras cumbres individuales como Ernesto Cardenal, *fundador*, para López-Baralt (2017), de la poesía mística hispanoamericana.

⁹ En esta argumentación, soy deudor de la lectura de la tesis doctoral de David Conte (2006).

¹⁰ Para evitar un discurso abstruso, trataré de no señalar la nacionalidad o año de nacimiento de los autores, datos conocidos o de fácil búsqueda.

Primer parámetro: estado de creencia y confesión. Qué duda cabe que la situación de creencia del autor ofrece una clave interpretativa del tema, tono y objetivo del poema neomístico en un tiempo postsecular. Existe todavía una producción de poesía conventual misticista, como demuestra la antología *La voz* del silencio: poesía monástica femenina del siglo xx (2004). Por otra parte, la condición de sacerdotes católicos de Ernesto Cardenal o Hugo Mujica los integra en este apartado de religiosidad dogmática, aunque ello no se refleje con exactitud en su poesía ecléctica. De hecho, en este apartado han de revisarse también los casos de confrontación, como el de poetas creyentes que reacciona al silencio de Dios —Blas de Otero, Alfredo R. Placencia, María Negroni—, o la poesía satánica de Leopoldo María Panero, entre otros.

Segundo parámetro: sustrato religioso y fuentes literarias. El segundo criterio propuesto es, preponderantemente estético, en cuanto el sustrato espiritual v las fuentes literarias, que componen la base sobre la que se arma la propia obra, pasan por el filtro pragmático del arte: soportes, formatos, tecnología del proceso creativo y expectativas de recepción. Si bien se espera que creencia e interés filosófico y poético constituyan vasos comunicantes, en este punto comienza la amplia variedad de registros de poesía religiosa. Es el caso del citado Mujica, en guien, además del diálogo con la mística cristiana (san Juan de la Cruz, Eckhart, etc.), se exhibe la herencia poética de secularidad sagrada de Blanchot, Celan, Jabès y, sobre todo, de Hölderlin y Heidegger. La hibridación señalada para la religiosidad de la era postsecular se manifiesta sobremanera en el neomisticismo poético. El poemario Shajarit (1979; 2020), de Gloria Gervitz es una muestra de la fusión hebrea y católica con epifanías laicas en la cotidianeidad de la Ciudad de México, mientras que Elsa Cross ha vertido elementos espirituales hindús, prehispánicos y grecolatinos en Baniano (1986), Jaguar (1991) y El vino de las cosas. Ditirambos (2004), respectivamente. Reescrituras y diálogos con la poesía del Lejano Oriente es también En torno a Basho y otros asuntos (2016) de Rafael Cadenas. Los casos de sincretismo religioso más extremos en el marco de la poesía hispánica lo constituyen el citado Ernesto Cardenal en la empresa polifónica Cántico cósmico (1989) y el artista Eduardo Scala, quien bebe de las principales fuentes místicas de las Religiones del Libro —mística católica, tradición sufí, cábala—, así como de las orientales —fundamentalmente budismo, taoísmo e hinduismo— en homogéneo código poético desarrollado en Cántico de la Unidad (1976-2021).

Tercer parámetro: procedimientos constructivos. Si el anterior apartado exponía los cimientos (fuentes, etc.) de esta poesía, el siguiente paso será analizar la construcción del poema y sus efectos en el proceso de la comunicación literaria. Recuérdese la concepción de Michel de Certeau:

> Las místicas establecen un "estilo" que se articula en prácticas que definen un modus loquendi y/o un modus agendi (dos expresiones axiales alrededor de las cuales se organiza esta producción). Lo esencial, pues, no es un cuerpo de doctrinas [...], sino la fundación de un campo donde se despliegan procedimientos específicos: un espacio y unos dispositivos. (Certeau 2010: 25)

Hay que aspirar, por tanto, a un método que desgrane los elementos —silencio, símbolo— y procedimientos —repetición— del poema místico a través de las escuelas formales de la crítica —formalismo, estilísticas, etc— con una perspectiva religiosa y antropológica, que indaque en las reminiscencias de las vías y accesos místicos y de las fases del ritual que muchos poetas del neomisticismo practican. Desde mi punto de vista, es el parámetro menos estudiado y, sin embargo, el más importante, por ofrecer claves y datos, objetivos y científicos, sobre el proceso creativo y los efectos en el receptor que permiten develar estéticas contrapuestas. El investigador ha de situarse en lo acontecido en los primeros niveles del proceso, allí donde poiesis y ascesis convergen: su análisis es, por tanto, ascestético. Distinguiría una ascestética meditativa, que emplea recursos sencillos y se enfoca en la purgación, la serenidad y el conocimiento de lo humano (primera parte de la iluminación), y una ascestética catártica, que busca arrobamientos mediante estrategias y ejercicios radicales. La primera, en su base y en su fin, constituye una mística minimalista, presente en la mayoría de autores, aunque destacada en Hugo Mujica y Eduardo Scala en sus respectivas trayectorias, Eielson en Sin título (2000) o Ada Salas en Variaciones en blanco (1994); mientras que la segunda deviene una mística expansiva que desarrollan genuinamente Gervitz en Shajarit (1979) o Cardenal en Cántico cósmico (1989).

Cuarto parámetro: niveles de la experiencia trascendente y tentativas taxonómicas. En este apartado se busca sumar los criterios anteriores al parámetro del nivel de la experiencia trascendente para ejecutar clasificaciones que sirvan de base para una sistematización futura más compleja de las expresiones neomísticas en la poesía, especialmente en el periodo postsecular y el contexto hispánico.

La primera gran clasificación, por tanto, divide la nómina de poetas entre los ascéticos y los místicos. Este parámetro resulta el factor más atendido por la tradición crítica. El caso ejemplar lo constituye la diferenciación clásica entre Fray Luis de León, mayoritariamente considerado un poeta ascético por no alcanzar el "rapto místico" (Lapesa 1967: 189), 11 y Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz, paradigmas de la mística cristiana por hallar y describir la vía unitiva. Sin embargo, esta distinción deviene la piedra de toque de todo el sistema de la estética trascendente de un tiempo postsecular, según se ha expuesto en el apartado anterior. Desde mi conocimiento de los escritores nombrados en estas páginas, preponderan los poemas de línea meditativa e iluminativa ascéticas, en parte por la imposible unidad posmetafísica, en parte por la distinta experiencia profana —espiritualidad sincrética a la carta, mística salvaje, proceso creativo laico—. No obstante, no se puede negar, desde una concepción externa y crítica, incluso escéptica —ya atea, ya agnóstica—, la experiencia personal e íntima de la persona que en sus testimonios refiere en nuestros días esa unidad, éxtasis o anihilamiento —por citar tres variantes—, ni caer en juicios de moral. El investigador se pertrecha con los datos recogidos en el análisis de los criterios ante-

¹¹ Este es uno de los principales debates de la literatura mística española; aunque últimamente parece estar cambiando la tendencia hacia una consideración mística y aunque hay cierta contradicción en el propio fraile agustino, según la obra que se tome, me sumo a la postura de Lapesa.

riores, aceptando los testimonios paratextuales—entrevistas, etc—, para situar a cada poeta —o a cada obra o fase creativa de un mismo autor— en un espacio concreto del mapa de la neomística estética a fin de conocer y presentar mejor un campo fundamental de nuestro tiempo.

En cuanto a las clasificaciones de los poemarios específicamente místicos, estas han de ser adaptadas a la coyuntura postsecular y neometafísica. La división entre mística sobrenatural y profana (Santiago 1998; Velasco 1999; León Vega 2014) resulta todavía útil. En la primera, se incluyen las descripciones poéticas sobre experiencias unitivas de autores seglares, como Pedro Casaldáliga, o laicos, como Javier Sicilia. En la segunda, surge una amplia variedad de fenómenos: desde poéticas sincréticas con un sustrato religioso, entre las que destacan los libros Tres lecciones de tinieblas (1980) de José Ángel Valente y Río hacia la nada (2010) de Clara Janés, a poéticas de una sacralidad plenamente laica, desarrolladas, por ejemplo, en Roberto Juarroz con su tendencia "metafísica y religiosa" (Oviedo 2012: 217), o en algunos de los poemas de Claudio Rodríguez en *Don* de la ebriedad (1953). La vertiente metapoética y metamística es la más frecuente de la mística profana —Paz, Valente, Mujica, Maillard— y retoma presupuestos de varias épocas y tradiciones (chamánicas; órficas; cabalistas; alguímicas; neoplatónicas; románticas; creacionismo vanguardista) sobre el poder trascendente del creador. En palabras de Raymundo Ramos "para la nueva conciencia poética —escindida de toda moral ascética—, Dios era una palabra sagrada pero, sobre todo, la palabra sacralizada empezaba a ser un dios" (2003: 29).

3. SÍNTESIS CONCEPTUAL

En definitiva, dos han sido las reivindicaciones principales de este artículo. En primer lugar, se apuesta por el empleo de los términos "neomística" o "neomisticismo" para las manifestaciones de arte místico de una era (post)secular y postmetafísica en que se producen fluctuaciones entre el reencantamiento y el desencantamiento de la percepción de la realidad.

En segundo lugar, se subraya la necesidad de un método para clasificar las expresiones de poesía religiosa en su conjunto, ya que estas ayudan a comprender mejor el fenómeno del neomisticismo, manifestación crucial del giro espiritual estético y antropológico del cambio de siglo en el ámbito hispánico, desde una perspectiva panorámica e interdisciplinar. Los cuatro parámetros taxonómicos apenas esbozados en este último capítulo pueden ser no solo ampliados y recombinados, sino, sobre todo, precisados y mejorados, dados los casos de poéticas místicas situadas en zonas fronterizas de creencia o creación.

OBRAS CITADAS

Obra literaria

Cadenas, Rafael (2016). En torno a Basho y otros asuntos. Valencia: Pre-Textos.

Cardenal, Ernesto (1989). Cántico cósmico. Managua: Editorial Nueva Nicaragua.

Clarín, Leopoldo Alas (1896). Cartas a Hamlet (Revista de ideas). La ilustración española e hispanoamericana, XV(13): 214-215.

Cross, Elsa (1986). Baniano. México: Editores Mexicanos Unidos / ISSSTE.

Cross, Elsa (1991). Jaguar. México: Ediciones Toledo.

Cross, Elsa (2004). El vino de las cosas. Ditirambos. Ciudad de México: Ediciones Era.

Eielson, Jorge Eduardo (2000). Sin título. Valencia: Pre-Textos.

Gervitz, Gloria (1979). Shajarit. México: Imprenta Madero.

Gómez Carrillo, Enrique (1893). Sensaciones de arte. París: G. Richard.

Janés, Clara (2010). Río hacia la nada. Barcelona: Plaza Janés.

Maícas García-Asenjo, Pilar y Mª Enriqueta Soriano-P.-Villamil (ants.) (2004). La voz del silencio: poesía monástica femenina del siglo xx. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Rodríguez, Claudio (1953). Don de la ebriedad. Madrid: Rialp.

Salas, Ada (1994). Variaciones en blanco. Madrid: Hiperión.

Santiago, Miguel de (ed.) (1998). Antología de mística española. Barcelona: Verón.

Silva, José Asunción (2015). De sobremesa. Bogotá: Ministerio de Cultura / Biblioteca Nacional de Colombia. https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2546522/ (1 de marzo de 2022).

Unamuno, Miguel de (2017). Epistolario I (1880-1899). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Valente, José Ángel (1980). Tres lecciones de tinieblas. Barcelona: La Gaya Ciencia.

Obra crítica

Blancarte, Roberto (2008). "Introducción", in Los retos de la laicidad y la secularización en el mundo contemporáneo, coord. Roberto Blancarte. México: Colegio de México, 9-27.

Bosetti, Giancarlo (ed.), Jürgen Habermas y Papa Benedictus (2005). Ragione e fede in dialogo. Venecia: Marsilio.

Bremond, Henri (1926). Prière et poésie. París: Grasset.

Canteli, Marcos (2008). Del parpadeo: 7 poéticas. José-Miguel Ullán, Carlos Piera, Pedro Provencio, Ildefonso Rodríguez, Olvido García Valdés, Miguel Casado. Madrid: Libros de la Resistencia.

Certeau, Michel de (2010). La fábula mística. Siglos xvi-xvii. México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.

Charbonell, Victor (1897). Les mystiques dans la littérature présente. París: Edition du Mercure de France.

Chardin, Teilhard de (1971). Christianity and Evolution: Reflections on Science and Religion. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.

Cirlot, Victoria y Amador Vega (eds.) (2006). Mística y creación en el siglo xx. Tradición e innovación en la cultura europea. Madrid: Siruela.

Conte, David (2006). La palabra de lo singular: figuraciones del origen entre lírica y filosofía (Martin Heidegger, Claudio Rodríguez, J. Ángel Valente). Tesis doctoral. Universidad Carlos III de Madrid.

- Corominas, Joan (1987). Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Madrid:
- Eder, Klaus (2002). "Europäische Säkularisierung— ein Sonderweg in die postsäkulare Gesellschaft?". Berliner Journal für Soziologie, 12(3): 331-343. https://doi.org/10.1007/ BF03204061
- Eliade, Mircea (1995). El vuelo mágico. Madrid: Siruela.
- Evdokimov, Paul (2003). Las edades de la vida espiritual. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Frank, Manfred (1994). El Dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Funes, Patricia (2006). Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años 20 latinoamericanos. Buenos Aires: Prometeo.
- Galeana, Patricia (coord.) (2010). Secularización del Estado y la Sociedad. 150 aniversario de las leves de la Reforma. México: Siglo XXI.
- García Canclini, Ernesto (1990). Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo.
- Giusti, Miguel y Salomón Lerner Febres (eds.) (2017). Postsecularización: nuevos escenarios del encuentro entre culturas. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú. https:// doi.org/10.18800/9786123172480
- Graef, Hilda (1970). Historia de la mística. Barcelona: Herder.
- Haas, Alois Maria (2009). Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad? Madrid: Siruela.
- Habermas, Jürgen (2001). "Fe y saber. Discurso de agradecimiento pronunciado por Jurgen Habermas en la Pauskirche de Frankfurt el día 14 de octubre de 2001, con motivo de la concesión del 'premio de la paz' de los libreros alemanes". http://www. cis.puc-rio.br/cis/cedes/PDF/06abril/anexo%20II%20dossie.pdf> (29 de marzo de
- Hulin, Michel (2007). La mística salvaje: en las antípodas del espíritu. Madrid: Siruela.
- Lapesa, Rafael (1967). "Las odas de Fray Luis de León a Felipe Ruiz", in De la Edad Media nuestros días. Estudios de historia literariax. Madrid: Gredos, 172-192.
- Le Breton, David (2001). El silencio. Madrid: Seguitur.
- Legorreta Zepeda, José de Jesús (coord.) (2010). Religión y secularización en una sociedad postsecular. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Lenoir, Frédéric (2005). Las metamorfosis de Dios. La nueva espiritualidad occidental. Madrid: Alianza Editorial.
- León Vega, Margarita (ed.) (2014). La palabra inspirada. Mística y poesía en México en América Latina. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- León Vega, Margarita (ed.) (2018). Los ríos sonorosos de la palabra (Mística y poesía). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Lipovetsky, Gilles (1986): La era del vacío. Barcelona: Anagrama.
- López-Baralt, Luce (ed.) (2017). El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad. Madrid: Trotta.

- Luckmann, Thomas (1973). La religión invisible. El problema de la religión en la sociedad moderna. Salamanca: Sígueme.
- Maffesoli, Michel (2002). "El reencantamiento del mundo". Sociológica, 17(48): 213-241.
- Mardones, José María (1996a). ¿Hacia dónde va la religión? Postmodernidad y Postsecularización. México: Universidad Iberoamericana.
- Mardones, José María (1996b). ¿Hacia dónde va la religión? Cristianismo y religiosidad en nuestro tiempo. Santander: Sal Terrae.
- Maritain, Jacques (1948). Distinguer pour unir ou Les degrés du savoir. París: Desclée de Brouwer et C^{ie} Éditeurs.
- Martelli, Stefano (1990). La religione nella società posmoderna tra secolarizzazione e de-secolarizzazione. Bolonia: Dehoniane.
- Martín Velasco, Juan (1999). El fenómeno místico. Estudio comparado. Madrid: Trotta.
- Martínez-Falero Galindo, Luis (2014). "Del silencio a la palabra: la nueva mística en la segunda mitad del siglo xx", Castilla. Estudios de Literatura, 5: 67-85. https://doi.org/10.24197/cel.5.2014
- Merlo, Vicente (1999). Simbolismo en el arte hindú. De la experiencia estética a la experiencia mística. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Müller-Armack, Alfred (1986). El siglo sin Dios. México: Fondo de Cultura Económica.
- Muñiz-Huberman, Angelina (2002). El siglo del desencanto. México: Fondo de Cultura Económica.
- Noguera de Echeverri, Ana Patricia (2004). El reencantamiento del mundo. México: Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente/PNUMA/Oficina Regional para América Latina y el Caribe.
- Onfray, Michel (2006). Tratado de ateología. Física de la metafísica. Barcelona: Anagrama.
- Ossola, Carlo (2006). "Caminos de la mística: siglos xvII-xx", in Mística y creación en el siglo xx. Tradición e innovación en la cultura europea, ed. Victoria Cirlot y Amador Vega. Barcelona: Siruela, 13-62. https://doi.org/10.2307/j.ctvt7x7kp.4
- Oviedo, José Miguel (2012). Historia de la literatura hispanoamericana. Vol. 4. De Borges al presente. Madrid: Alianza.
- Palau de Nemes, Graciela (1968). Tres momentos del neomisticismo poético del siglo modernista: Darío, Jiménez, Paz. México: Fondo de Cultura Económica.
- Panikkar, Raimon (2014). La religión, el mundo y el cuerpo. Barcelona: Herder. https://doi.org/10.2307/j.ctvt9jzn8
- Paulhan, Frédéric (1891). Le nouveau mysticisme. París: F. Alcan.
- Ramos, Raymundo (ed.) (2003). Deíctico de poesía religiosa mexicana. México: Lumen.
- Roldán, Isabel (2017). "Lo postsecular: un concepto normativo". Política y sociedad, 54(3): 851-867. https://doi.org/10.5209/POSO.54589.
- Rubia, Francisco J. (2004). La conexión divina. La experiencia mística y la neurobiología. Barcelona: Crítica.
- Sánchez de la Yncera, Ignacio y Marta Rodríguez Fouz (eds.) (2012). Dialécticas de la postsecularidad: pluralismo y corrientes de secularización. Barcelona: Anthropos / Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Sanz Pastor, Marta (2007). "Introducción", in Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía española (1966-2000). 50 poetas hacia el nuevo siglo, ant. Marta Sanz Pastor. Madrid: Biblioteca Nueva, 11-87.

Sebold, Russell (2005). "Manuel Gahete, poeta neomístico". Ánfora nova: Revista literaria, 61-62: 57-59.

Tamayo, Juan José (2017). Teologías del sur. El giro descolonizador. Madrid: Trotta.

Taylor, Charles (2014). La era secular. Tomo I. Barcelona: Gedisa.

Weber, Max (2003). El político y el científico. Buenos Aires: Prometeo libros.



Revista de Estudios Hispanicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.2.1760 Vol. XI, n.º 2 (verano 2023), pp. 547-563, ISSN: 2255-4505

MATERNIDAD Y SUICIDIO: UNA GENEALOGÍA DE ESCRITURAS SOBRE CÓMO SUBVERTIR LA CULPA

MOTHERHOOD AND SUICIDE: A GENEALOGY OF SCRIPTURES
ABOUT HOW TO SUBVERT THE WEIGHT OF GUILT

Constanza Ternicier Espinosa

Universitat de Barcelona https://orcid.org/0000-0003-1308-9502 contiternicier@gmail.com

> Recibido: 11.04.2022 Aceptado: 30.11.2023

RESUMEN: ¿Cómo el mito de la escritora suicida lidia con preceptos en torno a la maternidad? Y ¿cómo es que las escritoras suicidas latinoamericanas dialogan con otras escritoras suicidas madres (Plath y Sexton) o no madres (Woolf) anglosajonas en su afán de situar su maternidad literaria por sobre la filiativa? El presente artículo sintoniza con el llamado a liberarse de la tiranía de los hijos dentro de un régimen donde la maternidad es puesta al centro de la familia (Meruane 2015) y ha de ser asimilada como la gran matriz a partir de la cual entender los conflictos del género (Rich 2010). En Antonia Rivas Mercado se expone el estigma de "maternidad social" (Vicuña 2001), en tanto responsabilidad última asignada a la mujer dentro de su constitución moral: tribulaciones que expone en su Diario de Burdeos (1930-1931). Luego, Teresa Wilms Montt se rebela en sus Diarios (ntimos (1906-1921) a los mandatos del género. Su cuarto diario coincidirá con el re-encuentro con sus hijas, de quienes se alejó en su necesidad de huida constante. Tal imperativo de desarraigo común a ambas autoras encuentra resonancia en Violeta Parra cuya vida y muerte es re-interpretada en Violeta se fue a los cielos (2006), biografía donde su propio hijo Ángel perfila un ideal maternal —frustrado e impugnado— que le atribuye la omnipresencia de una madre ancestral.

Palabras Clave: Filiación y genealogías literarias, escritoras suicidas, maternidad social, diarios

ABSTRACT: How does the myth of the suicidal writer address with precepts regarding motherhood? And how do Latin American suicidal writers dialogue with other Anglo-Saxon suicidal writers who are mothers (Plath and Sexton) or non-mothers (Woolf) in their effort to place their literary motherhood above the filiative one? This paper tunes into the call to be free from the tyranny of children within a regime where motherhood is placed at the center of the family (Meruane, 2015), and must be assimilated as the broader matrix from which to understand gender conflicts (Rich, 2010). Antonia Rivas Mercado receives the stigma of "social motherhood" (Vicuña, 2001) as the ultimate responsibility assigned to women within her moral constitution; tribulations that she exposes in her Diario de Bordeos (1930-1931). Later, Teresa Wilms Montt rebels in her Diarios íntimos (1906-1921) against the mandates of the genre. Her fourth diary will coincide with the re-encounter with her daughters, from whom she grew apart in her constant need to run away. Such an imperative of estrangement, common to both authors, finds resonance in Violeta Parra, whose life and death is re-interpreted in Violeta se fue a los cielos (2006), a biography in which her own son Ángel outlines a maternal ideal —frustrated and challenged—that he attributes to her: the omnipresence of an ancestral mother.

KEYWORDS: Filiation and Literary Genealogies, Suicide Writers, Social Motherhood. Diaries



Para mí, la poesía era el sitio donde vivía sin ser la madre de nadie, donde existía como yo misma. Adrienne Rich

INTRODUCCIÓN: LA MATERNIDAD COMO MATRIZ QUE LO CRUZA TODO

Los cuestionamientos en torno a la maternidad, sus mitos y las mútiples posibilidades de ejercerla o de negarse a ella, han estado en la primera línea de las discusiones más recientes. Desde el feminismo de la segunda ola, el de la diferencia, que se hace urgente disociar la idea de la mujer en conjunción obligada al género madre, en tanto se cuestiona la estrategia patriarcal que pretende confundirnos y fusionarnos a la función reproductiva encargada de mantener en funcionamiento al mercado. La maternidad, aquel "monstruo de dos cabezas", al decir de Adrienne Rich (2010: 301), la procreación y la asunción de cargas, deviene así en un nudo de problemáticas que le permite al feminismo poner en solfa muchas de sus principales inquietudes: "Porque la maternidad es la gran malla en la cual todas las relaciones contemporáneas están entrelazadas, donde se esconden nuestras suposiciones más elementales sobre el amor y el poder" (379). Y ello adquiere nuevas connotaciones cuando se intenta conjugar con el ejercicio creativo. He ahí el hondo significado del epígrafe que abre esta presentación, autoría de la misma Rich: "Para mí, la poesía era el sitio donde vivía sin ser la madre de nadie, donde existía como yo misma" (2001: 99). La tematización del suicidio en escritoras cuya obra va rodeando perifrásticamente este sentido último vital que corona sus biografías personales, pero también sus proyectos literarios, suma la maternidad como un cuestionamiento que re-aparece de forma constante tanto cuando se representa a la madre como a la no madre. Dentro de dicha genealogía, nos anima trazar aguí, impulsadas por un esfuerzo comparativo, ciertas líneas de continuidad entre tres autoras del canon anglosajón —Virginia Woolf, Anne Sexton y Sylvia Plath— y tres autoras latinoamericanas cuya notoriedad y recepción ha estado también predefinida por este trágico suceso de sus biografías. En los seis casos, referimos a una producción literaria desarrollada durante la primera mitad del siglo xx y su vínculo viene dado por la puesta en escena de ejercicios íntimos propios de la literatura del yo (diarios y cartas) a través de los cuales sus figuras se han vuelto paradigmáticas en lo que a autorrepresentación suicida se refiere: Antonieta Rivas Mercado, Teresa Wilms Montt v Violeta Parra.

Según acoge Rubin Suleiman (2007), desde la perspectiva de Kristeva, el psicoanálisis heterodoxo, que sabemos profundamente heteropatriarcal y heteronormativo, la maternidad comporta un sacrificio. No obstante, esta perspectiva teórica no se ha detenido a observar, por ejemplo, el instinto asesino que una madre puede sentir hacia sus adorados hijos, pues el foco siempre está puesto en el padecimiento de estos últimos frente a sus castradores progenitores. Se trataría, entonces, de un sacrificio que Kristeva logra revertir desde su planteamiento psicoanalítico posestructuralista basado en la experiencia, y así lo declara a su amiga Catherine Clémont: "Amante o madre, una mujer permanece ajena al sacrificio; participa en él, lo asume, pero lo altera y hasta puede amenazarlo" (2000: 26).

Con todo, para el psicoanálisis clásico el único yo que merece la pena en la relación madre-hijo es el hijo: "el proceso hacia la individuación es esencialmente el drama del hijo" (Klein cit. en Rubin Suleiman 2007: 131). Incluso, podemos decir que a la maternidad normativa subyace una voluntad masoquista-femenina de sacrificio, tal como apunta Hélène Deutsch¹ en su revisión acerca de la psicología de las mujeres a partir de cierta distancia de los preceptos freudianos: "Des tendances instinctuelles de nature sexuelle se transforment en tendresse maternelle, parallèlement au processus de développement de l'enfant; l'agressivité se transforme en activité protectrice, le besoin narcissique excessif

¹ Recogemos acá una traducción francesa del texto a cargo de Hubert Benoit, pues no hemos podido acceder a su edición original en inglés ni a una traducción castellana. El acceso a esta edición podría explicarse por el calado de los planteamientos de Deutsch en territorio francófono y, sin ir más lejos, el que su teoría psicoanalítica haya servido como punto de partida y refutación a las ideas de Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo* (1949).

d'être aimée se satisfait activement dans l'amour maternel, et les tendances masochistes s'investissent dans le consentement maternel au sacrifice" (1973: 258). Así es como se va perfilando la idea de "la normalidad" a partir de la cual podremos observar los más variados e interesantes desvíos.

1. Antecedentes anglosajones: el canon en conflicto

En el caso de Virginia Woolf, de las seis autoras mencionadas aguí, es guien ha sido tradicionalmente asimilada como la no madre. La mujer casada con un marido también dedicado a las letras, Leonard Woolf, con quien emprendió la editorial Hoggarth Press, donde publicaron a importantes exponentes de su generación (Mansfield, T.S. Eliot, Freud), ha sido tratada como aquel espíritu frágil al que su propio terapeuta le aconsejó renunciar a la idea de ser madre y quien incluso, según se deja traslucir en sus diarios, aparece como una suerte de hija de Leonard. Él interviene este registro íntimo en los periodos en que Virginia estuvo internada a causa de sus "malas rachas de salud" y se encargó de poner por escritos sus fluctuaciones, sus olas emocionales. En la autora también existe aquella conciencia de ser vigilada por el ojo conyugal: "Llegó al día siguiente y no me encontró ni suicida ni homicida" (Woolf 2018: 121). No obstante, la misma Woolf reconoce ser un espíritu indomable que solo la escritura logra apaciquar hasta cierto punto: "¡Ya está! Al describir mi irritación, casi me he librado de ella. Oigo al pobre L. llevar la segadora arriba y abajo, porque una mujer como yo debería tener una etiqueta en su jaula que dijera: ¡Muerde!" (221). Más aun, es en la escritura donde encuentra ella su lugar de resistencia que le permite acallar los ruidos molestos de su pareja, quien también integraba el círculo intelectual del cual ambos eran parte, el Círculo de Bloomsbury: "Escribo para ahogar la voz del canario; me refiero al teclear de la máquina de escribir de Leonard. No me deja leer, pero puedo escribir" (281). En cuanto a la maternidad, Woolf enfatiza el hecho de que, al ser mujeres, pensamos en retrospectiva a través de nuestras madres. No obstante, al poner en valor ese vínculo filial se sitúa como hija y no deja de ser irónica al referir a los mandatos de género que, en definitiva, ella no ha aceptado. Así lo expresa en una entrada de 1924: "De todos modos, también hay algo curiosamente agradable, puramente femenino, supongo, en 'cuidar', en que te necesiten, en renunciar a la pluma & sentarse junto al enfermo" (466). Según Rubin Suleiman, el sentido de "anormalidad" de la madre escritora se corresponde con el sentido de "antinaturalidad" de la mujer escritora sin hijos. Es por eso que una mujer como Virginia Woolf podría haber temido

... que la escritura la *asexuara*, hiciera de ella una mujer antinatural. Mientras que el escritor hombre, al comparar sus libros con el tierno amor hacia los niños (una metáfora común, al menos hasta el hincapié que se ha hecho recientemente sobre la escritura como actividad auto-erótica), podía considerar su maternidad metafórica como algo *añadido* a sus cualidades masculinas. (Rubin Suleiman 2007: 135; cursivas del original)

Una renuncia que ha explicado muy bien Lina Meruane en su famoso ensayo *Contra los hijos* (2015), donde tipifica la figura de la no madre como una opción más entre las muchas posibles y se muestra crítica con el afán de poner la maternidad al centro de la familia al punto de generar posiciones culpógenas en quienes son asignadas a ocupar dicho rol: las mujeres. Porque, tal como subraya Rich, nunca se habla de los hombres sin descendencia, pero el término sí se marca cuando estamos ante una mujer. La no madre es una desviada que está fuera de la ley: "La institución de la maternidad, sustentada por la ley, la religión, la tecnología patriarcal y por todas las formas de educación, incluyendo la pornografía, irónicamente nos ha alienado a las mujeres de nuestros cuerpos encarcelándonos en ellos" (Rich 2010: 395).

En los *Diarios* de Sylvia Plath, el vínculo entre maternidad y creación es tremendamente nítido, hasta el punto de que llega a establecerse una conexión causal entre ambas cuestiones. En la entrada del 20 de junio de 1958, dice:

Incluso he deseado el sufrimiento más aterrador para una mujer: tener un hijo, para eludir a mis exigentes demonios y tener una coartada perfecta para excusar la falta de obra escrita. Pero primero tengo que conquistar mi escritura y mi experiencia, solo entonces mereceré conquistar la maternidad. (Plath 2016: 539)

Se establece una relación lógica, o tal vez ilógica, donde ambos términos acaban por anularse entre sí, como una serpiente que se devora su propia cola. Plath propone una continuidad semántica entre la maternidad y la creación al aprovechar las acepciones de la palabra fertilidad. No obstante, ella teme que el hecho de ser madre la convierta en una persona poco productiva en términos literarios: "Me va a tocar meterme en el horrible ciclo clínico de planificar los coitos [...] mis deseos, emociones y pensamientos se centran en aquello en lo que se centran las mujeres normales y ¿qué he descubierto? La infertilidad" (677). Tiene el firme convencimiento de que cuando se convierta en madre no podrá seguir escribiendo.

Con todo, apuesta a la posibilidad remota de ser una madre trotamundos capaz de encontrar en la huida o el autoexilio —un movimiento que será clave en las tres autoras latinoamericanas transatlánticas que analizaremos aquí—una forma alternativa de ejercer como madre. Comenta en la entrada del 2 de agosto de 1958:

Me horroriza plegarme al sueño estadounidense de un hogar y una familia; evidentemente, mi fantasía de un hogar es la casa de un artista en la costa de Maine, perfectamente aislada en medio de hectáreas de naturaleza virgen. Sin duda seré una esposa y una madre práctica y trotamundos: una forma de exilio al fin y al cabo [...]. Quiero escribir cuentos sobre mujeres, divertidos y estremecedores. También tengo que conseguir ser divertida y tierna, evitar convertirme en una desesperada, como mamá. (Plath 2016: 560)

Observamos aquí una necesidad imperiosa de distanciarse de su madre biológica, cuya figura reaparece de modo casi pesadillesco en sus diarios. Plath expone aquella matrofobia que nos atraviesa: el miedo a convertirnos en nuestras propias madres. Podemos observar que, a lo largo de sus diarios, este odio visceral no es dirigido al padre del mismo modo. Según Rich, la cultura promueve la idea de que ninguna madre merece nuestra lealtad profunda: "Las mujeres se convierten en un tabú para las mujeres, no solo desde la perspectiva sexual, sino también como camaradas, cocreadoras, conspiradoras. Al destruir este tabú, nos reunimos con nuestras madres; y al reunirnos con nuestras madres, destruimos el tabú" (Rich 1996: 363). Solo así puede subvertirse una sociedad y una cultura que se ha fundado originariamente en base a un matricidio.

Anne Sexton se cruzó con Sylvia Plath en más de una ocasión, y nos consta por sus diarios y cartas que se leían mutuamente. Se conocieron en un seminario de poesía dirigido a los estudiantes de la Universidad de Boston, dirigido por Robert Lowell. Ambas compartieron veladas literarias en más de una ocasión en el Hotel Ritz Carlton, donde trabajaban sus poemas entre rondas de martinis. Dice Anne: "Éramos solo dos borrachillas hablando de la muerte, no de la creación" (Sexton 2015: 359). Tras el suicidio de Plath, Sexton le escribe a quien será uno de los biógrafos de Sylvia, Luis Ames, cuánto lamenta su suicidio y el deseo que siente de hablarle de sus últimos escritos y expresarle su admiración. Sabe que no puede hacerlo, a pesar de que precisamente lo que pretende con su poesía es poder hablarle a los muertos. Si bien entiende que Plath dejó a sus amigos en una profunda desolación, defiende la decisión de su contemporánea: "¡Era derecho suyo!" (345). En los intercambios epistolarios sostenidos por Anne Sexton, y rescatados por su hija Linda Gray Sexton, a quien le encomienda la tarea de albacea de su obra, están contenidas muchos de los grandes leit motiv de la autora. Si bien ella misma dice despreciar el género, y lo compara con el envío de atolondradas señales de humo donde queda fuera la poesía, nos revela iluminadoras epifanías conectadas con su obra y sus circunstancias vitales. En dichas cartas, se deja traslucir las aprehensiones del marido de Anne, Kayo Gray, frente a las competencias maternales de su mujer. Le lanza diversas amenazas de que si se llegan a divorciarse, él le guitará la tuición de las niñas pues considera que ella por sí sola no es capaz de sostener la crianza. En las misivas dirigidas por Anne a uno de sus primeros maestros, a quien llama su "vigilante nocturno", W.D. Snodgrass, ella ya establece una continuidad entre la confesión y la poesía: "Y dime una sola palabra que sirva para evaluar esta 'voz' que mantengo aquí durante doscientos y pico versos que están entre el arte y la confesión. (Espero que tiren más hacia Arte). ¿Cuál es la diferencia entre confesar algo y hacer poesía?" (84). Sexton establece, además, un vínculo entre sus ideaciones suicidas y su energía creativa, como cuando anuncia: "Hace ya un año o más que no intento suicidarme. (Bueno, salvo en formas socialmente aceptadas como emborracharme hasta la muerte o tomar somníferos todas las noches, pero esto no cuenta)... (Tampoco estoy escribiendo nada auténtico últimamente)" (148). Para la poeta, será fundamental el viaje que emprenderá a Europa. Si bien ella configura una familia de clase media tradicional, siente que esa huida la aproxima a situaciones a través de las cuales puede conectar con nuevas experiencias productivas en términos literarios. Describe cómo su hija trata de retenerla, a pesar de lo cual ella cuenta los días para la partida: "Ya he pasado mucho tiempo en este pueblo con el miedo impidiéndome cruzar sus puertas [...]. Cada día arranco *una raíz más del suelo*" (236; las cursivas son mías). Pese a lo anterior, le desagrada la sensación de ser una turista, una observadora de la vida sin poder participar de ella. Al decir de Woolf, "poder deslizarse *dentro y fuera de las cosas* cómodamente, *estar en ellas, no al borde de ellas*" (Woolf 2018: 402; las cursivas son mías).

El vínculo filial que Sexton tiende con su hija Linda está lleno de contradicciones y conflictos, cruzado por una conciencia del género que resulta apabullante. Ella comenta que Linda está "esperando, oh anhelando, menstruar y ser una mujer y mientras tanto por favor dios no dejes que mami muera de un exceso de eso mismo" (Sexton 2015: 381). La siente como el ser humano que habita más próximo a su propio corazón: "Eres una extensión de mí. Eres mi oración. Eres mi creencia en Dios. Para bien o para mal, tú me heredas" (443). De algún modo, toda su obra fue escrita con un discernimiento acerca de lo póstumo: "El alma, en mi opinión, es un ser vivo que habla con la presión de la muerte en su cabeza" (282). Y sus reflexiones acerca del suicidio empaparon gran parte de su poesía. En una carta a Anne Clarck, donde reflexiona acerca de su poema "Quiero morir", incluido en el poemario *Vive o muere* (1962), que le valió el Pulitzer de Poesía el 63, enumera las razones de su coqueteo con la muerte y concluye que el suicidio es un suerte de reivindicación propia frente a tan radical acto:

Cuando (según yo) la muerte te agarra y te trata como un trapo, es un hombre. Pero cuando te suicidas es una mujer. Y de aquí hasta su descubrimiento de que 1. En realidad yo no creo que los muertos estén muertos. 2. Que definitivamente no pienso que vaya a morir a pesar de que esté muerta. 3. Que los suicidas van a un lugar especial... se duermen, por ejemplo. 4. ¡¡¡que el suicidio es una forma de masturbación!!! [...] están aquellos a los que matan y están los pocos que matan y después la otra clase, aquellos que hacen las dos cosas a la vez [...]. Pero (razono) cuando haces las dos cosas a la vez, entonces tienes un cierto poder... ¿poder sobre qué? Bueno, sobre la vida por ejemplo... y sobre la muerte también. Supongo que lo veo como una manera de engañar a la muerte. (Sexton 2015: 309)

Para Sexton la escritura es un terreno de libertad donde puede hablarle de cara a la muerte. El hecho de ser madre forma parte de la configuración a partir de la cual teje su posición en el mundo y la conecta también con esa experiencia límite que siempre está maquinando en sus escritos. Así como confiesa Jane Lazarre, otra escritora americana cuyos ensayos han abierto inauditas reflexiones acerca de la maternidad, como hace en *El nudo materno* (1976) en base a su propia experiencia: "...me puse a llorar, por enésima vez, en ese día. Me pregunté si la intensidad emocional que requiere ser madre podría provocar un infarto" (Lazarre 2018: 116).

2. LAS TRANSATLÁNTICAS SUICIDAS: LA HUIDA DE TRES ESCRITORAS LATINOAMERICANAS

Los Diarios de Burdeos (1930-1931) de Antonieta Rivas Mercado dejan traslucir el conflicto que le supuso el rol social con el que cargó la autora en su estrecho vínculo con las problemáticas configuraciones de una nación mexicana que pugnaba por entrar en la modernidad: tanto como exmujer de José Vasconcelos, dada aquella "breve y absurda relación personal con el hombre-símbolo" (Rivas Mercado 2014: 41) de la política mexicana; como, además, hija del arquitecto Antonio Rivas Mercado, quien mandó a construir el ángel de la Independencia que forma parte de la arquitectura simbólica mítica dentro de la Ciudad de México y cuyo rostro habría estado inspirado en la escritora. La crítica Gilda Luongo se centra en la incompletitud de los escritos de Rivas Mercado, cuyos diarios expresan "un proceso de deconstrucción que la libera y le posibilita optar, desde la intensidad de la vida, por la muerte" (Luongo 2019: 134). Su autoría en la Campaña de Vasconcelos (1929-1931) —crónica que en realidad ella llamó Democracia en bancarrota— está a contrapelo de esa retórica viril ligada a hombres superhéroes capaces de producir la transformación social: la épica de los años previos a la Revolución Mexicana (Franco 1994). Dichos discursos se contraponen con la "intensidad" del acto gestual y verbal creador de Rivas Mercado, más cercano a lo que Deleuze y Guattari (2007) llaman una "literatura menor", por la intensidad de sus fragmentos no acabados (Luongo 2019). Pesa sobre nuestra autora el lugar de la "maternidad social" (Vicuña 2010), en tanto responsabilidad última asignada a la mujer dentro de su constitución moral en la sociedad. Ellas, en su rol subsidiario, serían entonces las encargadas de resquardar la moral civilizatoria y cautelar el camino valórico para que los varones consoliden los supuestos intereses comunes de toda la ciudadanía. La lectura de su gesto suicida basado en el sacrificio, y de la que hicieron eco las representaciones artísticas que se sirvieron de su figura, colaboró al silenciamiento de su labor intelectual. De este modo, falla la estrategia que tan bien teje en su último Diario: el uso de la letra pública para poder instalar la escritura íntima y dar cabida a un inacabado proyecto de novela cuyo nombre habría sido El que huía.

El título que Rivas Mercado tanteó para su novela, un proyecto que se vio truncado con su suicidio en la Catedral de Notre Dame en 1931, cuando se disparó con la misma pistola que el político Vasconcelos llevaba consigo, es elocuente. Es ella quien se empeñó gran parte de su vida en huir. En el caso de ella, quien ejerce una suerte de maternidad social y su rol dentro de México está en continuidad con su propia genealogía familiar, salir del país emerge también como el modo de entrar al mundo que quiere conquistar: "México fue teatro de mi gran derrota y de mi gran victoria" (Rivas Mercado 2014: 40), nos dice. Es ella quien siente la necesidad de huir, y reconoce en ese intento un sacrificio. La misma escritura de su diario ha de ser entendida, tal como sucede con la mayoría de las expresiones de este género, como una entrega monacal estoica a un ejercicio literario constante a partir del cual se autoimpone una serie de tareas. Deja entrever un elemento martirial asociado al mero hecho de confesarse: "Intentar

escribir un diario borrado equivale a confesarse y para ello la contricción es necesaria" (39). Sin embargo, su propia obra, aquella novela que habría revelado a la que huía, aparece negada de antemano, inexistente, bloqueada, un libro sin por-venir, diríamos parafraseando a Blanchot (El libro por venir, 1959). Se muestra superada por su condición de mecenas y de "negra literaria", de ser quien escribe para los otros: para Vasconcelos, para Trotsky. Contempla su propio proyecto como lo inacabado, ante lo cual también revela el componente póstumo del cual la triada Woolf, Plath y Sexton parecían tener plena conciencia: "me adelanto a salvar lo esencial: mi obra no escrita" (Rivas Mercado 2014: 61). Asimismo, en sus diarios reconoce cómo la condición de mujer, marcada por la visceralidad y el cuerpo, puede jugarle en contra en el proceso creativo:

[L]a única cura evidente a mi enfermedad periódica [la menstruación, que le supone tanto malestar físico] es la disminución de tensión intelectual, es la revancha del sexo destronado. Se diría también que la irritabilidad, exagerada antes en este periodo, ha sido sustituida por trastornos más hondos que amenazan la médula misma de mi equilibrio, no son de superficie, sino de sustancia. Esta correlación íntima entre la vida sexual y el cerebro me preocupa, pues —en la mujer más aun que en el hombre— la salud (fórmula personal del equilibrio) sexual, cuando hay una tarea intelectual que cumplir, es indispensable. (Rivas Mercado 2014: 66; las cursivas son mías)

Con todo, esa molestia sustancial puede ser resuelta. No pretende negar su cuerpo ni reprimir sus deseos. Si al decir de Traverso y Kottow (2020), la ninfomanía es pensada como una enfermedad exclusivamente femenina basada en la hipersexualidad de la mujer y a su incapacidad de interesarse en asuntos diferentes a la genitalidad, lo cual nos distanciaría de la búsqueda de lo trascendente, Rivas Mercado asume un estado que ha de ser superado para poder avanzar hacia otra cosa. Se muestra en sus diarios como una mujer liberada que es capaz de sobreponerse a aquellos vaivenes hormonales que ella misma saca a relucir, pero que tienen como contrapartida una mirada fría y calculada del amor. Así es cómo reconoce que su relación con Vasconcelos es un pretexto o trampolín para poder desarrollarse en su trabajo como creadora. Ella es plenamente consciente del uso de la letra pública como estrategia para instalar su escritura íntima: "vivir mi vida íntima bajo influencia pero sin dependencia. Es decir, tomar la dirección positiva y efectiva en nuestras relaciones sacando todo el partido que me pueden proporcionar y dándole todo el apoyo, colaboración, aliento, confianza que soy capaz de dar. Será el trampolín para mi situación independiente, mi familia literaria" (74). Toma así distancia de aquel ideal de varón demócrata, educador y libertario, definido por Traverso y Kottow respecto al clima social de inicios del siglo xx.

A partir de lo anterior, Rivas Mercado establece una distinción entre lo que puede ser entendido como una maternidad literaria y una filiativa. No tiene reparos en declarar que la primera es más relevante que la segunda:

Tomo la vida, ya no dejaré que me tome ella, Emilio > mi hijo, Pepe > mi obra, la obra. La elección, en esta autora que despierta, no existe. Prefiero mi obra, yo a una idea de deber respecto a una vida que amo, pero que no me pertenece. Mi realidad es ésta; mi destino, éste; todo lo demás es ensueño, reposo, albergue momentáneo. Mi vida es tal y como la he deseado. Libre, dura, solitaria. (Rivas Mercado 2014: 75)

Un pasaje que deja ver su decidida intransigencia, sin objeciones de ningún tipo, ante el valor atribuido a su ser madre dentro de la escala de prioridades. En el contexto en que la autora mexicana escribe, parece ser que el suicidio sea la única salida para denunciar el problema social que supone el lugar al cual son subyugadas las mujeres en la época: "En la disyuntiva de mantener el status quo y acatar las reglas y conductas asignadas a la mujer, las protagonistas se movilizan hacia la única elección posible: el suicidio" (Traverso y Kottow 2020: 117). Se trata de un sacrificio necesario (otra vez reaparecen las figuras de las sacrificadas) para producir la tan ansiada transformación social. El suicidio aparece como un acto político que busca hacer visibles y públicas las infamias de lo privado: "las muertes de estas mujeres cobran un sentido utópico de liberación del género" (131). Kottow y Traverso llegan a plantear la existencia de una escritura antropófaga que se mira a sí misma y que, agregamos, resulta perfectamente desplegada en la escritura de diarios y cartas: "Una escritura que, a partir de la imagen del espejo, tiene algo de narcisista, que le impide escapar, que se entrampa en sí, se enreda y, en algún punto, se ahoga" (146).

Casi al mismo tiempo que su par mexicana, la poeta chilena Teresa Wilms Montt escribe sus *Diarios íntimos* (1906-1921), divididos en tres episodios claves de su vida. En el primero nos cuenta sobre su infancia y su sensación de exclusión dentro de una familia con siete hermanas. Luego, en el segundo, nos narra su experiencia en un claustro donde su marido decidiera encerrarla producto de una infidelidad con un primo suyo. Su escritura se transforma precisamente en un modo de retardar la muerte y acercarse a su enamorado: "Me cuesta dejar la pluma pues es la que me acerca a ti" (Wilms Montt 2015: 71). En el tercero se narra su viaje en barco desde que abandona Buenos Aires, a donde escapó ayudada por Vicente Huidobro y donde consolidó su carrera literaria, hasta que parte a Estados Unidos. Será en este último en el cual narrará aquel viaje en barco donde tendrá su primer intento de suicidio, y cuando aparecerá el elemento simbólico del agua activando las resonancias del mito ofélico. Allí, en uno de sus primeros viajes transatlánticos que la marcarán de por vida, tendrá su primera aproximación con aquel fatal acto, pero será socorrida por un joven que la encontró justo cuando se disponía a lanzarse al mar. Ella le aclara que "hay cosas impenetrables para los seres equilibrados [...] una sensación desconocida, algo que se parece al terror pero un terror lleno de atracción" (119). En definitiva, el mar es su primer llamado de muerte: "La vida es la tierra; la muerte, el mar" (87). Finalmente, el cuarto diario está marcado por una mayor conciencia literaria y la posibilidad cierta de que sus diarios pudieran llegar a ser publicados. Su necesidad de huida fue permanente, algo común en las autoras que incorporan la ideación suicida a sus escrituras: "Parece que pronto voy a dejar mi patria para

siempre" (93). Si bien se ha estudiado el género del diario vinculado a esta autora (Miranda 2008) y donde se ha puesto el énfasis en el vacío de alma que en ellos se manifiesta (Oyarzún 1967), falta ahondar en cómo el abandono de lo corporal no es para ella aceptable y, de algún modo, se aferra a él a través de la escritura y la muerte.

En tal sentido, es interesante la referencia a la "visceralidad" que hace Cecilia Macón (2017) en su análisis de Wilms Montt y que pueda aplicarse a todas las autoras aguí convocadas. Lo íntimo es subrayado en su potencialidad de establecer principios feministas e incluso anarquistas a través de la constitución de una genealogía afectiva para el activismo. Lo visceral es entendido como un modo de expresar/experimentar la política en términos de lo instintivo. Para Ngai, "es algo sentido por dentro, en tanto dentro de los órganos del cuerpo" (2015: 33), y obliga a enfrentarse al orden por medio de emociones crudas o elementales (38). Nuestras escritoras siguen el mandato de Hélène Cixous: "Escríbete: es necesario que tu cuerpo se deje oír" (1995: 62). Un cuerpo no empecinado en lograr la trascendencia, sino que experimenta la posibilidad de la muerte como una restitución del cuerpo antes que con un afán de sublimarse. Sin embargo, la vida sexual de las mujeres siempre intenta ser sublimada, le dice Julia Kristeva a Catherine Clément (2000) en su intercambio epistolar: reconvertida en un hecho sagrado y traducido en una experiencia interior donde se transgreden las prohibiciones sexuales en el goce, al borde de la anulación y de la muerte. Es bajo dichos parámetros que en ocasiones son leídas las intempestivas de sujcidio de nuestras autoras, como un encuentro erótico con la muerte —he ahí la iluminadora alusión de Sexton, por ejemplo, al suicidio como una forma de masturbación. No hemos de perder de vista que Kristeva y Clément parten de una defensa de lo sagrado como una experiencia que permite generar un punto de encuentro entre la sexualidad y el pensamiento, el cuerpo y el sentido. Y es desde allí que las mujeres no solo quedamos signadas por el rol de dar vida (o dejar de darla), sino por la posibilidad de darle un sentido a ello, de problematizarlo, en definitiva: de contarlo y volverlo poroso a nuestras producciones literarias. Es, de hecho, lo decididamente innombrable lo que debe nombrarse sin cesar. En tal sentido, contar la muerte se vuelve un cometido radical. En sus reflexiones acerca de los sagrado, impulsadas por el juego dialéctico despertado entre las dos amigas, Clément aduce lo sagrado como el revés de la vida y es precisamente allí donde conecta con la muerte. Su carta del 8 de julio de 1997 puede ser leída en retrospectiva casi como una arenga para las autoras aquí convocadas: "Revés de la vida, lo sagrado duerme con la muerte. Falta arreglar la muerte, el fuera de tiempo, y que las mujeres se dediquen un poco más a ello" (2010: 174).

Las referencias a la maternidad son recurrentes en los diarios de Wilms Montt, pues vivió gran parte de su vida recluida y puesta a distancia de sus propios hijos, al considerarse una mujer adúltera incapaz de cumplir con sus funciones maternales. El cuarto diario pone de manifiesto un episodio de su vida que bien podría pautear algunas de las decisiones que, tal como sucedió con las otras autoras aquí convocadas, ya venían resonando en su producción literaria. Cuando se reencuentre con sus hijas y luego de que ellas partan de

vuelta a Chile, el desconsuelo será tan grande que Wilms Montt se decidirá por tomar una alta dosis de varonal dispuesta a morir. Su trayectoria queda mullida por una condena de infidelidad, aquello que la hace merecedora de un trato infantilizado por parte de su exmarido, sobrino del expresidente chileno José Luis Balmaceda, quien en el contexto de la Guerra Civil de 1898 tomó el camino de la autodignidad, la muerte por oprobio, y decidió acabar con su vida: "forma parte de un espeso árbol genealógico llamado oprobio, que tiene en las fuerzas del orden su cultivo suicida" (Andrés González Cobo 2015: 362). Wilms Montt es quien, además, queda manchada por la sangre de su amante Anaurí, quien se corta las venas por ella, y su devoción por el primo de su exmarido, destinatario de parte importante de sus diarios y encubierto por seudónimos que bien podrían funcionar como las tretas de una débil enclaustrada en un convento al modo de Sor Juana.

Años después, otra poeta —y además cantautora— atravesada por los conflictos con su propia patria fue Violeta Parra. Hay innumerables trabajos que se detienen a observar su autobiografía en verso (Ariz Castillo 2016), pero más interesante es intentar digerir su obra literaria más allá de la lectura de transparente mímesis de autorrepresentación que la conecta, y muchas veces reduce, a ser la voz del pueblo en sus tonos populares (López 2010). Hasta sus más cercanos coetáneos poetas como Pablo Neruda o Pablo de Rokha, o incluso su hermano Nicanor, la ubican y elogian por su lugar en la música pasando por alto su contribución literaria y el cómo sus *Décimas* expresan la contradicción entre lo tradicional y lo moderno entendido como desarraigo y discontinuidad. Se suma el esfuerzo por leer su suicidio como un gesto literario para permanecer y franquear los obstáculos del olvido o la ignominia, consagrada a dos funciones míticas fundamentales: unir y recuperar (Alonso 2011). De forma paralela, su vida es reinterpretada en Violeta se fue a los cielos (2006), escrita nada más ni nada menos que por su hijo, el también músico Ángel Parra, donde el ideal de la madre —a ratos frustrado e impugnado— adquiere una omnipresencia de madre nacional ancestral; memorias llevadas al cine por Andrés Wood bajo el mismo título (2011). En el film, cuyo antecedente más directo es Viola Chilensis (2003) de Luis Vera, habría una serie de omisiones, reducciones y adulteraciones de aspectos de la vida de Violeta, tal vez por la fidelidad a las memorias del hijo, pero que no guardan plena relación con la dimensión profética de su composición "El gavilán" (en Cantos de Chile, 1975) y su prefiguración del fascismo en Chile (Oporto Valencia 2012). Oporto divide su análisis oponiendo las escenas estructuradas y las fragmentarias, y condena tanto las omisiones históricas como el mito levantado en torno a la sexualidad de la protagonista que sitúa en primer plano la relación utilitaria con su amante Gilbert Favre. Con ese escenario de fondo, no es posible que el largometraje de Wood, pese a ser acerca de la muerte, esté "a la altura de esa dimensión valorativa" (119). Y ello ha de deberse en gran medida a este rol de madre en el que se le ubica.

Violeta Parra aparece, ante todo, en la imaginación popular y en gran parte de las representaciones que se han valido de su potente figura, como la mujer sometida a su deseo hacia el joven suizo Gilbert Favre, quien la abandona para partir a Bolivia a buscar nuevos rumbos. Entonces, ella en su desesperación se dispara en la carpa familiar ubicada en las faldas de la capital chilena, allí donde vio frustrado su proyecto artístico, y abandona de tal modo a sus hijos que religiosamente habían ayudado a la madre a emprender sus ambiciosos sueños y que incluso perpetuaron su legado artístico dedicándose también a la música. El peso de la familia en el caso de los Parra es brutal, y la matriarca encargada de legar ese acervo cultural lleva también consigo la fatalidad de su última decisión. Se trataría, en cualquier caso, de un matriarcado dentro del cual la prevalencia de una imagen femenina está indisociablemente ligada con la maternidad. Así es como explica Rich el matriarcado, a partir de la lectura de Helen Diner:

Se empieza a imaginar entonces la existencia de cierta civilización universal más temprana, en la que prevaleció el derecho materno sobre el paterno, y en la que la matrilinealidad y la matrifocalidad tuvieron un papel importante; en la que, en definitiva, las mujeres eran participantes activas y admiradas en la cultura [...] nuestra condición de víctimas y la abnegación exigida a la maternidad pueden ser la inversión de un periodo en que prevaleció el poder de la madre: el matriarcado. (Rich 1996: 142)

Las feministas suelen estar polarizadas entre aquellos extremos de la madre y la amazonas en tanto una mujer guerrera capaz de dirigir su comunidad. La matriarca no podría haber sido una Violeta Parra sin hijos o una mujer que no estuviera dispuesta a portar con la memoria oral de su pueblo. Si la mujer es el sexo, la madre es el género asociado a dicha condición biológica.

La huida de su país, ocasión en la que expuso sus pinturas y telares en el Museo del Louvre de París, fue la instancia que le permitió a Parra dar con sus búsquedas personales, a costa de dejar a sus hijos al cuidado de su esposo y el trágico costo implicado en aquella titánica tarea fue la dramática muerte de la hija más pequeña, que empapó muchas de sus composiciones. La expectativa puesta en una carpa instalada lejos del centro de la ciudad, y donde se pretendía que tomara lugar una suerte de universidad del folclor, es derrumbada sin lograr ninguna adhesión por parte del público a quien iba dirigido este espacio. Violeta Parra se vio sobrepasada por un proyecto cultural en el cual había puesto toda su ilusión, aunque ubicado en un lugar lejano, al que no llegaba transporte público, llovía mucho, había hostilidad de los vecinos, cortes de luz, falta de permisos. En Violeta se fue a los cielos, el narrador, hijo de Violeta Parra, reconoce en su madre una imagen bajo la cual la vida pública y privada quedan absolutamente indiferenciadas: "Transformó en un todo lo público, lo íntimo". De hecho, acá la historia familiar se vuelve metonimia de un país. Su genio artístico conecta con un arte al servicio de Chile: "esto lo hago por Chile, no para ustedes" (Ángel Parra 2006: 146), dice Violeta. Asimismo, su llanto, su dolor y también su suicidio adquieren un sentido colectivo e increpan al país entero:

Algunas veces la escuché llorar. Me daba miedo. Parecía el llanto de una loba madre a quien le han asesinado a sus lobitos, un llanto profundo, negro, doloroso, desde el fondo de su pequeño cuerpo salía ese sollozo bíblico. A nadie,

nunca más le he escuchado ese lloro que me impresionaba, me provocaba tiritones de angustia [...]. ¿Sufrió? Sí. Mucho. No por ella, por los demás. (Ángel Parra 2006: 176)

Violeta Parra traspasa el peso de la escritura a quienes le siguen. Primero a su hermano, luego a su hijo. El hecho de haber llamado su disco final *Las últimas composiciones* (1966) fue una profecía anunciada sin pudor. Le cantó parte de este disco a su hermano Nicanor unos días antes de quitarse la vida. No obstante, cuando él la conmina a escribir la "gran-novela-gran", ella le advierte que esa tendrá que hacerla él.

CONCLUSIONES: SUBVERSIONES MATERNAS

El binomio suicido y maternidad que hemos puestos de relieve a lo largo de este artículo está lejos de suscribir a un juicio moral cuyo objetivo sea establecer una continuidad entre el deseo de morir por mano propia y el rechazo a un ejercicio normativo del rol materno. No por nada Rich recuerda, en *Nacemos de mujer* (1986), al personaje de Ibsen, Hedda Gabler, quien según el crítico Stuart Hampshire pone en equivalencia la figura de la mujer liberada que se niega a la maternidad con la de la heroína suicida:

No quedará ni un trazo de sentimentalismo corriente y normal, no se distinguirá entre diferentes sentimientos y, por consiguiente, no tendrá sentido comprometerse en una relación afectiva. ¿Por qué seguir adelante con la familia, y por qué continuar con la raza? Solo el escepticismo femenino, recientemente surgido, puede ser de una subversión tan radical. (Hampshire cit. en Rich 1996: 86)

Rich lo cita precisamente para evidenciar el rígido molde bajo el cual la maternidad ha sido entendida, hasta el punto que rehusar de ella implica una renuncia completa a la vida.

Hemos analizado de qué modo el negarse a la maternidad obedece también a una rebeldía frente a nuestras propias madres, a una matrofobia que está a la base de la configuración social. Plath, por ejemplo, desvía este sentimiento dirigido a su madre orientándolo a sí misma. Y en sus diarios observamos que esto podría explicar de algún modo su suicidio. El 12 de diciembre de 1958, confiesa:

Pero ¿cómo expreso el odio a mi madre? En mis emociones más profundas pienso en ella como en una enemiga: ella "mató" a mi padre, a mi primer aliado varón en el mundo. Es una asesina de la masculinidad [...]. Pero, como yo era demasiado buena y no podía asesinar, intenté matarme a mí misma: así evitará convertirme en una molestia para las personas a las que quería y tener que vivir en un infierno sin sentido. Cuánta bondad: pórtate con los demás como te gustaría que se portaran contigo. Puesto que quería matarla, intenté matarme. (Plath 2016: 595)

Para Ursula K. Le Guin, esto tendría que ver con un sacrificio. En "La hija de la pescadora", cita a la poeta Alicia Ostriker al señalar que aquella consideración de que las mujeres deberían hacer libros en lugar de hijos es una mera variación de la creencia de la civilización occidental que supone que las mujeres deben tener niños en lugar de escribir. Es por ello que el canon misógino está formado por mujeres no madres: Austen, las Brontë, Dickinson. Ellas son consideradas varones femeninos. Plath, quien podría sumarse a esta lista, habría entonces compensado su error de haber tenido hijos suicidándose:

Este rechazo a permitir la creación y la procreación simultáneamente supone un cruel desperdicio: no solo ha empeorado nuestra literatura vedando a las amas de casa, sino que ha causado un daño personal insoportable y la automutilación: Woolf obedeciendo a los sabios médicos que dijeron que debían abstenerse de tener hijos; Plath, que dejó unos vasos de leche en las mesitas de noche de sus hijos para después meter la cabeza en el horno. A las mujeres artistas se les exige el sacrificio no de otra persona, sino de una misma. (K. Le Guin 2007: 192)

Autoras cuyos tormentos no necesariamente son sinónimo de pesadumbre, porque el suicidio también puede ser un acto reivindicativo que las libera. Y en muchos de sus escritos la asociación con el placer y la felicidad nos debería exhortar a dejar de reducirlas al sentimentalismo asociado a la mujer sufriente. Woolf, por ejemplo, confiesa en una entrada de 1922: "En esta habitación, también he tenido curiosas visiones, tumbada en la cama, loca, he visto la luz del sol temblando en la pared como agua dorada. Aquí he escuchado las voces de los muertos y me he sentido, con todas esas cosas, exquisitamente feliz" (Woolf 2018: 455).

Las autoras latinoamericanas que han dado continuidad a estas genealogías han expresado en sus obras más personales la latencia de su suicidio y, junto con ello, se encargaron de subvertir los mandatos de género de sus épocas. Mandatos fuertemente implicados con el ejercicio de una maternidad social a través de la cual ellas renunciaron a asumir el rol que en tanto artistas se les pretendió atribuir. Negarse a ello ha tenido el costo de la tergiversación de sus obras para acomodarlas en un relato protagonizado por figuras de heroínas o antiheroínas maternas cuando, en realidad, en los tres casos su "maternidad literaria" o su apuesta creativa expresaba reflexiones en torno a la muerte que iban mucho más allá de los reduccionismos sentimentalistas con que la crítica las condenó a un rango sacrificial y también, ciertamente, más allá de sus posiciones afiliativas.

OBRAS CITADAS

Alonso, María Nieves (2011). "La soberanía sobre la muerte: El caso Violeta Parra". Revista Atenea, 504: 11-39. https://doi.org/10.4067/S0718-04622011000200002

Andrés González Cobo, Ramón (2015). Semper dolens. Historia del suicidio de Occidente. Barcelona: Acantilado.

- Ariz Castillo, Yenny (2016). "La décima LVIII de Violeta Parra: un recorrido circular". Orbis Tertius, XXI(23): e006. https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv21n23a06/7639 (1 de julio de 2020).
- Blanchot, Maurice (2005). El libro por venir [1959], trad. Cristina De Peretti y Emilio Velasco.

 Madrid: Trotta.
- Cixous, Hélène (1995). La risa de la medusa, trad. Ana María Moix. Barcelona: Anthropos.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2007). Kafka. Por una literatura menor [1975], trad. Jorge Aguilar Mora. Ciudad de México: Era.
- Deutsch, Hélène (1973). La psychlogie des femmes. 2/ Maternité [1945], trad. Hubert Benoit. París: Presses Universitaires de France.
- Franco, Jean (1994). Las conspiradoras. La representación de la mujer en México. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- K. Le Guin, Ursula (2007). "La hija de la pescadora" [2001], in Maternidad y creación. Lecturas esenciales, ed. Moyra Davey, trad. Elena Vilallonga. Barcelona: Alba Editorial.
- Kottow, Andrea y Ana Traverso (2020). Escribir & tachar. Narrativas escritas por mujeres en Chile (1920-1970). Santiago de Chile: Ediciones Overol.
- Kristeva, Julia y Catherine Clément (2000). Lo femenino y lo sagrado, trad. Maribel García Sánchez. Madrid: Instituto de la Mujer / Universitat de València.
- Lazarre, Jane (2018). El nudo materno [1976], trad. Elena Villalonga. Barcelona: Editorial las afueras.
- López, Iraida H (2010). "Al filo de la modernidad: las décimas autobiográficas de Violeta Parra como literatura". Anales de literatura chilena, 13: 131-150.
- Luongo, Gilda (2019). Paso de pasajes. Crítica feminista. Santiago de Chile: Tiempo Robado Ediciones.
- Macón, Cecilia (2017). "La visceralidad como activismo". 452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 17: 191-205.
- Ngai, Sianne (2015). "Visceral Abstractions". GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies, 21(4): 33-63. https://doi.org/10.1215/10642684-2818648
- Oporto Valencia, Lucy (2011). "El ojo muerto de Violeta: el Gavilán en Violeta se fue a los cielos (2011), de Andrés Wood". Revista NEUMA, 1(5): 88-120. http://musica.utal-ca.cl/DOCS/neuma/2012-1/Neuma_5_88-121.pdf (1 de julio de 2020).
- Oyarzún, Luis (1967). Lo que no se dijo. Teresa Wilms. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Miranda, Carolina (2008). "Los Diarios de Teresa Wilms Montt". LOGOS, 18(1): 4-16.
- Parra, Ángel (2006). Violeta se fue a los cielos. Santiago de Chile: Catalonia.
- Plath, Sylvia (2016). Diarios Completos [2000], ed. Karen V. Kukil, trad. Elisenda Julibert. Barcelona: Alba Editorial.
- Rich, Adrienne (1996). Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución [1986], trad. Anna Becciu. Madrid: Cátedra / Instituto de la Mujer.
- Rich, Adrienne (2007). "Cólera y ternura" [2001], in Maternidad y creación. Lecturas esenciales, ed. Moyra Davey, trad. Elena Vilallonga. Barcelona: Alba Editorial.
- Rich, Adrienne (2010). Sobre Mentiras, secretos y silencios, trad. Margarita Dalton, Madrid: horas y HORAS.

- Rivas Mercado, Antonieta (2014). Diario de Burdeos, edición crítica de Cynthia Araceli Ramírez Peñaloza y Francisco Javier Beltrán Cabrera. Ciudad de México: Universidad Autónoma del Estado de México / Siglo XXI Editores.
- Rubin Suleiman, Susan (2007). "Escritura y maternidad" [2001], in Maternidad y creación. Lecturas esenciales, ed. Moyra Davey, trad. Elena Vilallonga. Barcelona: Alba Editorial.
- Sexton, Anne (2015). Anne Sexton: Un autorretrato en cartas, ed. Linda Grey Sexton y Louis Ames, trad. A. Catalán, B. Clark, J.D. González-Iglesias y A. Rebolledo. Madrid: Ediciones Linteo.
- Vicuña, Manuel (2010). La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de élite. Santiago de Chile: Catalonia.
- Wilms Montt, Teresa (2015). Diarios íntimos. Santiago de Chile: Alguimia.
- Wood, Andrés (dir.) (2011). Violeta se fue a los cielos. Santiago de Chile / Buenos Aires / París: Andrés Wood Producciones S.A. / Maíz Producciones S.A. / BG Televisión, 110 minutos.
- Woolf, Virginia (2018). El Diario de Virginia Woolf, vol. 2, 1920-1924 [1978], trad. Olivia De Miguel. Madrid: Tres Hermanas.



Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.2.2053 Vol. XI, n.º 2 (verano 2023), pp. 565-585, ISSN: 2255-4505

NOSTALGIA, SOLASTALGIA Y HETEROGENEIDAD EN LA LOCALIDAD TURÍSTICA: TENSIONES EN LA POESÍA CANARIA Y MALLORQUINA

NOSTALGIA, SOLASTALGIA AND HETEROGENEITY IN TOURIST LOCA-TIONS: TENSIONS IN CANARIAN AND MALLORCAN POETRY

Mercè Picornell

LiCETC-Universitat de les Illes Balears https://orcid.org/0000-0002-6289-0980 mercepicornell@gmail.com

> Recibido: 28.10.2022 Aceptado: 04.12.2023

RESUMEN: En los estudios turísticos, la nostalgia a menudo se vincula a la configuración de un imaginario que, desde la evocación del viajero, motiva el deseo e incluso la mirada de los nuevos turistas. En este artículo se estudia cómo la nostalgia se expresa también en las prácticas culturales que emergen en entornos turísticos maduros. Después de reflexionar sobre la articulación temporal de la nostalgia y su implicación en la creación de comunidades afectivas, se analizan los procedimientos de evocación nostálgica en siete poemarios escritos desde las islas Baleares y Canarias entre 2006 y 2021. Estudiaremos como el denominado "boom turístico" marca una frontera simbólica ante la ocupación física del espacio y su transformación. Lo anterior se percibe desde una visión idealizada o marcada por la sensación de pérdida. Esto, sin embargo, no evita la creación de nuevas formas culturales, que emergen desde fórmulas diversas de hibridación. En paralelo, en los poemas, se detectan dos procedimientos complementarios de evocación nostálgica. En primer lugar, el que se refiere al dolor por el entorno natural o los referentes culturales que la industria turística ha destruido o desplazado, en cuya caracterización se valora la pertinencia de introducir el concepto de solastalgia. En segundo lugar, se analiza un procedimiento más innovador, referido a la incorporación en el imaginario poético de referencias a la experiencia del residente en entornos turísticos, que motiva una reflexión sobre el legado heterogéneo de las culturas afectadas por procesos de turistización.

PALABRAS CLAVE: Poesía española, poesía catalana, turistización, nostalgia, solatalgia

ABSTRACT: In tourism studies, nostalgia is often linked to the configuration of an image that, from the evocation of the traveller, motivates the desire and even the gaze of the tourists that will visit a specific place. This paper analyses how nostalgia is also expressed in the cultural practices that emerge in mature tourist destinations. After reflecting on the temporal articulation of nostalgia and its implication in the creation of affective communities, nostalgic evocation procedures are studied in seven collections of poems published in the Balearic and Canary Islands between 2015 and 2021. We study how the so-called in Spain "tourist boom" marks a symbolic border in the physical occupation of space and its transformation. The above is perceived from an idealized point of view and remembered with a feeling of loss. This, however, does not prevent the creation of new cultural forms, which emerge from diverse formulas of hybridization. In the poems, two complementary procedures of nostalgic evocation are detected. The first one refers to the pain for the natural or cultural environment that the tourist industry has destroyed, in whose analysis the adequacy of using the concept of solastalaia is assessed. Secondly, a more innovative procedure analysed refer to the incorporation in the poetic imaginary of references to the experience of the resident in tourist environments. This strategy motivates a reflection on the complex and heterogeneous legacy of cultures affected by touristization processes.

Keywords: Spanish Poetry, Catalan Poetry, Touristization, Nostalgia, Solastalgia



INTRODUCCIÓN

En este artículo me propongo reflexionar sobre las formas diversas de la nostalgia que se expresan en imaginario local de entornos turísticos, a partir del estudio de diversos poemarios del contexto mallorquín y canario actual.¹ No me interesa indagar sobre cómo aparece en ellos el turismo como tema u objeto de representación, sino más bien su incidencia como práctica social, cultural y económica que transforma las coordenadas de espacio y tiempo tanto de los visitantes como de los residentes. Postulo que esto ocurre sobre todo en desti-

¹ La investigación de la que es fruto este artículo se inscribe en el marco del proyecto "La poesia catalana contemporània des de la perspectiva dels estudis afectius: teories, implicacions de gènere i aplicacions a pràctiques textuals i performatives" (Ministerio de Ciencia e Innovación, ref. PID2019-105083GB-100/AEI/10.13039/501100011033).

naciones que los estudios turísticos denominan "maduras". Esta "madurez" que Richard Butler (1980) definía desde lo económico tiene consecuencias también en el desarrollo de las culturas locales, de su percepción sobre el territorio habitado o el patrimonio compartido. Más concretamente, estudiaré cómo esta percepción se expresa en la poetización de una forma compleja de nostalgia. Esta no tiene que ver solo con la evocación de un pasado que se desea recuperar, sino también con la incorporación en el presente de un imaginario a veces incómodo, que integra la huella del turismo como una capa más de un palimpsesto complejo en el que solo puede fundamentarse una identidad múltiple, conflictiva y heterogénea.

El corpus desde el que concretaré mi estudio incluye nueve poemarios publicados desde las islas Baleares y Canarias. Se trata de *Turista zero*, de Agnès Llobet (2020), Memory amb postals, de David Guijosa (2021), Apoptosi, de Marcel Pich (2019), Kiribati, de Maria Antònia Massanet (2015), Si la arena resiste, de Acerina Cruz (2019). Última postal desde Canarias (2006) y Canarias al sur. Poema global sobre la ciudad turística (2007), de Samir Delgado, Planeta turista, de Acerina Cruz, Samir Delgado y David Guijosa (2014), y Paisajes con burro, de José Manuel Marrero Henríquez (2015). Los cuatro primeros están en catalán y han sido publicados en Mallorca. David Guijosa, que también participa en el colectivo canario "Leyendo el turismo", 2 sirve de puente hacia los poemarios de origen o tema canario, donde veremos que el multilingüismo es muy presente. En la comparación entre productos mallorquines y canarios, la insularidad es obviamente un factor relevante, sin embargo, en estas páginas no me interesa tanto la geografía natural o política que comparten —esto es, su periferia respecto a una península ibérica que las condena a los márgenes del mapa de los estados— como las estrategias de relocalización que generan al afrontar el fenómeno turístico como parte de su identidad.³ En los textos que comentaré, identidad resulta un término complejo, que se vincula tanto a lo individual como a lo colectivo, y que no siempre se relaciona con el territorio en términos de pertenencia o arraigo, sino de negociación de las coordenadas que definen el espacio-tiempo propio y, con ellas, la posibilidad de generar relatos nostálgicos. Trazar correlaciones entre la poesía mallorquina y canaria actual no significa comparar dos "tradiciones" —como pretendería el comparatismo clásico— ni tampoco atender simplemente a los procesos globales que las afectan —como buscan en sus versiones más simplificadoras los estudios globales. De hecho,

² Ver <http://leyendoelturismotrespoetas.blogspot.com/>.

³ De hecho, la comparación entre la literatura de las islas Canarias y la de las Baleares no es un terreno muy transitado, seguramente a causa de las diferencias relevantes que definen las partes objeto de comparación en términos sistémicos. Así, la definición de la "literatura canaria" ha sido justificada a menudo desde un regionalismo que suma su producción al devenir de la literatura española o, también, a una interrelación o vocación atlántica que, a merced del pasado colonial o de los flujos migrantes, relaciona la cultura de las Canarias con las de ciertas literaturas latinoamericanas y, específicamente, con el Caribe de habla hispana. Por contra, la literatura "de las islas baleares" producida en catalán, que es la mayoritaria en el archipiélago, se adscribe casi sin matices a la literatura catalana, con la que comparte no solo la lengua sino múltiples canales de difusión y la mayoría de sus evoluciones históricas. He estudiado las emergencias de las literaturas insulares vinculadas al ámbito ibérico desde esta perspectiva comparatista en Picornell (en prensa).

tanto el concepto de tradición como el de globalidad pierden su neutralidad en los poemas que comentaré, que leo más bien como una suerte de propuesta interlocal (Mclaren 2010), donde lo que se conecta no es solo lo que ocurre a escala planetaria —sea el cambio climático o el tránsito de poblaciones y viajeros— sino sobre todo sus consecuencias en la vida particular de quienes resisten a sus derivas. En este sentido, observamos desde los poemas cómo aquello que podía ser entendido como causante de efectos de homogeneización —la grobalización o expansión de la nada según la propuesta de George Ritzer (2006) deviene una forma particular de glocalización (Robertson 1992) —esto es, de concreción local de los efectos de tendencias globales (Picornell 2012).

Después de reflexionar brevemente sobre las coordenadas de espaciotiempo que regulan la idea de nostalgia en el entorno turístico, remitiré a las aportaciones de los textos poéticos desde dos puntos de vista complementarios. En primer lugar, veremos cómo el denominado "boom" turístico funciona como frontera simbólica que motiva la evocación al entorno natural o cultural anterior, que se expresa a menudo con un registro crítico hacia el pasado y consciente de la dificultad de generar un futuro alternativo al del colapso turístico. En segundo lugar, analizaré cómo la hibridación compleja de las culturas turistizadas se expresa poéticamente a partir de la experimentación tanto a nivel figural —en la utilización de un imaginario vinculado a la comercialización del territorio— como a nivel idiomático—en la mezcla compleja de lenguas utilizadas o aludidas en los poemas.

1. LOS USOS DE LA NOSTALGIA EN LA TEMPORALIDAD TURÍSTICA

La nostalgia es una emoción con mala prensa, anclada en una mirada hacia lo perdido e irrepetible. Johannes Hofer le da nombre en el siglo xvII, caracterizando la añoranza por el hogar que padecían los soldados suizos destinados lejos de casa desde lo patológico, como una afección médica con consecuencias tanto físicas como mentales (Boym 2021: 3-4). La percepción de la nostalgia como afección neurológica persiste durante del siglo xvIII y se redefine en el XIX como una forma de melancolía cercana a la depresión (Wildschut, Sedikides y Arndt 2006: 975-6). Sin embargo, por contra de la melancolía, cuya dimensión es individual y, según Boym (2001: 5), fundamentalmente elitista, la nostalgia remite más bien a un carácter público y colectivo. Tiene, así, también una dimensión política vinculada, en los primeros usos del término, al patriotismo o un cierto sentido del espíritu nacional que motivará, por ejemplo, la comprensión de los que la "padecen", por amor a la patria en el entorno suizo o por debilidad de espíritu entre los médicos militares norteamericanos de la Guerra de Secesión, que aconsejaban ridiculizar a los afectados para "curarlos" (Clarke 2007).

Según Hutcheon (Hutcheon y Valdés 2000) la nostalgia se empezó definiendo desde lo espacial (la distancia del hogar), para acabarse vinculando a una temporalidad, a un mal du siècle, derivado, según Boym (2001: 10-11), de los cambios en la percepción del tiempo y del espacio, que dejarían de conceptualizarse desde lo corporal (los pies y las pulgadas, la cercanía o la lejanía de ciertos topónimos) para devenir un lugar inalcanzable y un tiempo computable e infinito. La nostalgia, escribe también Boym, se redefine en la modernidad junto con la fractura respecto a lo tradicional que es, en sí mismo, una invención moderna. El siglo xx empezaría más orientado al futurismo y, después de un repunte utópico en la década de los 60, terminaría con una vocación nostálgica que pervivirá, como argumentó Fredric Jameson (1991), como síntoma de la pérdida del sentido histórico, reinventado desde el pastiche posmoderno o banalizado en forma de motor para el consumo (desde la moda *retro* o lo *vintage*).

En sus revisiones negativas, la nostalgia ha sido leída como una historia desprovista de culpabilidad, como una abdicación de la responsabilidad personal frente a un pasado que pierde matices en su evocación positiva. Por contra, algunos críticos intentan revalorar el carácter positivo también de lo nostálgico. sobre todo en dos sentidos. En primer lugar, se entiende que, en su intento de reparar la añoranza con un sentimiento de pertenencia, puede generar vínculos identitarios desde la comprensión mutua del otro. Desde este punto de vista, la nostalgia tendría una función relevante en la cohesión social (Shi, Betache, Zhang y Xue 2021: 1) y en la percepción de una cierta idea de continuidad en la identidad del grupo (Brown y Humphreys 2002: 142). En segundo lugar, frente a las visiones tradicionalistas de lo nostálgico, hay quien defiende la posibilidad de una mirada nostálgica que revierta su proyección utópica hacia el pasado en la construcción de futuros más conscientes de lo perdido. Lo nostálgico no se referiría aquí al contenido de lo que se evoca sino a una estructura retórica de articulación de un discurso hacia el pasado, entre la necesidad de crear lugares de continuidad y los lindares de ruptura que los distorsionan y crean temporalidades marcadas por la ausencia de algo tan necesario como irrecuperable (Tannock 1995).

Más allá del contenido de lo que se evoca, y de su función en el presente donde se define como ausencia deseable, me interesa destacar la compleja estructura cronotópica de lo nostálgico, esto es, su particular arraigo a un tiempo y/o a un lugar. Se manifiesta, así, desde el presente como una utopía cuyas huellas viven solo en modo evocativo, y quizás por este motivo las ruinas, en esencia fragmentarias, son a menudo su correlato material. Esta evocación de lo irrecuperable, sin embargo, puede generar también expectativas de futuro. Escribe Boym:

Nostalgia is not always about the past; it can be retrospective but also prospective. Fantasies of the past determined by needs of the present have a direct impact on realitites of the future. Consideration of the future makes us take responsability for our nostagic tales. [...] Nostalgia tantalizes us with its fundamental ambivalence; it is about the repetition of the unrepeatable, materialization of the immaterial. Susan Stewart writes that "nostalgia is the repetiton that mourns the inauthenticity of all repetitons and denies the repetiton's capacity to define identity". Nostalgia charts space on time and time on space and hinders the distinction between subject and object; it is Janus-faced, like a double-edged sword. To unearth the fragments of nostalgia one needs a dual

archeology of memory and of place, and a dual history of illusions and of actual practices. (Boym 2001: xvii-xviii)

Así vista, la nostalgia es también un motor creativo, precisamente en tanto que da lo pasado por perdido. En términos estrictos, la nostalgia no podría fomentar una recuperación de lo que se añora, sino en todo caso, apuntar a su desaparición, a lo que la ha causado y al hueco que deja para llenar con propuestas que tiene que ser necesariamente nuevas o limitarse a una imitación de lo pasado, que nunca será "auténtico". A la multiplicidad de la temporalidad nostálgica —compartida acaso con la de la memoria— cabría añadir, según Tannock (1995: 456-7), una estructura periodológica particular, articulada desde tres momentos: el que se evoca —"prelapsarian world"—, el que determina la ruptura o desaparición de este mundo — "a 'lapse' (a cut, a catastrophe, a separation or sundering, the fall)"— y el presente desde donde lo perdido se reclama como ausencia significativa. De la propuesta de Tannock me interesa la identificación de esta idea de corte, de lugar de ruptura que, sin embargo, puede ser tan súbito —el exilio— como impreciso —el cambio progresivo de un barrio o de una ciudad.

En el ámbito de los estudios turísticos, el sentido de la nostalgia se vincula la mayoría de las veces al reclamo para el visitante.⁴ El turismo, como práctica social anclada en un espacio concreto, se alimenta de la anticipación —el deseo por visitar un lugar previsto en imágenes y relatos que conforman un imaginario de lo que se va a ver, esencial en la configuración de la mirada turística (Urry 2004 [1998]). Esta no solo genera recuerdos más o menos deseables sino también mercantiliza la misma idea del recuerdo, sea como objeto que lo reproduzca —por excelencia, el souvenir—, sea como lugar presente donde llenar por un momento el vacío existencial con la evocación de un tiempo que se presenta, de alguna manera, congelado en el lugar monumental a visitar. A la vez, el turismo necesita para producirse de un momento de pausa. Se da en vacaciones, una voz que etimológicamente se vincula a la ausencia de trabajo —al puesto que queda vacante— y que comparte raíz indoeuropea con otras palabras de origen latino, como vanus, vacío, de donde se deriva vanidad, o vastus, desierto o vasto, de donde surgirá también devastar. Así, "en el lugar para ir de vacaciones", el tiempo transcurre con otra lógica, que destierra la cotidianidad de los días laborables. Cuando somos turistas cambiamos nuestra manera de estar y de actuar, podemos vestir de otra manera o permitirnos excesos que percibiríamos como no adecuados en nuestro lugar de origen. Escribe David Guijosa en el poema "turistas morning", que el turista viaja:

> ... para jugar al fénix reencarnado, vivir otra vida mientras alguien te hace la cama, cocina para ti, guarda la llave de tus puertas

⁴ Se estudian con mucha atención, en este sentido, por ejemplo, las formas de la nostalgia vinculadas al turismo "deportivo", como un lugar transversal que puede atraer población diversa generando una particular idea de identidad operativa en la cultura contemporánea (no olvidemos el museo del Barça en Barcelona, por ejemplo, que es uno de los más visitados por los turistas en la ciudad). Sobre la nostalgia y el turismo deportivo, ver Cho, Ramshaw y Norman (2015).

y te hace un daiquiri junto a los mejores argumentos para consumir con mayor intensidad el presente. Así son las cosas, hasta el lugar siguiente que prepara el tiempo de amanecer en los paraísos terrenales construidos para todos los que alguna vez queremos olvidar quienes somos y salimos a buscar brevemente, a media pensión o a pensión completa, la aventura de ser otra persona usando nuestro nombre. (Guijosa 2014: 38)

La figuración pragmática del poema, que se inicia con un apóstrofe en segunda persona a guien se recuerda la tarea de los trabajadores del sector —cuva condición laboral se define a menudo por la temporalidad del contrato o su condición de "fijos discontinuos"— se amplia al final en un nosotros que puede incluir al sujeto de enunciación —"queremos olvidar". Nos indica que el turista no puede ser categorizado como una esencia, sino que es una posición a la que tenemos acceso en un momento particular, si nuestro nivel adquisitivo o nuestras obligaciones familiares o laborales nos lo permiten. Ser turista es ser otra persona durante un tiempo limitado. Para Samir Delgado (2015: 142-153) la estadía en el hotel es siempre "infinita", esto es, atemporal y reiterada, en un entorno donde solo el aeropuerto permanece como marca del periodo de ida y vuelta. No es casual tampoco que en los textos que preparan a Mallorca como destino turístico sea descrita como la "isla de la calma" o que las caracterizaciones de las islas Canarias en los textos de los primeros turistas o viajeros se describan como el jardín de las Hespérides o como las islas afortunadas, esto a partir de referentes míticos, fuera del tiempo histórico. ⁵ De alguna manera, se produce en los entornos turistizados un efecto similar al que Johanes Fabian (1983) identificaba en Time and Other, en referencia a los enclaves estudiados por la antropología, donde se produciría una negación de la coetaneidad histórica, esto es, de la posibilidad de sus habitantes de ser agentes de cambio, de tener, podríamos decir parafraseando a Jacques Rancière (2009), una parte en el reparto del sentido histórico.

Los espacios turistizados son, como se nota en el prólogo a *Planeta turista*, lugares "a veces salidos de la nada y otras veces transformados tan brutalmente que de ellos no queda más que esta sociedad del turismo que no sabe qué es exactamente, que no sabe tener historia y a la vez contiene las historias de todas las personas a las que acoge de paso" (2014: 15). En este artículo me interesa analizar si esta distorsión temporal —que tiene que ver con la capacidad de producir historia y de acoger historias— afecta a los usos de la nostalgia en el corpus de textos que tomo como objeto de estudio. Postulo que, en ellos,

⁵ Acerina Cruz ironiza sobre este mito en el poema "Motor económico", donde la experiencia de los "héroes de la antigüedad" se replica de manera ridícula "entre olores a canuto y cócteles/ con sombrillitas". Si los héroes antiguos "venían con valor a embellecer/ el mito en la voz de los poetas", en el siglo xxı "miles de europeos/ al año se compran esta aventura, juegan a ser los héroes clásicos... // y nosotros vivimos de eso" (2014: 98).

el pasado perdido se evoca por lo menos de dos maneras diferentes. En primer lugar, se refiere a los momentos pre-lapsus, si utilizamos la terminología de Tannock, esto es, a la naturaleza y la cultura perdida. En segundo lugar, guizás el más original respecto a discursos anteriores en torno a los vínculos entre turismo y nostalgia, remite a la evocación de recuerdos generados por la vivencia en el espacio turístico, que incorporan en la memoria propia y colectiva nuevos elementos que se integran con dificultad en el legado compartido.

2. LA SOLASTALGIA O LA EVOCACIÓN DE LO PERDIDO

Guillem Colom (2019) ha analizado desde las teorías del trauma la transformación profunda que causó el "boom" turístico de los 60 en Mallorca, que pasó rápidamente de ser una sociedad fundamentalmente rural a ser un destino clave para el turismo de masas. Esta transformación súbita del entorno y las formas de vida puede provocar formas de malestar que se asimilan a las que Glenn Albrech ha intentado caracterizar con el vocablo solastalgia. El neologismo solastalgia toma el sufijo griego —algia, presente en nostalgia, y le añade un lexema latín derivado de solacius, lo que consuela o reconforta, presente también en desolación. La solastalgia se define como sique:

> It is the pain experienced when there is a recognition that the place where one resides and that one loves is under immediate assault (physical desolation). It is manifest in an attack on one's sense of place, in the erosion of the sense of belonging (identity) to a particular place and a feeling of distress (psychological desolation) about its transformation. It is an intense desire for the place where one is a resident to be maintained in a state that continues to give comfort or solace. Solastalgia is not about seeking another place as "home". It is the "lived experience" of the loss of the present as manifest in a feeling of dislocation; or being undermined by forces that destroy the potential for solace to be derived from the present. In short, solastalgia is a form of homesickness one gets when one is still at "home". (Albrech 2005: 44)

La sensación que describe Albrecht, la de no sentirse en casa sin moverse del lugar, resuena claramente en la cotidianidad de los que habitamos entornos turistificados y se expresa en los poemas que nos ocupan. En la recreación del conocido "Viaje a Ítaca" de Kavafis del poeta canario Samir Delgado, por ejemplo, el destino es "un hogar perdido" (2014: 197). Para la poeta mallorquina Maria Antònia Massanet, la desaparición del propio entorno condena a descubrir que "a partir d'ara, tot serà viatge" (2015: 24).

El concepto de solastalgia ha sido ampliamente revisado y criticado, sobre todo en tanto que se define como patología, recuperando la definición antiqua de lo nostálgico como afección. Sin atender a la dimensión médica por la que el concepto se impugna —su falta de evidencias, o la complejidad de crear protocolos de diagnóstico distintivos claros—, se me ocurren por lo menos dos aspectos problemáticos de su definición "patológica". De un lado, me resulta incómoda porque convierte un problema colectivo en una afección individual, en un sentido no del todo alejado de la lógica de privatización del malestar que muchos han detectado en el capitalismo tardío. Del otro, porque deriva hacia el plano médico un problema que es en el fondo de gestión política. Se genera así un desliz de sentido sutil pero relevante, similar al que se produce cuando se intenta definir el cambio climático desde las teorías del antropoceno, o la desigualdad geopolítica desde la globalización. La globalización, el antropoceno o la solastalgia son conceptos útiles, pero también que se alejan levemente de la genealogía donde los desajustes y desigualdades con los que se relacionan a menudo —pongamos por caso, la brecha entre países empobrecidos y enriquecidos, las diferencias en el acceso a las posibilidades de movilidad y residencia. el expolio de recursos naturales o la instrumentalización de la vida en el capitalismo tardío— habían tenido un sentido político, esto es, en el anticolonialismo, la lucha ecologista o el anticapitalismo. En definitiva, el concepto de solastalgia me parece útil, pero no como categoría patológica. Lo entiendo como fruto de una toma de conciencia sobre los múltiples efectos que las debacles ecológicas —súbitas o persistentes— provocan y sus consecuencias no solo en términos medioambientales sino también en la identidad cultural y la cohesión social de las poblaciones que los padecen.

En los poemas que tomo como objeto de estudio, lo desolado se identifica con los elementos culturales, pero también al paisaje natural transformado por la construcción masiva. En tanto que el sujeto de cambio que produce la pérdida es el mismo, esto es, el turismo, se entiende que la transformación de la cultura y del paisaje natural son procesos paralelos y ligados. Un ejemplo claro de esta vinculación lo encontramos por ejemplo en el libro *Paisajes con burro*, de José Manuel Marrero Henríquez (2015), donde el burro que resiste ante el cambio turístico se convierte en presencia animal y a la vez en alegoría de una realidad natural que el turismo está devorando. El burro, estereotipado en la cultura popular como animal poco inteligente y muchas veces representado en postales turísticas tanto de las Canarias como de las Baleares como emblema de autenticidad y atraso, es en los poemas el más lúcido del entorno, en su contemplación pausada del cambio, en su capacidad de alimentarse de las hierbas que resisten en los márgenes de los hoteles y las carreteras. Escribe así Marrero Henríquez:

Trotaban junto al hotel de cinco estrellas tres burros de estratosfera. Dos cabras mientras mordían las flores del jardín tras la piscina.
Antes se podía, usucapión de los animales que llegaron antes a la costa, mucho antes que el turismo, las inmobiliarias, las costras.
Nada queda, la carcasa de un viajero,

una quía turística abandonada en el tresillo, un paraguas despistado, un borracho ante el cenicero (Marrero Henríguez 2015: 41)

La temporalidad de este poema resulta particular y ambigua, articulada entre el "antes se podía" que sitúa la acción relatada en presente de las cabras y los burros en un pasado desde el que esta resulta un derecho adquirido desde la práctica — una usucapión— y el "nada queda" que nos muestra un presente algo distópico —el de los restos del turismo. En los demás poemarios estudiados, el discurso de pérdida de una autenticidad natural o cultural pervertida por el turismo se vincula a menudo a una visión crítica sobre el presente o sobre la posibilidad de un futuro. Así, son diversos los poemas en los que encontramos usos particulares del *ubi sunt* referidos al paisaje o a la cultura "originaria" y que se combinan con una pregunta hacia la posibilidad de asegurar un futuro sostenible o incluso la propia supervivencia cultural. La triple coordenada de la nostalgia, así, se presenta como un vínculo complejo en estos entornos turistizados. Se expresa como una imposibilidad de recuperar un pasado auténtico o, como decía Stewart, de repetirlo en el presente en el que se añora, pero también como una interrogación hacia el futuro.

En los poemas que comentamos, lo perdido o lo amenazado —una costumbre, un objeto, una palabra— se inscriben en un presente como un síntoma que promueve visiones optimistas o pesimistas. El pasado perdido a veces resulta casi mítico. Así ocurre en la Última postal desde Canarias, de Samir Delgado, un largo poema elegíaco sobre la cultura canaria desde sus referentes quanches, su lenguaje y sus mitos. El poema se inicia, de hecho, con la reproducción de fragmentos de la endecha Aicá Maragá, uno de los pocos textos indígenas completos conservados, recogido por el ingeniero Leonardo Torriani a finales del siglo xvi. A menudo, esta inscripción de lo perdido permite también a Delgado introducir localismos que convierten su lectura en un reto para el que no conozca sus referencias:

> Las sabinas encorvadas como ajijides doloridos las tabaibas absortas por sirinoques enmudecidos la anatomía de las olas y el pulso de los dragos bajo los decretos infames del yugo ultramarino ¿Quién sepultó con impune alevosía al siniestro olvido los míticos grabados de Aripe, Balos y El Julan? (Delgado 2006: 33)

La pregunta se dirige en este poema a los responsables impunes de la pérdida. En *Kiribati*, de Maria Antònia Massanet, las palabras o los conceptos perdidos motivan una pregunta sobre la supervivencia cultural, que es natural en el caso del archipiélago que da nombre al poemario, el del primer país amenazado con la desaparición a causa del aumento de los mares que provoca el cambio climático.

Què en recordarem de tan pobres illes?
El kekenu era un tigre o un cocodril?
Era mouakena un rossinyol?
[...]
Se'n recordaran els nostres successors de la visió estreoscòpica del myotragus?
[...]
Sobreviurem nosaltres, sabedors de tota la nostra imperfecció?⁶ (Massanet 2015: 33)

Junto con las palabras que desaparecerán si Kiribati se hunde se menciona el miotragus —la cabra prehistórica balear. Esta comparación entre Mallorca y Kiribati, que articula todo el poemario, sitúa la mención a la cultura que se pierde en un lugar a la vez lejano y compartido. Desde la comparación, no hay esencialismo posible en la defensa de lo propio como algo especial e insustituible. En el epígrafe que abre la obra, de hecho, se define el sentido del volumen utilizando una herramienta tradicional, el *acorador*, esto es el cuchillo que sirve para matar cerdos en las matanzas, acontecimiento que ha devenido últimamente símbolo de la tradición que se pierde en la Mallorca contemporánea: "Aquest poemari es un acorador. Feu-ne ús des de les prescripions matanceres: d'esquerra a dreta, de Kiribati al nostre món" (Massanet 2015: s/p).⁷ El utensilio doméstico tradicio-

```
6 ¿Qué recordaremos
de tan pobres islas?
¿El kekenu era un tigre
o un cocodrilo?
¿Era mouakena un rebozuelo?
[...]
¿Se acordarán
nuestros sucesores
de la visión estreoscópica
del myotragus?
[...]
¿Sobreviviremos nosotros, sabedores
de toda nuestra imperfección? (Traducción mía aguí, y en todos los poemas originales en catalán
```

que se traducen en nota al pie).

 $^{^7}$ "Este poemario es un cuchillo. Haga uso desde las prescripiones matanceras: de izquierda a derecha, de Kiribati en nuestro mundo".

nal deviene así una conceptualización poética para el libro desde el inicio. La insularidad facilita la comparación de unas islas amenazadas igualmente por la destrucción de la naturaleza, sea por un mar que, como Cronos (2015: 16), devora a sus hijas-islas, sea como un cemento que intenta ganar territorio al mar (2015: 46). El bikini, por ejemplo, menciona aquí a la vez a las islas del atolón y a la pieza de baño, remite a "les platges d'un món que toca fons/ tant com s'anega Kiribati/ sota l'aigua dels nostres excesos" (2015: 44).8 En muchos poemas los referentes de ambas localizaciones se intercalan, fruto de un mismo proceso de pérdida y de una misma voluntad de preservación que se expresa desde una lengua guizás empobrecida por la pérdida del dialecto pero que permite por lo menos difundir el propio hundimiento (2015: 64). Hablaremos después de la cuestión lingüística. Vemos como, en general, se teje una compleja relación entre la transformación del territorio natural, la pérdida de sus referentes culturales, y la propia vulnerabilidad. Lo expresa la metáfora de la construcción de arena, compartida en Massanet y por la poeta canaria Acerina Cruz.⁹ En Massanet (2015: 17) es un castillo que, como Kiribati y como una determinada imagen de Mallorca, se hunde. En Cruz es el diseño infantil de un pueblo en la playa, que dura sólo en la memoria y desde la representación de la misma arena con arena:

Si la arena resiste

Hoy es sábado y estamos en la playa. La niña tiene rastrillos, cubos y palas. Hace un hoyo que llena de agua. Un puente. Un castillo. Un lammasu. Un hospital para los enfermos. Hace una cruz con los dedos. Hace tierras para los campesinos. Una plaza para el mercado. Una cárcel para los malhechores. Un puerto con embarcaciones. Hace el mar y dibuja ondulantes olas. Hace la arena que no se podrá romper. (Cruz 2019: 66)

Si la arena, fruto de la erosión, resiste es porque se representa con la misma arena, no puede ser simulacro. La idea del simulacro de lo natural en los entornos turísticos se menciona también en diferentes poemas donde el lugar vivido se ha convertido en un escenario, esto es, en una simulación que encaja en las expectativas del turista. Se trata de una última fase en la anulación de la natura-

 $^{^{8}}$ "... las playas de un mundo que toca hondo/ tanto como se hunde Kiribati/ bajo el agua de nuestros excesos".

⁹ Escribe, de hecho, en una entrevista, Acerina Cruz: "Creo que en la sociedad en la que vivimos hace falta ser sensible y resistir así. No hay nada más duro que la arena teniendo en cuenta de que se encuentra en el límite de su erosión. Es prácticamente indestructible. El castillo de arena siempre está ahí, su esencia y su contenido, solo hay que darle forma. Eso es la poesía" (Cabrera 2021: 188).

leza o de la posibilidad de una idea "auténtica" de lo cultural. Las islas del sur de Europa son, para Samir Delgado, una "quimera renovada de las guías Baedeker", una "ilusión óptica" (2014: 139) de una isla que "permanece en su lugar de origen: la imaginación del turista" (2014: 44). El paraíso es, en David Guijosa, "de cartón piedra y poliuretano" (2014: 44). En *Turista zero*, de Agnès Llobet, el yo poético camina por una ciudad que parece un decorado y lo que queda de la naturaleza limpia es pura simulación, esto es, una bandera verde que legitima la vergüenza de la situación degradante de una bailarina que trabaja en un bar turístico del Arenal (2020: 19). Escribe asimismo Massanet en *Kiribati*:

Verd i més verd era el paradís envoltat de blau. al que no n'era prou li feren tornar. (Massanet 2015: 46)

En un curioso bucle paradójico, el verde de la naturaleza es amplificado para encajar mejor en una imagen del paraíso: se plantan, así, palmeras y olivos en las entradas de los hoteles, y se cubre de césped una tierra que no es suficientemente húmeda como para mantenerlo vivo. La tropicalización del paisaje turístico aparece en el poema "Creative commons", de Acerina Cruz, que describe la superposición del paisaje tropical simulado en el lugar turístico canario: "Un bar piscina con techos hawaianos/ imita paisajes de otro lugar lejano./ Si ayer hubo descanso, hoy es lo mismo: vacaciones en Torremolinos = Jandía" (2014: 35). En Kiribati, la debacle es amenaza que, irónicamente, se cierra con la posibilidad de mudarse a las islas Fiji. En algunos poemas de Marcel Pich la substitución es irreversible e impide la regeneración de la vida: "Sé que no puc tornar a brotar/ sé que ja puc ser tot el quitrà", escribe (2019: 23) en "Cala Bendinat". 10 La pena por la imposibilidad de volver a un mundo natural o cultural se vincula claramente a la definición de solastalgia. Se difumina, sin embargo, en las propuestas poéticas en las que la nostalgia va no remite a lo preturístico, irrecuperable, sino a la incorporación misma de lo turístico en el propio legado híbrido.

3. La integración de lo turístico y la recreación de un patrimonio habitable

En estos mismos poemarios también encontramos otro tipo de gesto nostálgico, más complejo en términos de definición de la identidad, y que se deriva de la incorporación de la vivencia local del hecho turístico al legado tanto individual como colectivo. Esta incorporación de la experiencia turística vivida por el residente se ha manifestado en las prácticas culturales de las islas Baleares en dos sentidos distintos. Por un lado, podemos hablar de una integración no conflictiva o complaciente del bagaje turístico que se expresa, por ejemplo, en algunas producciones de la televisión local, IB3 —me refiero a programas documentales

¹⁰ Esto es: "Sé que no puedo volver a brotar/ sé que ya puedo ser todo el alquitrán".

como Postals, o series como Hotel Bellavista¹¹—, o a veces en gestos aparentemente mínimos, como la inclusión del edificio de Gesa en la portada del disco Lamparetes del grupo de pop Antònia Font, entre la Catedral y un barco de Iscomar, y, pues, el patrimonio y la industria turística que centran la letra de uno de los singles más conocidos del grupo Islas Baleares. La identificamos también en algunos estudios que proponen una dignificación de la producción local para los turistas y, especialmente, en relación con la música para hoteles o de promoción turística que desarrollaron muchas agrupaciones en los 60 y 70 que ha estudiado Francesc Vicens (2012). Vicens, junto a Antoni Vives (2021), reivindica la huella del turismo en la cultura local como una impronta creativa, que genera nuevas formas culturales, necesariamente híbridas. A menudo, en la producción artística y poética que a mí me interesa estudiar, esta mezcla no toma tanto forma de hibridación como de lo que Antonio Corneio Polar (1996) denominaba una heterogeneidad no dialéctica, que no produce una suma, sino una intersección conflictiva de referentes culturales irreconciliables. La encontramos, por ejemplo, en productos visuales que manipulan la imaginería turística para generar un discurso crítico sobre las huellas del turismo, como las postales que utilizan artistas plásticos como Llonovoy, Ester Olondriz, Marina Obrador, Marina Planas o en el taller de serigrafía palmesano Malafolla, que ya han sido estudiados en otro lugar (Picornell 2020). El procedimiento es similar en el siguiente poema de David Guijosa:

> El fang guarda un secret sencer preciós bell lliscant-se sobre la falda dels rierols. També pressent que el secret de l'aigua és felicitat, l'emoció de viure circular corrent sobre els minerals fèrtils del terreny. Senzilla vida, brisa arran de peus cabells de sègol bressolat, vida en dos i tres cops de vida. Els condons i les compreses dels turistes i els ciutadans que entren al vàter i baixen a la terra. (Guijosa 2021: 35)12

¹¹ Se pueden ver en <https://ib3.org/postals> y <https://ib3.org/hbellavista>. Es curioso notar cómo la protagonista de la última serie es, de hecho, Agnès Llobet, la autora del poemario Turista zero, allí en su faceta de actriz.

¹² "El barro guarda un secreto entero precioso bello deslizándose sobre la falda de los arroyos. También presiente que el secreto del aqua es felicidad, la emoción de vivir circular corriente sobre los minerales fértiles del terreno. Sencilla vida, brisa en los pies cabellos de centeno acunado, vida en dos y tres golpes de vida. Los condones y las compresas de los turistas y los ciudadanos que entran en el inodoro y bajan a la tierra".

La circulación de los nutrientes de la vida natural de los nueve primeros versos es corrompida por los deshechos de los turistas y ciudadanos, que envían sus productos abyectos al substrato de la tierra. No hay placidez en esta integración, sino contraste. Como veremos enseguida, en muchos de los poemas que comentamos, la incorporación de la referencia turística en el propio imaginario de la infancia contribuye a la creación de un lugar de identidad híbrido y particular, que corrompe el simulacro de la postal turística al tiempo que imposibilita la construcción de una identidad al margen de lo turístico. De hecho, la tensión que habita en muchos de los poemarios que trabajamos se refiere a cómo construir un futuro habitable, atendiendo no solo a lo perdido, sino también a la experiencia adquirida por la generación ya criada en el entorno turistizado. Se trata, como se expresa en la introducción de la compilación, Planeta turista, de articular significados "desde la ciudad del turista" asumiendo la inevitabilidad de "pertenecer a ella" (2014: 19). El reto que se plantea es el de superar las imágenes monstruosas de la ciudad turística para añadir la "variante" de quien "escribe como local, signifique lo que signifique eso" (2014: 19) en un entorno donde, además, todos — o casi todos — eiercemos de vez en cuando de turistas. 13 Como escribe Ben Clark en la introducción de Si la arena resiste, no encontramos en este poemario visiones extremadamente maniqueas, sino una reflexión sobre la complejidad del entorno en el que nos ha tocado vivir que se expresa en estrategias poéticas particulares. El poema "Los extras", de Acerina Cruz, muestra claramente esta complejidad de construir un relato propio sin incorporar la presencia del turista como personaje secundario pero omnipresente:

Los extras

Los he observado durante toda mi vida. Vienen y van en cuestión de días y semanas. Ahora están bebiendo cerveza en las terrazas acumulando la orina que los sueños retienen. Veo niños rubios jugando con pistolas de agua a punto de colonizar una aldea inventada. Las suecas hacen topless en las hamacas. Los suecos hacen topless en las hamacas. Allí va un grupo para avistar delfines. Turistas en la memoria, adheridos a mí, como una pegatina que se ve desde adentro. [...]

¹³ Se comenta en el prólogo: "Porque al fin al cabo la ciudad turística es igual que otros lugares también descritos como depravados, sucios o deprimidos, en los que tantos autores encuentran y han encontrado belleza y consuelo. De manera que la ciudad turística es en este libro un enclave más que añadir a los afectos, un lugar donde un cierto tipo de gente, entre ellos nosotros, siente un hogar, y en el que como en todo pueblo que se precie se odian y se aman cosas, y se dicen y se hacen un largo etcétera" (2019: 20). Y escribe también Juan Carlos Cruz, reseñando la obra: "Desde esta perspectiva, estos tres poetas lanzan un doble mensaje. Por un lado, lo inefable adquiere fisionomía poética, imagen y representación que hace del turismo, por tanto, un fenómeno claramente poetizable en el más amplio sentido de la palabra. Y por otro, su obra constituye un alegato a favor de la poesía como fenómeno humanizador que en este caso concreto permite observar el turismo desde la profundidad de la experiencia de vida y todo lo que ello conlleva" (2021: 23).

Toda la vida observando caras de personas que conocí y olvidé, o nunca llegué a conocer. Sin ellos no podría contarte mi historia. (Cruz 2019: 47)

De este poema no solo me interesa la mención a la imposibilidad de deshacerse de la presencia del turista en la articulación del propio relato sino cómo se muestran dos de los recursos que encontraremos también en otros poemarios para poetizar esa articulación. El primero es la incorporación en las representaciones del turismo de las experiencias de crecer o trabajar en un entorno turistizado. El segundo es la creación de un imaginario propio, en el que los artefactos y las escenas de este entorno —en el poema, la pegatina que se ve desde dentro—, se convierten en correlatos particulares de experiencias vividas. Se trata de dos estrategias poéticas vinculadas y que se expresan claramente en los poemas de Cruz y también en los de Guijosa. Es, de alguna manera, la expresión de la vivencia de "los hijos del turismo" que, según Samir Delgado, se han convertido ahora en nuevos posibles "anfitriones" (2014: 165). Estos "hijos" son para Guijosa, los que resisten frente a las jornadas laborales infinitas de sus padres, los "anfitriones profesionales" que adquieren importancia como sujetos también en sus poemas. En "no es son servera" se describe la vida de los niños en cala Millor, lugar turístico, que constituyen un "pueblo invisible de/ patricias, elías, gregorios, guillems, begoñas, esteres, andreus" que juegan entre hoteles y apartamentos "más allá de los paraísos de temporada,/ como un pueblo invisible/ que no conocía el viaje de vuelta" (2014: 76).

En los poemas de Acerina Cruz esta vivencia infantil en el lugar turístico genera un imaginario particular en el que los objetos y los escenarios se integran en la propia identidad. El lugar de la infancia no está hecho de naturaleza o de esencias a recuperar. Es, más bien, un inventario de souvenirs apropiados en el relato de la propia identidad, de merchandisina y juduetes con logotipos de empresas que se acumulan en el trastero (2019: 27). Aparecen así, máquinas de refresco, colchonetas en la playa, castillos de arena, postales clavadas con chinchetas, como correlatos del paso del tiempo o del amor. Escribe, de esta manera, utilizando un servilletero de bar para referirse a la fuerza del destino:

> Dicen los viejos que las desgracias nunca vienen solas, y algo de razón hay. Fíjate en cómo discurre el fuerte oleaje. Comprueba que al arrancar mal una servilleta, se rompen dos. (Cruz 2019: 25)

O usando las cámaras de fotos desechables para reflexionar sobre el paso del tiempo:

> Me regalaban merchandising para niñas, como raquetas de velcro o una cámara de fotos analógica

de aquellas que venían con una rueda que se giraba antes de disparar al espacio, allí, para impactar en el tiempo. (Cruz 2019: 27)

Esta integración de la referencia turística en el propio imaginario de la infancia contribuye a la creación de un lugar de identidad híbrido y particular, que corrompe el simulacro de la postal turística a la vez que imposibilita la construcción de una identidad al margen de lo turístico, que deviene cotidiano y genera también memoria e incluso nostalgia. Es en este escenario donde también pueden tener presencia poética los trabajadores cuyas historias se incorporan en muchos poemas. Son, en los poemas de Cruz, las animadoras de hotel, los taxistas "llevando a sus hijos al colegio" o "una camarera de piso haciendo su propia cama" (2019: 37) que viven en el entorno turístico donde el viajero pone el cartel de "no molestar" para evitar que le entre "arena en la mirada" (2019: 37). En uno de los poemas más complejos y completos de David Guijosa, la "larga elegía a una cocinera de cala mayor volviendo a casa" se relata la vida y la muerte de la abuela, cocinera migrante a la Mallorca turística desde la península:

Así llegaría mi abuela a las islas: a una voz distinta a ras de poble, a una geografía laxa sobre las tumbonas del verano europeo, dormitante. Vendría con las noches sin luna, de vuelta a casa desde el restaurante, envuelta en el silencio de otros idiomas y la vigilancia de sus susurros [...]

... observatori de distàncies i miratges, quan els ulls arriben fins a la nit guanyen la profunditat de la foscor, el buit encasellat ple de xifres que creixen al calendari: el temps esdevé matèria a la mirada els objectes són silenci i el cor batega les imatges que van sortint de la memòria com una boira obscura, una xarxa de respostes escrites sense lluna al fons de la matinada, que també observa.¹⁴

^{14 &}quot;... observatorio de distancias y espejismos, cuando los ojos llegan hasta la noche ganan la profundidad de la oscuridad, el vacío encasillado lleno de cifras que crecen en el calendario: el tiempo se convierte en materia en la mirada

Finalmente la entierran lejos, toda, rodeada de otro idioma, ligera, donde el mediterráneo hace sus islas para el turismo que alimenta y sonríe al sol. Un día. la entierran lejos de Madrid, pero aquí junto a nosotros donde va no temerá a las tempestades al volver a casa. (Guijosa 2014: 79)

En este poema, la introducción de un fragmento en catalán y la mención a los múltiples idiomas que conviven en el escenario turístico introduce una cuestión que se hará muy presente en sus dos poemarios que tengo en cuenta, uno mavoritariamente en castellano y el otro en catalán, pese que en ambos encontramos la presencia de diferentes lenguas y, sobre todo, del sueco, lengua familiar también de Guijosa. En su multilingüismo o, como se describe en el prólogo de Planeta turista, en su "hibridación idiomática" se reproduce una especie de "lingua franca" del turismo. Los poemas de "flygblietter (billetes de avión)" se publican en sueco y español, pero también encontramos versos y poemas en inglés y en catalán. La hibridación aparece incluso en el título del poemario "en" catalán Memory amb postals, donde resulta tanto expresión —las frases en diferentes idiomas— como mención —a las múltiples lenguas que conviven en el escenario turístico, desde las de los visitantes o las que chapurrean los locales. La introducción de frases en alemán e inglés es también frecuente en los poemas de Samir Delgado, desde fragmentos de canciones infantiles y declaraciones de amor en alemán a la presencia más emblemática, esto es, la mención a marcas —Corriere de la sera, fankfuter Zeitung, Cherrys— o de préstamos léxicos integrados en el lenguaje turístico —minimarket, bistro, etc. Es significativo como este uso del multilingüismo es mucho más limitado en los volúmenes de Agnès Llobet y Maria Antònia Massanet, poetas que publican su obra íntegramente en catalán. Aguí la reflexión lingüística se trama desde el registro de la pérdida de las palabras o del dialecto desde el cual expresar el propio mundo. En Llobet, la lengua y las palabras son irrenunciables, la última verdad a la que aferrarse en un mundo masificado y falso (2020: 44). Nombrar las cosas se convierte en el último reducto para la dignidad:

Anomenar.

Capacitat o intent

los objetos son silencio y el corazón late las imágenes que van saliendo de la memoria como una niebla oscura, una red de respuestas escritas sin luna en el fondo de la madrugada, que también observa". de ser dignes. (Llobet 2020: 45)¹⁵

En el conjunto del poemario, dar nombre es también mantener la vida, desde la creación del poema y también de otro ser que merece nacer en un lugar también digno o esperanzado. Cómo hemos visto antes, en *Kiribati*, la desaparición de la tierra es también la de sus palabras. Sobrevivir, al final, es conservar las palabras desde las que "conjurar" la villanía de la desaparición de un mundo.

CONCLUSIONES

En su reseña sobre *Planeta turista*, José Manuel Marrero Henríguez escribe que, en este volumen, las islas Canarias son "el epifonema del habitante que necesita enraizarse en el lugar en que vive, aunque ese lugar se haya transformado en un espacio extraño constantemente transitado por turistas que llegan y se van" (2021: 16). En este artículo hemos visto cómo la poesía catalana producida en Mallorca y la poesía canaria contemporánea no solo se hacen eco de los efectos del turismo, sino que proponen estrategias creativas de crítica y reconversión de la herencia dejada por sus derivas en la cultura y en el territorio. He postulado que la transformación súbita y persistente de los entornos turistizados condiciona la creación de discursos nostálgicos que se expresan por lo menos en dos sentidos, referidos a los elementos culturales y naturales anteriores al turismo, y atentos a la conversión de la huella del turismo en un elemento complejo de la propia herencia. En los poemas estudiados, la primera orientación se proyecta a menudo como una preocupación hacia el futuro. La mirada nostálgica no puede pretender reiterar lo perdido en el presente, pero sí manifestar el dolor por el vacío que deja y hacerlo visible como lugar que cabe llenar sin poder identificar sus referentes con lo que ya no volverá a ser. Ante este vacío irrecuperable nace una nueva estrategia que deriva en la percepción de otro modelo de identidad, en el que lo turístico resulta un elemento más del propio legado, un legado no elegido pero irrenunciable, que solo puede incorporarse desde una idea de identidad múltiple y heterogénea. La homogeneización globalizadora del turismo, con sus no lugares y sus espacios de tránsito, se convierte así en lugar de memoria, pero de una memoria mezclada, que concreta la dinámica global desde la vivencia local. Deviene una forma compleja de glocalidad. En los poemas objeto de estudio, los objetos y lugares de la ciudad turistizada se incorporan así a la experiencia del habitante en el espacio visitado, crean paisajes emocionales a la vez dolorosos y bellos, conforman un escenario contemporáneo en el que asentar los pies de la propia historia —individual y colectiva— y buscar caminos

Capacidad o intento de ser dignos".

¹⁵ "Nombrar.

no idealizados desde los que construir un futuro consciente de las pérdidas y los retos de su entorno.

OBRAS CITADAS

- Albrecht, Glenn (2005). "Solastalgia: a New Concept in Human Health and Identity". Philosophy Activism Nature, 3: 41-55. https://doi.org/10.1111/1467-8551.00228
- Boym, Svetlana (2002). The Future of Nostalgia. Nueva York: Basic Books.
- Brown, Andrew D. y Michael Humphreys (2002). "Nostalgia and the Narrativization of Identity: A Turkish case Study". British Journal of Management, 13: 141-159. https://doi. ora/10.1111/1467-8551.00228
- Butler, Richard (1980). "The Concept of a Tourist Area Cycle of Evolution: Implications for Management of Resources". Canadian Geographer, 24: 1. 5-12. https://doi. org/10.1111/j.1541-0064.1980.tb00970.x
- Clarke, Frances (2007). "So Lonesome I Could Die. Nostalgia and Debates over Emotional Control in the Civil War North" Journal of Social History, 41(2): 253-282. https://doi. org/10.1353/jsh.2008.0001
- Colom-Montero, Guillem (2019), "Mass Tourism as Cultural Traume: An Analysis of the Majorcan Comics Els darrers dies de l'Imperi Mallorquí (2014) and Un infern a Mallorca (La decadència de l'Imperi Mallorquí (2018)". Studies in Comics, 10(1): 49-71. https:// doi.org/10.1386/stic.10.1.49_1
- Cornejo Polar, Antonio (1996). "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso. Migrantes en el Perú Moderno". Revista Iberoamericana, 176-177: 837-844. https:// doi.org/10.5195/reviberoamer.1996.6262
- Cruz, Acerina, Samir Delgado y David Guijosa (2014). Planeta turista. Madrid: Ediciones Amargord.
- Cruz, Acerina (2019). Si la arena resiste. Huelva: Versátiles.
- Cho, Heetae, Gregory Ramshaw y Williams Norman (2015). "A Conceptual Model for Nostalgia in the Context of Sport Tourism: re-Classifying the Sporting Past". Journal of Sport Tourism, 19(2): 1-23. https://doi.org/10.1080/14775085.2015.1033444
- Delgado, Samir (2006). Última postal desde Canarias. Las Palmas: E. Gráficas Atlanta.
- Guijosa, David (2021). Memory amb postals. Calonge: Adia.
- Hutcheon, Linda y Mario J. Valdés (2000). "Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue". Poligrafías, 3: 18-41. https://doi.org/10.22201/ffyl.poligrafías.2000.3.1610
- Jameson, Fredric (1991). Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press. https://doi.org/10.1215/9780822378419
- Llobet, Agnès (2020). Turista zero. Palma: Documenta balear.
- Marrero Henríquez, José Manuel (2015). Paisajes con burro. Tenerife: Ediciones Baile del Sol.
- Massanet, Maria Antònia (2015). Kiribati. Calonge: Adia.
- Mclaren, Duncan (2010). "From Seattle to Johannesburg: 'Anti-globalisation' or 'Inter-localism'?". Local Environment, 6(4): 389-391. https://doi.org/10.1080/13549830120102 029

- Picornell, Mercè (2012). "El rèdit estètic de la 'glocalització'. Noves formes de representació de la Mallorca contemporània als textos d'Antònia Font, Biel Mesquida i Miquel Bezares", in Miscel·lània Albert Hauf, 4. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 215-246.
- Picornell, Mercè (2020). "The Back Side of the Postcard: Subversion of the Island Tourist Gaze in Contemporary Mallorcan Imaginary", Island Studies Journal, 15(2): 291-314. https://doi.org/10.24043/isj.109
- Picornell, Mercè (en prensa, 2024). "Authoctonous, Transoceanic or Global. Island Literatures and the Territorial Boundaries of Iberian Studies", in Mapping Iberian Studies. Institutional Spaces and Interdisciplinary Dialogues, ed. Santiago Pérez Isasi, Esther Gimeno Ugalde y Mario Santana. Leiden: Brill.
- Pich, Marcel (con Miquel Brunet y Guilem Rodríguez Simó) (2020). Apoptosis. Bunyola (Mallorca): Ona edicions.
- Rancière, Jacques (2009). El reparto de lo sensible. Santiago de Chile: Lom.
- Ritzer, George (2006). La globalización de la nada. Madrid: Editorial Popular.
- Robertson, Robert (1992). Globalización: Social Theory and Global Culture. Londres: Sage.
- Shi, Yuanyuan, Karim Bettache, Nan Zhang y Lan Xue (2021). "Constructing Nostalgiain Tourism: a Comparison Analysis of Genuine and Artificial Approaches". Journal of Destination Marketing and Management, 10: 1-8. https://doi.org/10.1016/j.jdmm.2020.100488
- Stewart, Susan (1992). On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection. Durham: Duke University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv1220n8g
- Tannock, Stuart (1995). "Nostalgia Critique". Cultural Studies, 9(3): 453-464. https://doi.org/10.1080/09502389500490511
- Urry, John (2002). The Tourist Gaze [1990]. Londres: Sage.
- Vicens, Francesc (2012). Paradise of Love o l'illa imaginada: música i turisme a la Mallorca dels anys seixanta. Palma: Documenta Balear.
- Vives, Antoni y Francesc Vicens (2021). Cultura turística i identitats múltiples a les Illes Balears. Passat i present. Barcelona: Afers.
- Wildschut, Tim, Constantine Sedikides y Jamie Arndt (2006). "Nostalgia: Content, Triggers, Functions". Journal of Personality and Social Psychology, 91(5): 975-993. https://doi.org/10.1037/0022-3514.91.5.975

PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.2.2060 Vol. XI, n.º 2 (verano 2023), pp. 587-605, ISSN: 2255-4505

ENUNCIACIÓN DRAMÁTICA Y DISCURSO VERAZ EN EL TEATRO DE JUAN MAYORGA*

DRAMATIC ENUNCIATION AND TRUTHFUL DISCOURSE IN JUAN MAYORGA'S THEATRE

Juan Carlos Pueo Domínguez Universidad de Zaragoza https://orcid.org/0000-0002-0761-2865 jcpueo@unizar.es

> Recibido: 07.11.2022 Aceptado: 04.12.2023

RESUMEN: Este artículo propone una indagación en torno al problema de la enunciación dramática, tal como se plantea en el teatro contemporáneo. Se analizan con este objetivo algunas obras de Juan Mayorga en referencia a la problemática del discurso veraz, desde el momento en que el autor propone una poética según la cual el teatro debe tener siempre un sentido político. Atendiendo a los planteamientos de Michel Foucault respecto a la voluntad de verdad y a la función política que se da a esta, se atiende primero a la visión planteada por este autor de una pragmática del discurso en la que el sentido y el valor de los enunciados son modificados por la situación o el estatus del sujeto hablante, como ejemplifica uno de los primeros éxitos del dramaturgo, *Himmelweg*. No obstante, su trayectoria posterior mira a la posibilidad, sugerida por Foucault en sus últimos años, de una dramática del discurso en la que es la situación del hablante la que se ve afectada por el enunciado y el acto de enunciación que lleva a cabo, dando lugar así a un juego dramático que Mayorga lleva a escena en obras como *El cartógrafo* o *El Golem*.

PALABRAS CLAVE: Enunciación dramática, discurso veraz, Juan Mayorga, Michel Foucault

^{*} Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación "Usos de la Teoría en la literatura y el cine españoles del siglo xxı" (PID2019-108841GB-I00/AEI/10.13039/501100011033).

ABSTRACT: This paper proposes an inquiry about the problem of dramatic enunciation, as it arises in contemporary theatre. With this objective, some works by Juan Mayorga are analyzed in reference to the problem of truthful discourse, from the moment in which the author proposes a poetics according to which theatre must always have a political meaning. Taking into account Michel Foucault's approaches in regard to the will of truth and the political function given to it, we first attend to the vision raised by this author of a pragmatics of discourse in which the meaning and value of statements are modified by the situation or status of the speaking subject, as exemplified by one of the playwright's early successes, *Himmelweg*. However, his subsequent trajectory looks at the possibility, suggested by Foucault in his last years, of a dramatic discourse in which it is the situation of the speaker that is affected by the statement and the act of enunciation that he carries out, giving rise to a dramatic game that Mayorga brings to the stage in works such as *El cartógrafo* or *El Golem*.

KEYWORDS: Dramatic Enunciation, Truthful Discourse, Juan Mayorga, Michel Foucault



La enunciación dramática se plantea siempre como una cuestión problemática, puesto que no es posible salir de su condición de enigma: ¿podemos determinar qué es lo que se enuncia en el drama y, además, quién es el que lo enuncia? El especial estatuto de la obra dramática —argumento empleado a menudo para intentar excluirla del campo literario— implica la superposición de dos tipos de textualidad que la teoría teatral ha venido diferenciando desde hace tiempo: el texto dramático y el texto espectacular. Cierto que hay numerosas obras dramáticas que solo existen en una de las dos modalidades: obras teatrales que han sido escritas —y a veces publicadas— sin que se hayan llegado a representar, y representaciones teatrales que han efectuado una dramaturgia sin necesidad de un texto previo. Pero se trata de casos extremos, ajenos, por lo general, a la dinámica característica del hecho teatral, que se caracteriza, desde los tiempos de la Atenas clásica, por la relación entre un texto literario previo y su puesta en escena mediante la representación.

El problema de la enunciación en el texto dramático viene de antiguo, desde el momento en que Platón (*República*, 392c-394c) y Aristóteles (*Poética*, 1448a19-24) dieron a conocer el sistema de géneros poéticos diferenciados por el modo de imitación que en ellos se llevaba a cabo, bien por medio de un narrador a quien, modernamente, responsabilizamos de la enunciación del texto, bien por medio de la imitación directa de los personajes, que hablan por sí solos sin necesidad de la mediación narrativa, razón por la cual el texto dramático solo se puede recibir correctamente por medio de la representación, en la que los

personajes toman cuerpo y voz propios, bien que prestados por los actores. La ausencia de una voz narrativa a la que estén subordinadas las voces de los personajes —ya que es el narrador quien da y quita la palabra— plantea el primer enigma: puesto que lo único con lo que contamos son las diferentes voces de los personajes, ¿hasta qué punto podemos dotar al texto dramático, como ocurre con los demás géneros literarios, de un significado que se superponga a los que se van acumulando conforme se desarrolla la acción verbal de los personajes?

La solución, aparentemente sencilla, reside en el reconocimiento de la existencia de una doble enunciación. Explica Anne Ubersfeld, por ejemplo, que el discurso teatral es

... discurso, a un tiempo, de un emisor-autor, en cuyo caso puede ser pensado como totalidad textual —articulada— (el discurso de Racine en *Fedra*), y es discurso, de igual modo e inseparablemente, de un emisor-personaje y, en este sentido se trata del discurso no solo articulado sino fragmentado cuyo sujeto de la enunciación es el "personaje", con todas las incertidumbres que envuelven la noción de personaje. (Ubersfeld 1989: 176)

Siendo así, no debería haber ningún problema en distinguir dos niveles de enunciación: en el primer nivel, que Ubersfeld llama "discurso producido o relatado" (Ubersfeld 1989: 179), los enunciados son producidos por los personajes y dirigidos a otros personajes; en el segundo nivel, que Ubersfeld llama "discurso productor o relator" (179), la enunciación es llevada a cabo por el autor, al que se unen en la representación los diferentes técnicos teatrales, y su receptor es el público asistente a la representación. El sentido de este segundo discurso viene determinado por unas "condiciones de enunciación imaginarias" (177) que, precisadas en el texto dramático por las didascalias, establecen las condiciones en que se lleva a cabo el primer discurso —el de los personajes—, permitiendo así al receptor del segundo discurso —el lector del texto dramático o el público asistente a la representación— construir el sentido que se debe dar a la obra, sentido que no debe desprenderse de lo que dicen los personajes, sino de la puesta en situación discursiva a la que se ven llevados por los acontecimientos:

Dicho de otro modo, lo que expresa la representación teatral, su *mensaje propio, no está tanto en el discurso de los personajes cuanto en las condiciones de ejercicio de ese discurso.* De ahí el hecho capital, que con tanta frecuencia pasan por alto los críticos textuales y que los espectadores, sin embargo, perciben intuitiva y claramente: que el teatro dice menos una palabra que el modo como puede o no ser dicha. Todas las capas textuales (didascalias + elementos didascálicos del diálogo) que definen una situación de comunicación de los personajes, determinando las condiciones de enunciación de sus discursos, tienen como función no solo la de *modificar el sentido* de los mensajes-diálogos sino la de *construir mensajes autónomos* que expresen la relación entre los discursos y las posibilidades o imposibilidades de las relaciones humanas. (Ubersfeld 1989: 178; cursiva en el texto)

Respecto al problema que supone el hecho de que este discurso deba deducirse de las condiciones del ejercicio del discurso explícito de los personajes, la figura del autor implícito —figura en la que caben, como señala Ubersfeld, no solo el autor del texto, sino todos los técnicos teatrales que coadyuvan en la puesta en escena de dicho texto—¹ permite determinar la instancia enunciativa a la que atribuirle el primero, entendido como discurso que engloba todos los enunciados de los personajes en una unidad discursiva mayor cuyo sentido va más allá de los sentidos particulares de cada uno de estos. Como explica Anxo Abuín,

... [l]a presencia de un autor implícito puede manifestarse en una actitud palpable de armonización global del conjunto, entendido, como decía Booth, como un todo artístico coherente y completo. Así puede suceder, por ejemplo, gracias a la imposición de un determinado punto de vista sobre los acontecimientos escénicos, mediante una muy específica organización de los acontecimientos, imponiendo la perspectiva desde la que estos son mostrados, por los sucesivos juegos de iluminación o de maquillaje... (Abuín, 1997: 31)

Pongamos un ejemplo elemental: la primera obra dramática reconocida por Juan Mayorga, titulada *Siete hombre buenos* —escrita en 1989, no se estrenó hasta 2020— ofrece al espectador un discurso sobre la verdad, una verdad que amenaza el destino de los personajes, un grupo de políticos exiliados que aspira a recuperar el poder en su país de origen.² Cada uno de los siete personajes tiene, conforme va avanzando la acción, uno o más discursos propios acerca de esa verdad: la conocen, la sospechan, la ignoran, la ocultan, la ponen al descubierto, la rechazan, la desdeñan, etc. Sin embargo, ninguno de esos discursos individuales puede identificarse con el discurso que se desprende de la obra en su conjunto, que se refiere a la fragilidad de las vidas que se ven alteradas por el descubrimiento de esa verdad.³ Puede hablarse, entonces, de un discurso implícito del autor al que accede el receptor por medio de una labor hermenéutica más compleja que la que lleva a cabo cuando interpreta el sentido del discurso que dirige cada personaje a sus interlocutores. Así ocurre, por ejemplo, cuando la obra termina con el irónico momento en que Pablo y Nicolás —el traidor y su

¹ Cuestión cuya complejidad es imposible manejar en los límites de este artículo. Baste decir que, si ya por sí solo el texto dramático puede presentar una polisemia problemática, la intervención de los diferentes códigos semióticos que participan en la representación complica el asunto todavía más, presentando significados que o bien matizan el que puede colegirse del texto dramático, o bien se sitúan al margen y aun en contra de dicho texto. Todo lo que se apunte al respecto a lo largo de este estudio no serán sino leves pinceladas en torno a una dificultad que sobrepasa el tema propuesto.

² Se trata del gobierno de la República española en el exilio, años después de acabada la guerra civil. No obstante, Mayorga ha precisado que "ni los personajes ni los hechos de *Siete hombres buenos* son reales. El objeto de esta obra —como toda obra que se pretenda arte— no es la realidad, sino la verdad, que solo puede atraparse en la ficción" (Mayorga 2014g: 305).

³ Mayorga declararía, pocos años después de escribir su drama, que el asunto de este se halla en las diferentes reacciones de los personajes: "la noticia de que en España está triunfando un alzamiento republicano los enfrenta, súbitamente, a su verdad. Son como fantasmas a los que volviese a crecer la carne. [...] Pero el descubrimiento de su verdad hace de ellos hombres libres, por fin culpables o inocentes" (Mayorga 2014g: 306).

acólito, dispuestos, con todo, a redimirse— recitan el manifiesto de proclamación de la república:

PABLO: [...] "Surge de las entrañas sociales un profundo clamor que demanda justicia, y un impulso que nos mueve a procurarla...".

NICOLÁS: "... Puestas sus esperanzas en la República, el pueblo ya está en medio de la calle..."

PABLO: "... No nos apasiona la emoción de la violencia culminante, el dramatismo de una revolución; pero el dolor del pueblo y las angustias del país nos emocionan profundamente..."

PABLO Y NICOLÁS: "La revolución será siempre un crimen o una locura, dondequiera que prevalezcan la justicia y el derecho; pero es justicia y es derecho donde prevalezca la tiranía". (Mayorga 2014a: 75)

Es fácil determinar cuál es el discurso implícito de *Siete hombres buenos*, ya que se trata de una obra primeriza, escrita por un autor novel que conoce y domina los recursos de la "carpintería teatral" al uso en los escenarios del siglo xx, pero que, en definitiva, trata de poner el acento sobre su propia mirada, ambiguamente desencantada ante la decadencia de los ideales políticos.⁴ La trayectoria posterior de Mayorga se ha caracterizado, entre otras cosas, por su voluntad de encubrir en sus dramas cualquier indicio que conduzca hacia eso que en términos vulgarizadores se conoce como "mensaje de la obra", con la intención de que sea el espectador —siguiendo el ejemplo de Bertolt Brecht— el que saque sus propias conclusiones al respecto, sin que el autor disponga o exhiba un discurso implícito que quíe a aquel en una dirección determinada.⁵

En efecto, el teatro mayorguiano busca tensionar la idea del discurso implícito, lo que nos devuelve al problema planteado al comienzo de este artículo, el de la enunciación dramática, que ahora debe plantearse en estos términos: ¿hasta qué punto podemos estar seguros de lo que el texto dramático enuncia más allá del discurso relatado o discurso de los personajes? Pregunta a la que Mayorga se enfrenta —como, por lo demás, hacen muchos otros autores contemporáneos— sin abandonar una dramaturgia que se ofrece como mímesis o representación de una realidad escenificada, lejos por tanto de las propuestas que hacen en torno a la cuestión de la enunciación dramática escuelas como el

⁴ "[E]n el trazo de *Siete hombres buenos* es muy visible la mano del novelista que yo por entonces quería ser [...]. En aquellos días, yo ignoraba que el dramaturgo escribe para proveer de textos a otros trabajadores del teatro" (Mayorga 2014q: 307).

⁵ No cabe duda de que los efectos de extrañamiento postulados por la teoría y la práctica teatral de Brecht plantaron una de las semillas más fructíferas de la historia del teatro, en un momento de especial efervescencia del arte dramático —la primera mitad del siglo xx— en el que participaron igualmente autores de la talla de Alfred Jarry, George Bernard Shaw, Luigi Pirandello, Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca. Para su repercusión en la crítica contemporánea, véase Benjamin (2009). El propio Mayorga ha reconocido la importancia del teatro brechtiano: "Hacer de cada espectador un crítico: ese imperativo es el legado político más importante de Brecht. Hacer que el espectador no se entregue a la recepción de la obra como a la adoración de un ídolo, sino que se pregunte cómo ha sido construida, la intención de quien la ha hecho, la posición en que se le quiere situar a él, espectador" (Mayorga 2014e: 94). Para las diferencias entre el teatro de Brecht y el de Mayorga, véase Cano Sánchez (2019).

teatro de inspiración surrealista o los diferentes movimientos de teatro performativo que se han venido desplegando en los últimos sesenta años.

Si Mayorga no renuncia a conceptos como *mímesis, trama* o *carácter* es porque entiende que estos conceptos mantienen un elevado valor dentro de su propósito general de crear un teatro político que despierte la capacidad del espectador de cuestionarse la forma en que se establecen, se mantienen y se descomponen las relaciones de poder:⁶ cuestión que por sí sola ya podría pensarse como toda una dramática, desde el momento en que se constituye a partir de las relaciones que mantienen varios sujetos en referencia a las dinámicas del poder en las que están instalados o que pretenden modificar.

El análisis del discurso que lleva a cabo Michel Foucault en sus últimos años sugiere, aunque sin desarrollarla del todo, la posibilidad de esa dramática cuyas líneas maestras transcurren de forma subterránea en lo que se refiere a la política histórica, pero que, naturalmente, se hacen visibles en el teatro. Ha de tenerse en cuenta que la dramática del discurso complementaría a la que fue uno de los objetos de estudio privilegiados del pensamiento foucaultiano, la pragmática del discurso, entendida como

... el análisis de los elementos y los mecanismos mediante los cuales la situación en la que se encuentra el enunciador va a modificar lo que puede ser el valor o el sentido del discurso. El discurso cambia de sentido en función de esa situación, y la pragmática del discurso consiste en eso: ¿en qué aspecto la situación o el estatus del sujeto hablante resultan [sic] modificar o afectar el sentido y el valor del enunciado? (Foucault 2011: 67)

Es bien sabido que Foucault dedicó buena parte de su investigación a precisar hasta qué punto se halla determinado lo que se presenta como "verdad" por las condiciones en que se lleva a cabo el discurso que la expone. En este sentido, no hay en Foucault un cuestionamiento del concepto de verdad, sino una indagación sobre la forma en que el discurso veraz ha sido empleado a lo largo de la historia, según un concepto que denominó, ya tempranamente, "voluntad de verdad":

Ciertamente, si uno se sitúa al nivel de una proposición, en el interior de un discurso, la separación entre lo verdadero y lo falso no es ni arbitraria, ni modificable, ni institucional, ni violenta. Pero si uno se sitúa en otra escala, si se plantea la cuestión de saber cuál ha sido y cuál es constantemente, a través de nuestros discursos, esa voluntad de verdad que ha atravesado tantos siglos de nuestra historia, o cuál es en su forma general el tipo de separación que rige nuestra voluntad de saber, es entonces, quizás, cuando se ve dibujarse algo así como un sistema de exclusión (sistema histórico, modificable, institucionalmente coactivo). (Foucault 1974: 15-16)

⁶ "Lo cierto es que, en ese arte político que es el teatro, el pensamiento que importa no es el del autor, sino el del espectador. Las preguntas que el espectador pueda hacerse, el instinto de sospecha que en él se pueda desarrollar. De un verdadero teatro de pensamiento, el espectador no debería salir cargado de ideas, sino de impulso crítico. De un verdadero teatro de pensamiento, el espectador debería salir desconfiando de lo que oye y de lo que ve. Debería salir más pobre en ideas, más inseguro, más dispuesto a abrir todas las puertas" (Mayorga 2014h: 323).

La historia del teatro occidental se ha constituido a partir de esa voluntad de verdad que, de manera diferente para cada uno de ellos, mueve a Edipo, a Hamlet, a Segismundo, a Alceste, al doctor Stockmann e incluso al Jurado número ocho. Y si bien el concepto de "verdad" ha vertebrado la historia de la filosofía desde su aparición, no es menos cierto que la revisión crítica que inaugura Nietzsche, y que prosiquen Wittgenstein, Heidegger, Gadamer, Freud, Lacan, Lyotard, Baudrillard, etc., la ha convertido en una cuestión problemática, ante la cual reacciona el dramaturgo contemporáneo con cierta renuencia a la hora de llevar a cabo una enunciación explícita en torno a ella, debido, en buena medida, al giro brechtiano al que he aludido arriba. Esto exige enfatizar una de las condiciones de enunciación señaladas por Ubersfeld, la que deja al margen el discurso propio del dramaturgo para centrarse en la exposición de las condiciones del discurso de los personajes. Si la particularidad de todo texto dramático reside precisamente en la invisibilidad del discurso implícito del autor, es preciso indicar que el teatro contemporáneo aspira a hacer de esa invisibilidad su principal seña de identidad, hasta disolver o anular el compromiso del autor con lo que se pueda desprender de su obra.⁷

La obra madura de Mayorga no es, desde luego, una excepción.⁸ En este sentido, la pragmática del discurso foucaultiana sirve al deseo de mostrar, precisamente, las condiciones de discurso de los personajes. *Himmelweg* (2003) gira en torno a un hecho histórico, el simulacro que se dispuso en el campo de concentración nazi de Theresienstadt para que los representantes de la Cruz Roja que habían ido a inspeccionarlo se formasen una impresión lo más agradable posible de las condiciones en que se hallaban los judíos allí deportados: se plantaron jardines, se adecentaron los barracones, se pintaron los edificios y se desarrollaron programas de actividades culturales y deportivas en los que debían participar los reclusos; se ocultó, por otra parte, que el campo servía fundamentalmente como estación de paso hacia los campos de exterminio. Mayorga se sirve de esta impostura para presentar tres personajes cuya relación con la verdad se va a ver comprometida, sobre todo en lo que se refiere a su discurso. Tres discursos veraces que reaccionan ante la falsedad del simulacro:

⁷ El modelo perfecto no es otro que William Shakespeare, conocido precisamente por su imparcialidad respecto al discurso de sus caracteres, que hace imposible establecer si existe un discurso implícito en sus obras, más allá de lo que llevan a cabo los personajes con su diálogo. No obstante, si el de Shakespeare es un caso extremo por la total ausencia de un discurso de autor implícito, dando a sus personajes una autonomía completa, hay que señalar que toda obra dramática de calidad tiende a presentar las condiciones de discurso de los personajes por encima de lo que el receptor intuye o deduce en torno a lo que sería el discurso implícito del autor. Sin embargo, aunque lo único que ve es a los personajes exponiendo cada uno su discurso, para el espectador resulta evidente que el autor está con Antígona y no con Creonte, con Elmira y no con Tartufo, con Amelia y no con Bernarda, etc. En este sentido, el discurso implícito es más o menos visible, y puede ser objeto de una indagación crítica por parte del espectador, que sale del teatro consciente de haber recibido un mensaje. En el teatro contemporáneo, sin embargo, la cosa no resulta tan sencilla, como se verá a continuación.

⁸ Por razones de espacio, se atiende aquí a tres obras de Mayorga, si bien el análisis podría extenderse a otras piezas como *Cartas de amor a Stalin* (1997), *Hamelin* (2005), *La tortuga de Darwin* (2008), *La lengua en pedazos* (2011), *El arte de la entrevista* (2014) o *La intérprete* (2018), entre otras.

1- El discurso del delegado de la Cruz Roja, que se atiene a lo que vio, y que se justifica en su desconocimiento de que lo que estaba viendo era un simulacro: "Escribí lo que vi, y no dije que fuera un paraíso" (Mayorga 2014b: 306); 2- El discurso del comandante que idea la representación, un intelectual aficionado al teatro que lleva a cabo la impostura con la actitud entusiasta de un dramaturgo que va a llevar a la escena su obra maestra, y que se justifica apelando a una visión idealista del arte, según la cual la perfección de la representación está por encima de la banalidad de lo real: "Cae el telón y la vida tiene que continuar. La vida tiene que continuar. (Silencio.) 'Somos de la misma materia de que están hechos los sueños, y nuestra pequeña vida se encierra en un sueño'. *La tempestad*, acto cuarto, escena primera. De pronto, se rompe el hechizo y todo vuelve a la vida, que es peor. (Silencio.) ¿Te imaginas que pudiéramos seguir actuando eternamente?" (Mayorga 2014b: 329); 3- El discurso de Gottfried, el prisionero encargado de montar la representación siguiendo las instrucciones del comandante, y que se justifica por la necesidad de fingir una actitud de sumisión hacia quien tiene el poder: "Olvidaos de cómo habláis en la vida. (Silencio.) Sé que podéis hacerlo. Tampoco será la primera vez. En el trabajo, en la familia, ¿quién no ha tenido que fingir alguna vez? Recuerdo a mi primer jefe, el señor Baumann, me hacía la vida imposible. Pero yo simulaba apreciarlo. Le preguntaba por su salud, '¿Cómo va esa pierna, señor Baumann?', y le sonreía. ¿Quién no ha tenido que actuar alguna vez?" (Mayorga 2014b: 331).

Desde una pragmática del discurso veraz, la posición de los tres personajes se revela equívoca para el espectador, que sabe la terrible verdad que se mantiene oculta tras la sinceridad con que cada uno de ellos trata de justificarse. Las condiciones de enunciación remiten a la falsedad del simulacro en que se insertan: el delegado de la Cruz Roja habla desde el futuro, cuando el engaño ya ha sido descubierto —lo que permite al espectador certificar la existencia de un simulacro y una verdad que estaría más allá—, mientras que el comandante y Gottfried hablan desde un presente en el que los dos son conscientes no solo de estar llevando a cabo una representación, sino de que esta no tiene otro objetivo que el de ocultar una verdad mucho más problemática, la de los trenes que, a diferencia de los trenes reales de Theresienstadt, terminan en Himmelweg, donde se lleva a cabo la ejecución y cremación de los prisioneros. La veracidad del discurso sirve, al igual que el simulacro, para ocultar otra verdad, una verdad muy diferente de la que aquellos exponen, y que busca acallarse por su carácter inhumano. Así el hipócrita discurso del comandante, tratando de poner su arte por encima de la realidad, o el acongojado discurso de Gottfried, instalado en una ambigua esperanza de salvación, y que insta a los demás prisioneros a llevar a cabo la función teatral dejando de lado la presencia de esos trenes que podrían recordarles esa realidad que él trata, como el comandante, de silenciar: "Concentraos en lo que estáis haciendo. Sé que es difícil por causa de los trenes. Procurad no oírlos. Concentraos en las palabras y en los gestos" (Mayorga 2014b: 332). Gottfried y el comandante son, sin duda, sinceros, pero su discurso veraz es una falacia. Ahora bien, a diferencia de lo que ocurría en *Siete hombres buenos*, Mayorga no opone al discurso involuntariamente falaz de los dos protagonistas el discurso veraz de otro personaje que impondría necesariamente la dramática aristotélica, sino el discurso voluntariamente falaz de la representación ideada por el comandante. Pero el autor pone el acento, sobre todo, en la imposibilidad de llevar a cabo ese discurso. La segunda parte del drama presenta los ensayos de tres escenas —dos niños se pelean por una peonza, una pareja de enamorados discute, una niña juega a que está enseñando a nadar a su muñeco— en la que el espectador asiste a una progresiva enajenación de los actores, mientras las didascalias insisten en la imposibilidad de ocultar la verdad de los trenes, verdad que les asusta cada vez más, hasta que solo queda en pie la verdad del miedo:

La niña dentro del río, de pie, sin el muñeco. Tiene mucho frío. Mira a los espectadores.

NIÑA: Sé amable, Rebeca, saluda a este señor. No tengas miedo. Yo te enseño. Yo te voy a sostener. No tengas miedo. Tenemos que estar aquí hasta que nos digan. No tengas miedo. Yo te enseño. Uno dos. Uno dos. No tengas miedo. Uno dos. Mueve las piernas. Uno dos. Los brazos. La cabeza. La boca. Hasta que nos digan. No tengas miedo. Uno dos. Sé amable Rebeca saluda a ese señor. Uno dos. Sé amable Rebeca. Saluda. A este señor. No tengas. Miedo.

Canta la canción de cuna. Sonríe al ruido de un tren. (Mayorga 2014b: 312).

Si el discurso veraz de los tres personajes citados arriba solo sirve para enmascarar una verdad inhumana, convirtiéndose así en un discurso falaz, el discurso falaz de los prisioneros que tratan de poner en pie una representación que no entienden apunta precisamente a la verdad que los otros tratan de ocultar, pero que en su caso es la verdad del miedo, que nada tiene que ver con la ética, sino que se resuelve en una serie de discursos neuróticos. El discurso implícito del drama, que se limita a mostrar las condiciones en que se lleva a cabo el discurso de los personajes cuando tratan de justificarse, o incluso cuando llevan a cabo la tarea de poner en pie la representación, se sostiene entonces en un vacío que no oculta la falacia de dicho discurso, pero que tampoco ofrece ninguna alternativa con la que establecer una mínima posibilidad de sentido más allá del horror histórico de los campos de exterminio. El discurso, al igual que la historia, es presentado, en términos benjaminianos, como la trágica visión del *Angelus Novus*: "una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies" (Benjamin 2008: 310).

⁹ En palabras del propio Mayorga: "en mi pieza teatral *Himmelweg*, intenté explorar tres temas: la responsabilidad de un hombre cuya misión es ayudar a las víctimas y se acaba convirtiendo en cómplice de los verdugos, la invisibilidad del horror —no es la mascarada lo que engaña al delegado, sino su propia incapacidad de mirar— y la perversión de forzar a las víctimas a defender el relato del verdugo —o, por utilizar la expresión que venimos explorando, la perversión de atraer a las víctimas a la zona gris" (Mayorga 2014d: 45).

Es desolador que el único discurso que nos dice la verdad sea el discurso de los prisioneros, un discurso desvinculado de su propia condición de discurso: un discurso desorganizado que en sí mismo no significa nada, y que señala a un más allá que es, por su propia naturaleza, inexpresable. Frente a este discurso, el discurso falaz de los tres personajes se presenta en la forma de diferentes dispositivos retóricos a través de los cuales se decide qué es lo que se va a decir, y qué es lo que se va a callar, disponiendo y ejecutando todo ese material con la intención de persuadir al receptor, trátese del público al que se dirige el delegado de la Cruz Roja o el comandante, trátese de los personajes que funcionan como interlocutores invisibles en el caso de Gottfried. Por supuesto, si el discurso implícito de autor se limita a plantear varios interrogantes a los que el espectador debe responder, el valor de verdad del discurso de los personajes queda suspendido hasta el punto de despertar la sospecha sobre cualquier forma de discurso que no sea el discurso neurótico del terror. Como en la ensoñación barroca del comandante —que no en vano nombra a Corneille. Shakespeare y Calderón como sus autores favoritos—, todo discurso significativo podría ser efecto de un engaño, de una ilusión, de una representación teatral o incluso de un sueño, y la única verdad a la que el hombre podría atenerse sería la de la muerte, como el Calígula de Camus (véase Mayorga 2014f).

¿Cómo plantearse, entonces, la posibilidad de un discurso veraz en un teatro que se resiste a proponer un discurso implícito que apunte en esa dirección?¹¹º La respuesta estaría en esa dramática de la verdad que Foucault no tuvo tiempo de desarrollar plenamente. A diferencia de lo que ocurre con la pragmática del discurso, donde el valor de cada enunciado se ve afectado o modificado por la situación real de quien habla, en la dramática del discurso nos encontraríamos con la situación inversa: es la situación del hablante la que se ve afectada por el enunciado y el acto de enunciación que lleva a cabo. Foucault se refiere, concretamente, a lo que en la política ateniense se denominaba parresía —o parrhesía—, entendida como el derecho del sujeto político para manifestar libremente la verdad, pero no solo porque sea verdad, sino porque él, como sujeto, se liga al contenido de esa verdad. Esta forma de comprometerse con la verdad, que choca con esa pragmática en la que se cuestiona la relación entre el sujeto y la verdad enunciada, es lo que según Foucault podría fundar una dramática del discurso veraz:

Pues bien, creo que esta retroacción, que hace que el acontecimiento del enunciado afecte al modo de ser del sujeto, o que, al producir el acontecimiento del enunciado, el sujeto modifique, afirme o, en todo caso, determine y precise cuál es su modo de ser en cuanto habla, caracteriza otro tipo de hechos de discurso muy diferentes de los de la pragmática. Y lo que podríamos llamar, si se prefiere —despojando a la palabra de todo lo que puede tener de patético—, la "dramática" del discurso es el análisis de los hechos discursivos que

¹⁰ Mayorga se refiere, al hablar precisamente de *Himmelweg*, al "ambiguo poder del teatro, que tanto puede trabajar en el desvelamiento de la verdad como en su ocultamiento" (2014i: 332) como uno de los temas de la obra, descubierto en diferentes puestas en escena del texto, es decir, un tema que no estaba en su génesis, o que lo estaba de forma inconsciente.

muestran de qué manera el acontecimiento mismo de la enunciación puede afectar al ser del enunciador. En este caso, me parece que la *parrhesía* es exactamente lo que podríamos calificar de uno de los aspectos y una de las formas de la dramática del discurso verdadero. La cuestión pasa en la *parrhesía* por la manera en que, al afirmar la verdad, y en el acto mismo de esa afirmación, uno se constituye como la persona que dice la verdad, que ha dicho la verdad, que se reconoce en quien y como quien ha dicho la verdad. El análisis de la *parrhesía* es el análisis de esa dramática del discurso verdadero que pone de manifiesto el contrato del sujeto hablante consigo mismo en el acto del decir veraz. (Foucault 2011: 67)

Es posible que Foucault estuviera intuyendo en esta lección del Collège de France de 1983 uno de los grandes problemas a los que se enfrenta la teoría política contemporánea y que, desde luego, no se soluciona atendiendo únicamente a la pragmática del discurso verdadero, desde el momento en que la situación real de quien habla no parece modificar de ninguna manera el valor de verdad que se da a su discurso, que últimamente ha llegado a calificarse con nombres tan pintorescos como "posverdad" o "hechos alternativos". Es esta misma situación actual la que implica al teatro de Mayorga en esa dramática del discurso verdadero donde la enunciación dramática busca, por encima de cualquier otra cosa, poner a la vista hasta qué punto se compromete el personaje con la verdad.

En *El cartógrafo (Varsovia 1: 400 000)* —publicada en 2010, estrenada en 2017—, son varios los personajes comprometidos con la verdad, vinculada en esta ocasión al gueto judío de Varsovia durante la II Guerra Mundial, un episodio del pasado que ya solo pervive en la memoria histórica. Al igual que ocurría en *Himmelweg*, son tres —quizás cuatro— los personajes principales entre los cuales se establecerá una peculiar relación dramática:

- 1- En la época actual, Blanca se compromete con la verdad al buscar en la historia de Varsovia los restos de un pasado desaparecido, pero que precisamente por esa razón ella necesita encontrar. Obsesionada por la muerte de su hija Alba, Blanca se entera de la existencia de un mapa del gueto judío, y proyecta sobre la noción de mapa el deseo de reconstruir el pasado en su totalidad de manera que lo aparentemente caótico recupere el orden extraviado: "Miras tu cuerpo y aparecen cosas. Personas, animales, palabras. Colores, fechas. Sonidos. Lugares. Madrid. Varsovia. Londres. Cosas que estaban separadas, aparecen juntas. Cosas olvidadas vuelven. Tú cuando te conocí. Alba el día que nació. Alba el primer día de colegio. [...] Alba caminando sola por Londres. Alba el día que murió" (Mayorga 2014c: 643).
- 2- En la época del gueto, un Anciano que ama la cartografía y ha trabajado en ella toda su vida conserva copias de mapas históricos extraordinarios, y entiende que el mapa es un testimonio esencial para la memoria: "Mapas como este no dicen mucho sobre el mundo, pero lo dicen todo sobre el mundo para el que fueron dibujados. En un mapa siempre hay más de lo que su autor creyó poner. Los sueños y las pesadillas de su época, cómo veía su época el mundo. En cada mapa está el mundo" (Mayorga 2014c: 609). Precisamente

por eso, su anhelo es dibujar el mapa del gueto: "Si Dios me devolviera una pizca de fuerza, aunque tuviese que arrastrarme, saldría ahí a mirar y luego haría el mapa de esas calles en que hombres cazan a hombres" (Mayorga 2014c: 611-612).

3- La Niña nieta del anciano cartógrafo, aspirante a cartógrafa ella misma, que se niega a abandonar a su abuelo y a dejar de ayudarle en su tarea de confeccionar el mapa del gueto: "Hay que seguir. Tenemos que seguir" (Mayorga 2014c: 625).

4- Entre las dos épocas, el personaje de Deborah, a quien Blanca cree la Niña nieta del Anciano cartógrafo, aunque ella niega serlo, y afirma que la historia del mapa del gueto dibujado durante la guerra es un mito.¹¹ Cartógrafa profesional, su peripecia vital la lleva a enfrentarse a las autoridades de la República Popular de Polonia, que le exigen que realice mapas falseados para confundir a los enemigos de su país: "La ruta, las distancias, todo ha sido falsificado. La gente no sabe por dónde va. La gente no sabe dónde está. He llegado a pensar que no trabajo en el Servicio Cartográfico, sino en el Departamento de Desinformación [...]. Señor, no puedo aceptar que un mapa mío se falsifique. No puedo..." (Mayorga 2014c: 636).

A diferencia de lo que ocurría en *Himmelweg*, donde lo esencial era mostrar las falacias del discurso veraz de los tres protagonistas, *El cartógrafo* pone en el centro del escenario a quienes, como el Anciano, la Niña o Deborah, se han visto pisoteados por la historia, y a quienes, como Blanca, tratan de reconstruir sus vidas —las suyas propias y las de quienes les han precedido—, aunque sus afanes acaben cayendo en el vacío. La última escena de *El cartógrafo* muestra a la Niña grabando su mapa con un punzón en el reverso de una baldosa: «*Si diésemos la vuelta a todas las baldosas, las veríamos como cuadrículas de un mapa de Varsovia*» (Mayorga 2014c: 650). El mapa del gueto queda oculto a los ojos, silenciado por su autora —caso de que identifiquemos a Deborah con la Niña— y expuesto a la destrucción en cualquier momento en que el edificio en que se halla inscrito el mapa sea derribado por cualquier motivo: nuevamente, la historia se presenta como ruina sobre la que se posa la mirada alucinada e impotente del *Angelus Novus*.

Sin embargo, el pesimismo benjaminiano que impregna la obra no impide ese paso que va de la pragmática a la dramática del discurso veraz. El teatro mayorguiano se ve en la necesidad de ir más allá del enfrentamiento dramático clásico entre un discurso veraz y uno o varios discursos falaces, cuya máxima expresión encontraríamos en *Un enemigo del pueblo* (1883), de Henrik Ibsen. Recuérdese que en la época de Ibsen todavía era posible que la exposición de

¹¹ En sus intervenciones, Deborah da varias pistas que aluden a algunos momentos del diálogo entre el Anciano y la Niña a los que el espectador ha podido asistir previamente. Sin embargo, su énfasis en que ella no es la Niña y en que toda la historia del mapa no es más que un mito no permite determinar de forma concluyente la identidad de los dos personajes. El espectador puede concluir que Deborah es la Niña, pero no hay en todo el drama ninguna afirmación explícita en ese sentido.

la verdad por parte de una sola persona —un Émile Zola, por ejemplo— tuviera el suficiente peso para mover a la opinión pública. El auge de los totalitarismos durante el siglo xx y la amenaza de su repunte en este siglo xxı imponen la necesidad de enfrentar el problema del discurso veraz desde un punto de vista que quizás no resulte demasiado novedoso, pero sí urgente.

Señala Foucault, en sus últimos seminarios en el Collège de France, que el principal problema al que hubo de enfrentarse el discurso veraz de la parresía en la Atenas clásica es el de la mistificación al que puede verse sometido a través de la demagogia y la sofistería:

En la ciudad, si hay anarquía, es sencillamente porque la *parrhesía* no actúa como corresponde. En ella, la *parrhesía* no es otra cosa que la libertad de decir cualquier cosa, en vez de ser el factor por el cual va a hacerse la cesura del discurso verdadero y a producirse el ascendiente de los hombres racionales sobre los otros [...]. Esa ausencia de discurso verdadero constituirá la característica fundamental del alma democrática, así como el mal juego de la *parrhesía* en la ciudad produce la anarquía propia de la mala democracia. (Foucault 2011: 177)

El fracaso de la democracia ateniense es debido a que el discurso falaz se ve sostenido por una presunta voluntad de verdad que lo respalda contra viento y marea: cualquiera puede decir cualquier cosa, y para ello tan solo es necesario que lo exponga como verdad, y que sus seguidores actúen en consonancia, la crean o no. Ante esta situación, sigue explicando Foucault, la filosofía griega —en especial, Sócrates y Platón— se ve en la necesidad de ampliar el concepto de parresía para ir más allá de su ámbito político, y entrar en el psicagógico, de manera que el gobernante, así como sus consejeros, se comprometan personalmente con la verdad no solo en lo que se refiere a las relaciones de poder, sino también en lo referido a las relaciones que mantiene con su propia alma, en su voluntad de reconocer dicha verdad y confrontarla a toda falacia que se le oponga. Sin esta educación filosófica del alma, cualquiera que quiera intervenir en los asuntos públicos estará expuesto a dejarse llevar por su deseo perpetrando un discurso falaz en beneficio suyo, y no del bien común. El compromiso con la verdad solo es posible, entonces, desde esa voluntad filosófica que, no reduciéndose únicamente a lo político, lo abarca absolutamente todo:

Ser agente de la verdad, ser filósofo, y en cuanto filósofo reivindicar para sí el monopolio de la *parrhesía*, no querrá decir solo que uno se pretende capaz de enunciar la verdad en la enseñanza, en los consejos que da, en los discursos que pronuncia, sino que es efectivamente, en su vida misma, un agente de la verdad. La *parrhesía* como forma de vida, la *parrhesía* como modo de comportamiento, la *parrhesía* hasta en la vestimenta misma del filósofo, son elementos constitutivos de ese monopolio filosófico que ella reclama para sí. (Foucault 2011: 280)

De este compromiso de la filosofía con la verdad¹² surge la utopía del estado gobernado por el rey-filósofo platónico, que fracasa en el intento de tomar cuerpo en el tirano Dionisio II de Siracusa, aunque es posible que hiciera mella en la política del emperador de Roma Marco Aurelio, así como sus antecesores dinásticos. Sin embargo, la historia va por otros caminos, y hace que la relación del gobernante con la verdad dependa de principios ajenos a ella como el derecho divino, la razón de estado, el contrato social, etc. Es este desasimiento histórico del concepto de verdad el que lleva a Walter Benjamin a reivindicarla para los desposeídos,¹³ lección que recoge Mayorga en *El cartógrafo*, no sin adoptar, de la misma manera, su pesimismo,¹⁴ para llegar así a la dramática del discurso veraz imaginado por Foucault.

Lo determinante en *El cartógrafo* no es, pues, la revisión, desde una pragmática, de aquellos discursos que se pretenden veraces para descubrir las falacias que sus emisores tratan de ocultar a sus interlocutores y a sí mismos. La obra busca establecer esa dramática en la que es el propio acto de enunciación el que afecta al ser del enunciador, sin necesidad apenas de que aparezca algún discurso falaz —por ejemplo, las autoridades que tratan de acallar el trabajo de Deborah— que se le oponga. Lo que caracteriza no solo la personalidad de los personajes, sino la tensión dramática que se establece entre ellos, es, precisamente, su anhelo de hallar v expresar esa verdad que corre el peligro de verse borrada por la rápida sucesión de distintos episodios históricos que llevan al olvido del pasado: 15 el deseo de Blanca de salvar la memoria de su hija y encontrar el mapa del queto la llevará a reencontrarse con su marido Raúl y a conocer a Deborah, que le mostrará su verdad acerca de los mapas; la elaboración del mapa por parte del Anciano y la Niña les servirá para reaccionar contra aquellos años terribles, en un intento —vano— de dar testimonio de lo que ocurrió; y, sobre todo, la dura vida de Deborah le llevará a comprobar que los mapas pueden convertirse en trozos de papel inservibles si no aspiran a una verdad más genuina que el simple registro indicial de una realidad física:

DEBORAH: [...] Esta es la Europa que me enseñaron en la escuela. Un día retiraron este y colgaron este otro y yo supe al instante que mi vida había cambiado. Usted también lo verá algún día. De pronto, las calles cambian de nombre, unas fronteras se borran y aparecen otras. Mire esa pared, observe cómo se

¹² En referencia a cómo se percibe la filosofía antigua a sí misma, Foucault señala que "[l]a vida filosófica es una manifestación de la verdad. Es un testimonio. Por el tipo de existencia que uno lleva, el conjunto de las elecciones que hace, las cosas a las que renuncia, las que acepta, la manera de vestirse, la manera de hablar, etc., la vida filosófica debe ser de principio a fin la manifestación de esa verdad" (Foucault 2011: 299).

¹³ "Para Benjamin, la verdad del pasado no está al alcance de una supuesta ciencia histórica, sino que solo puede darse en la experiencia que los impotentes hacen de su propia actualidad, experiencia en la que recogen la de los impotentes del pasado" (Mayorga 2003: 76).

¹⁴ El tema de Walter Benjamin "no es un sentido de la historia sobre el que, independientemente de la acción humana, se tiene garantía, sino la pequeña esperanza de que la historia no desoiga la oferta de sentido que le hacen los más impotentes" (Mayorga 2003: 271).

¹⁵ Cuestión que, por la imagen del progreso, también preocupaba a Benjamin.

mueven las fronteras: 1938, 1939, 1945, 1989... Fíjese en ese pequeño lugar, mire cómo cambia de nombre: Czernowitz, Cekanti, Chernovstki... Red de ferrocarriles europeos en 1939: quien lo hizo no sabía qué estaba dibujando. Treblinka escala uno a mil. Ruta Fiedkau: con este plano en la mano, algunos consiguieron cruzar a tiempo los Pirineos. Hay mapas que matan y mapas que salvan. Mire estos dos.

BLANCA: Sarajevo. ¡Y Sarajevo!

DEBORAH: Este es el mapa de los francotiradores. Alguien les respondió con este otro

BLANCA: Dos cartógrafos: un demonio y un ángel... ¿Y esto?

DEBORAH: Mapa de Europa para africanos. Desde que me jubilé, solo hago mapas útiles. Cómo entrar, dónde obtener ayuda... Mapas para gente que huye. Yo veo el mundo desde el queto. (Mayorga 2014c: 648)

De esta manera, el discurso implícito en *El cartógrafo* busca plantear una posición abierta al discurso veraz, sin tener que establecer un antagonismo, por muy dramático que pueda ser, respecto al discurso falaz. De lo que se trata es, en esta ocasión, de dar voz —sin necesidad de acudir a un discurso neurótico— a quienes buscan la verdad desenmascarada de todo lo que desde la historia ha tratado de ocultarla: los desposeidos de la verdad. Hay que apelar de nuevo al pensamiento de Walter Benjamin, tal como lo declara el propio Mayorga:

[L]a verdad de la historia solo está al alcance de los más vulnerables en un imprevisible peligro. La perspectiva buena es la de los olvidados actuales, únicos capaces de recordar a los olvidados del pasado. Esa afirmación contiene una negación: cualquier otra perspectiva es inadecuada a la verdad de la historia. Ninguna escuela o partido puede reclamarse intérprete de ella. Benjamin ve la cultura como máscara de la verdad; esta ha de ser buscada allí donde la norma cultural se quiebra. De ahí que Sobre el concepto de la historia también desestabilice a cualquier cultura que se reclame emancipadora. Solo puede incorporarse como crítica del lenguaje propio. Como crisis. (Mayorga 2003: 270)

De esta desconfianza hacia la norma cultural, que trata de enmascarar cualquier discurso veraz para sustituirlo por una especie de "costra a través de cuyas grietas se vislumbra la verdad de la historia" (Mayorga 2003: 38), procede el deseo de Blanca de encontrar el mapa del gueto, así como la confianza del Anciano en lo que los mapas dicen no de la realidad, sino de la imagen de la realidad que tienen quienes los dibujan: ambos personajes, cada uno a su manera, tratan de vislumbrar la verdad buscando en los mapas la forma de romper esa costra de falacias que sobre ella impone la cultura. Esto no impide, por lo demás, que Deborah acabe expresando su desencanto respecto a los mapas —objetos de cultura a su vez— para postular una alternativa en la que la verdad histórica reside precisamente en la memoria —en el mapa mental, en definitiva— de quienes han sufrido los acontecimientos históricos que la costra cultural trata de borrar por todos los medios posibles. Afán en el que no solo triunfa sobre cualquier otro discurso, sino que se ve ayudado por la propia marcha de la historia, que condena a muerte —y, por tanto, a olvido— a todos sus personajes:

DEBORAH: [...] Todo va a borrarse, la cabeza es como un mapa rodeado de agua, un papel que quiere deshacerse. Lo último que se borrará es lo que nadie podría dibujar. El brillo de sus botas, nuestros pies descalzos. El ruido del gueto, los gemidos que nunca cesaban, de día y de noche, el silencio del gueto. Desde aquí había mil doscientos pasos hacia la escuela, ahí formábamos la cola de la sopa. Aquí estaba mi casa, orientada hacia el sur, en invierno teníamos luz hasta las tres. Ahí estaba el cuarto de mi padre, ahí mi cuarto, en el desván teníamos la mesa de los mapas. El muro pasaba por aquí. Unos centímetros, eso era todo. Aquí está. Umschlagplatz, de aquí salían los trenes. Aquí vi a mi abuelo por última vez. (Mayorga 2014c: 649)

Esta renuncia a determinar por medio de un discurso implícito en qué pueda resolverse la cuestión del discurso veraz¹⁶ se plantea igualmente en *El Golem* (2022), drama en el que hay un discurso que funciona a la manera del Macguffin hitchcockiano, cuya existencia conoce el espectador, pero cuyo contenido no se revelará en ningún momento. Tan solo sabemos que hay un manuscrito que el personaje de Felicia ha de aprender de memoria, aunque no sepa lo que significa. Sin embargo, al igual que el Golem de la leyenda checa, ese discurso tiene el poder de insuflarle vida —de abrirle las puertas a una vida nueva, más auténtica— cuando lo interioriza por medio de la memoria. Hay, pues, una veracidad del discurso que va más allá de lo que el propio discurso propone. De la misma manera que la Deborah de *El cartógrafo* descubre que la verdad está "en lo que nadie podría dibujar" en un mapa, la verdad que va descubriendo paulatinamente Felicia en *El Golem* se oculta tras unas palabras que, más que descubrirla, lo que hacen es velarla:

SALINAS: [...] En el modo en que escribimos las palabras, igual que en la forma en que las pronunciamos, está encerrada nuestra vida como en una torre sin puertas ni ventanas. Lo importante no es lo que la palabra quiere decir, lo que el dibujo pretende representar. Lo importante es lo que está más allá de la intención. La verdad nace donde la intención muere. La verdad es la muerte de la intención.

FELICIA: ¿La verdad es la muerte de la intención?

SALINAS: Si entras en un lugar buscando algo, solo atiendes a aquello que buscas. No ves nada más. Así solemos vivir, viendo solo lo que nuestra intención nos deja ver. El único que lo vería todo es Dios, que, si existiese, vería hasta los detalles más pequeños, porque todo le interesaría por igual o porque nada le interesaría en absoluto. (Mayorga 2022: 28-29)

La verdad, viene a subrayar Mayorga, solo se podría aprehender como el todo que abarcaría el universo entero, imcluyendo la cuarta dimensión, y hacia el que cabría mantener siempre la misma actitud de interés o desinterés. Dividirlo en secciones a las que se asigna mayor o menor importancia, dependiendo de la intención de quien lleva a cabo esa división, significa alejarse de la verdad para

¹⁶ Cuestión a la que remiten también otras obras que no pueden ser analizadas aquí por motivos de espacio. Por ejemplo, *Hamelin* (2005), *La tortuga de Darwin* (2008), *El arte de la entrevista* (2013) o *El mago* (2018), entre otras.

entrar en los dominios del discurso falaz. Ahora bien, teniendo en cuenta que el ser humano es incapaz de alcanzar esa visión totalizadora —no disponemos del Aleph borgiano—, cualquier acercamiento a la verdad habrá de ser indirecto, tangencial, intuitivo. Felicia sospecha que la tarea de memorizar ese discurso está implantando en ella los recuerdos de otra persona: una pequeña apertura hacia lo Otro que anuncia la posibilidad de salir de la limitada individualidad de ese Yo que se ve precisado a falsear la realidad a base de dividirla en secciones para poder manejarla y manejarse a sí mismo en ella. El encuentro de Felicia con la escritura se presenta precisamente como un medio de abrirse a la pluralidad que aspira a abarcar ese todo en el que se presume que se halla la verdad: "Palabra a palabra, al escribirlas, al pronunciarlas, se abre en mí un espacio virgen, un territorio blanco, un deslumbramiento" (Mayorga 2022: 57). Será este deslumbramiento el que dará lugar a su toma de conciencia política, en la estela va señalada del pensamiento benjaminiano, que pondrá al lenguaje al servicio de los vencidos por la historia: "Nos ordenarán callar y seguiremos preguntando. En medio de tantas lenguas mentirosas, hablamos un idioma viejo y nuevo" (Mavorga 2022: 86).

Felicia acaba por no saber quién es, atrapada en la alienación del lenguaje que tanto temía lord Chandos. No obstante, lejos de la visión trágica que implica este desposeimiento para quienes, como el primer Wittgenstein, deciden que "es mejor callar", la posición final de Felicia es la de quien sabe que el lenguaje es el espacio donde todo es posible, no tanto porque sea capaz de decirlo todo como porque el discurso está remitiendo continuamente a aquello que está más allá de lo que dice. Hay aquí también una huella del pensamiento foucaultiano:

No existe enunciado que no suponga otros; no hay uno solo que no tenga en torno de él un campo de coexistencias, unos efectos de serie y de sucesión, una distribución de funciones y de papeles. Si se puede hablar de un enunciado, es en la medida en que una frase (una proposición) figura en un punto definido, con una posición determinada, en un juego enunciativo que la rebasa. (Foucault 2009: 130-131)

Ahora bien, si hablamos de "campo de coexistencias", de "efectos de serie y de sucesión", de "distribución de funciones y de papeles", de "juego enunciativo", no cabe duda de que no hay mejor ejemplo que el juego dramático que se establece en el teatro, no solo entre los diferentes discursos de los personajes, sino entre estos y el discurso implícito del autor. Solo desde ese juego dramático de los discursos es posible una toma de conciencia política como la que llevan a cabo Deborah en *El cartógrafo* o Felicia en *El Golem*, cuestión que centra la poética teatral de Mayorga:

El lenguaje es el asunto político más importante. La doble misión política del teatro, crítica y utópica empieza por el lenguaje. En el teatro el espectador puede hacer experiencia de la grandeza y miseria de la palabra. El teatro puede darle a ver qué hacen las personas con las palabras y lo que las palabras hacen con las personas. Puede darle a escuchar cómo él mismo usa las palabras y

cómo es usado por ellas, y a imaginar otras formas de hablar. [...] Ayudar al espectador a encontrar su propia palabra es una misión, política y moral, del teatro. Más palabra es más vida y más capacidad de resistir. Al contrario, la dominación del hombre, su empequeñecimiento y acoso, siempre comienzan por la reducción de su palabra. (Mayorga 2014e: 93)

Pero si nadie puede negar que existe un discurso implícito en la obra teatral, discurso que corresponde en mayor o menor medida a lo que el autor quiere decir sobre aquello de lo que la obra trata, lo que Mayorga pone sobre la mesa es, precisamente, que ese discurso no está por encima del discurso de los personajes, ni es menos aún una mirada que el autor dirige a ese discurso, como el entomólogo que observa a un insecto bajo el microscopio. El discurso del autor se pone en pie de igualdad con el discurso de los personajes para llevar al lenguaje más allá de lo que dice el individuo, en esa pluralidad totalizadora que ha de ser característica de toda dramática del discurso veraz. De ahí la paradoja que une al discurso individual del autor con el discurso plural de sus personajes: "La obra es, inevitablemente, un documento de su autor. Su valor depende de su capacidad para expresar a otros" (Mayorga 2014e: 101).

OBRAS CITADAS

- Abuín, Anxo (1997). "¿Un discurso sin sujeto? Enunciación dramática y autor implícito". Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica, 6: 25-39. https://doi.org/10.5944/signa.vol6.1997.32970
- Benjamin, Walter (2008). "Sobre el concepto de historia", in Obras, libro 1, vol. 2. Madrid: Abada, 303-318.
- Benjamin, Walter (2009). "El autor como productor", in Obras, libro 2, vol. 2. Madrid: Abada, 297-315.
- Cano Sánchez, Elena (2019). "De Rancière a Mayorga: Emancipar al espectador desde la zona gris". Don Galán. Revista de Investigación Teatral, 9: 66-69. https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum9/varia/de_renciere_a_mayorga/pagina1.html (12 de octubre de 2023).
- Cano Sánchez, Elena (2021). "Justicia testimonial en *El cartógrafo-Varsovia, 1:400.000* de Juan Mayorga". Bulletin of Hispanic Studies, 98(10): 1665-1682. https://doi.org/10.1 080/14753820.2021.1991727
- Foucault, Michel (1974). El orden del discurso, Barcelona: Tusquets.
- Foucault, Michel (2009). La arqueología del saber, Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2011). El gobierno de sí y de los otros, Madrid: Akal.
- García Barrientos, José Luis (2016). "Puesta en escena de lo irrepresentable (dramaturgia de *Himmelweg*)", in Análisis de la dramaturgia española actual, dir. José Luis García Barrientos. Madrid: Ediciones Antígona, 225-264.
- Marrugat Domènech, Jordi (2018). "Palabra, verdad y mentira en el teatro de Juan Mayorga", Bulletin of Hispanic Studies, 95(5): 501-517. https://doi.org/10.3828/bhs.2018.29

- Mayorga, Juan (2003). Revolución conservadora y conservación revolucionaria: Política y memoria en Walter Benjamin. Barcelona: Anthropos / Universidad Autónoma Metropolitana.
- Mayorga, Juan (2014a). Siete hombres buenos, in Teatro 1989-2014. Madrid: La uÑa RoTa, 25-75.
- Mayorga, Juan (2014b). Himmelweg, in Teatro 1989-2014. Madrid: La uÑa RoTa, 297-332.
- Mayorga, Juan (2014c). El cartógrafo (Varsovia 1: 400 000), in Teatro 1989-2014. Madrid: La uÑa RoTa, 601-650.
- Mayorga, Juan (2014d). "Europa gris: variaciones sobre un tema de Primo Levi", in Elipses. Madrid: La uÑa RoTa, 39-52.
- Mayorga, Juan (2014e). "Razón del teatro", in Elipses. Madrid: La uÑa RoTa, 87-107.
- Mayorga, Juan (2014f). "Un maestro de la muerte", in Elipses. Madrid: La uÑa RoTa, 231-232.
- Mayorga, Juan (2014g). "Estatuas de ceniza", in Elipses. Madrid: La uÑa RoTa, 303-315.
- Mayorga, Juan (2014h). "Teatro y verdad", in Elipses. Madrid: La uÑa RoTa, 321-323.
- Mayorga, Juan (2014i). "Cartografía teatral de espacios de excepción", in Elipses. Madrid: La uÑa RoTa, 325-335.
- Mayorga, Juan (2022). El Golem. Madrid: La uÑa RoTa.
- Sucasas, Alberto (2021). "Filosofía y Teatro, ida y vuelta. Una aproximación a Juan Mayorga". *Pensamiento*. Revista de Investigación e Información Filosófica, *76*(291 Extra): 1079-1100. https://doi.org/10.14422/pen.v76.i291.y2020.013
- Ubersfeld, Anne (1989). Semiótica teatral. Madrid: Cátedra.

ENTREVISTA



DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.2.2167 Vol. XI, n.º 2 (verano 2023), pp. 609-612, ISSN: 2255-4505

LO SUBLIME, LO SINIESTTRO, LO ABYECTO, LO TERRIBLE. FNTREVISTA A ANA MARTÍNEZ CASTILLO

SUBLIME, SINISTER, ABYECT, TERRIBLE. INTERVIEW WITH

ANA MARTÍNEZ CASTILLO

JAVIER IGNACIO ALARCÓN Universidad de Alcalá https://orcid.org/0000-0003-3656-2702 nachoalarcon2@gmail.com

Ana Martínez Castillo es poeta, narradora y editora. Ha publicado cuatro poemarios: La danza de la vieja (2003, reeditado en 2017), Bajo la sombra del árbol en llamas (2016), Me vestirán como cenizas (2019) y De lo terrible (2020). Asimismo, ha demostrado un manejo de la narrativa breve, dando especial interés al género fantástico y otras formas de lo insólito. Esto se evidencia en sus dos volúmenes de relatos: Reliquias (2019) y Ofrendas (2022). Su interés en estos géneros no-miméticos se evidencia, además, en su trabajo como editora en InLimbo, editorial que se especializa en la ficción no realista y/o inquietante.

Javier Ignacio Alarcón: Has publicado cuatro poemarios: La danza de la vieja (2003, reeditado en 2017), Bajo la sombra del árbol en llamas (2016), Me vestirán como cenizas (2019) y De lo terrible (2020). Es cierto que se puede percibir una línea que vincula las propuestas poéticas. Resulta interesante, especialmente al tomar en cuenta la distancia temporal que separa el primer libro del segundo. Al mismo tiempo, no deja de ser evidente la evolución de la escritura. Harold Bloom habla de la angustia de la influencia y la esquematiza con cuidado (The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry, 1973). Sin embargo, creo que la ansiedad puede ser mayor a la hora de enfrentar un segundo trabajo (especialmente si es publicado): el tópico apunta a que la escritora debe crear un estilo propio y permanecer fiel a su identidad; en cambio, la expectativa es la innovación con cada nuevo libro. ¿Cómo has experimentado esta tensión, la manejas de forma consciente o tienes una aproximación libre a la hora de abrir un nuevo trabajo?

ANA MARTÍNEZ CASTILLO: La verdad es que no me lo planteo. Yo trabajo dejando fluir los versos, dejando que el poema surja solo (y trabajándolo y corrigiendo

después), de modo que hay una coherencia, sí, una voz propia, pero también una evolución y una innovación que aparece de forma espontánea, porque yo misma, con los años, he absorbido mejor la técnica, he interiorizado las formas de manejar el lenguaje, en definitiva, como persona crezco y, por ende, también como poeta.

JIA: La línea que conecta los distintos libros se refleja, entre otras cosas, en la persistencia de ciertas preocupaciones, que traducen en unas imágenes específicas (que después traspasan a tu narrativa, como abordaremos en otra pregunta más adelante). El paso del tiempo y la muerte son, quizá, los más prominentes. El primero de estos, el discurrir temporal, además, suele tomar una forma corporal y experiencial: abundan las niñas y las vieias en tus poemas. Por otro lado, lo onírico también es prominente. ¿Estas temáticas responden a una preocupación personal o a una búsaueda racional, auizá filosófica?

AMC: A ambas. El paso del tiempo y la muerte son mis temas estrella porque asustan y fascinan al mismo tiempo. Me gusta poetizar la muerte con imágenes y símbolos bellos porque es una manera de empegueñecer lo terrible y poder manejarlo. Al mismo tiempo, todo lo que es perturbador ejerce en mí una fascinación estética muy fuerte, una fascinación tras la cual pueda esconderse un cierto morbo y también un cierto misticismo.

JIA: Un lugar común señala que la poesía tiene un cuidado por el lenguaje del que la narrativa carece. Como toda generalización, es una lectura miope que omite detalles importantes: primero, el manejo del lenguaje en una ficción tiene exigencias distintas a las que demanda la poesía; segundo, las diferencias no anulan los vínculos que unen ambos géneros literarios. En tanto que escritora que ha migrado (por lo menos, en sus dos últimas publicaciones) de la poesía a la ficción narrativa, ¿cómo experimentas la diferencia entre los géneros? La pregunta tiene un trasfondo: como se expresó en la pregunta anterior, ciertos temas prevalecen, hay una preocupación estética común, a pesar de las grandes diferencias entre tus poemas y tus relatos.

AMC: En realidad, lo que vemos es un orden de aparición de publicaciones (primero vieron la luz los poemas, después la narrativa), pero eso solo obedece al azar y al proceloso mundo editorial. Lo cierto es que desde siempre he llevado la escritura de poemas y de relatos en paralelo, soy simultáneamente poeta y cuentista, de modo que, al final, los motivos, imágenes, trasfondos y estética se comunican porque forman parte de lo mismo. Digamos que yo tengo algo que contar y lo hago de diferentes maneras, a través de distintas técnicas y diferentes géneros. Cada género exige unas convenciones y unos enfoques y a eso se ajusta una según lo que le pide el cuerpo cada vez. Experimento el cambio de género como un reto y como una necesidad.

JIA: Tus relatos muestran una influencia del romanticismo. Por un lado, vemos constantes referencias a los autores clásicos del género fantástico, por ejemplo, Poe, Byron, Espronceda, Shelley, Hoffman. Por otro, hay una temática que parece una reformulación de cierta visión romántica. Reliquias (2019) abre con un relato homónimo que retrata un futuro en el que los sentimientos negativos han sido expulsados de la sociedad y a una protagonista que busca regresar a un pasado donde la experiencia humana no estaba cuartada. "Madre Larva", de Ofrendas (2021), plantea un escenario análogo: una mujer que pertenece a una sociedad emocionalmente higienizada se adentra en una comunidad de expulsados que no rechazan los sentimientos "negativos" y que aprecian el trabajo de los escritores mencionados al inicio de la pregunta. La nostalgia por un pasado que no suprima las faces oscuras de la humanidad es un tema romántico por excelencia. ¿Por qué retomarlo en la actualidad y hasta qué punto leemos, en tu trabajo, una formulación paródica o de otro tipo?

AMC: Este tipo de relatos distópicos que son "Reliquias" y "Madre Larva" están trazados cogiéndole el relevo a Bradbury cuando plantea la expulsión del mundo de todo lo terrorífico y de toda lectura perturbadora. Es un escenario que me fascina. Opino que el ser humano debe asumir sus partes oscuras, que debe de estar a bien con sus sombras. Pero en los últimos tiempos vemos cómo, aquí y ahora, en nuestra realidad, una corriente de lo *happy* comienza a ser hegemónica, en la que lo más importante es la felicidad, el pensamiento positivo, lo correcto en el arte, lo inocente e inocuo en literatura... Este tipo de relatos llevan esa tendencia al extremo y plantean un escenario apocalíptico donde, como no podía ser de otra manera, existen grupos de resistencia, tal y como creo que los hay en la realidad.

JIA: Tus ficciones se pueden enmarcar dentro de los géneros no realistas, con especial énfasis en lo fantástico y lo insólito (sin eliminar otros matices, los relatos comentados en la pregunta anterior poseen elementos de la ciencia ficción). Estos géneros suelen mostrar formulaciones diversas. Hay autores y autoras que se acercan desde una perspectiva fría y racional, a pesar de lo irreal que suponen. Un ejemplo claro sería Jorge Luis Borges. Otros, en cambio, hacen aproximaciones más viscerales. ¿Cuál es tu visión del género fantástico y por qué te resulta o te ha resultado hasta ahora propicio? ¿Responde a una visión estético/literaria en general o a otras cuestiones?

AMC: Yo soy una persona que no concibe la vida sin lo fantástico ni sin lo insólito. Hace tiempo que me entregué a una musa muy romántica y muy gótica y para mí la belleza perfecta es la de lo sublime, la de lo siniestro, lo abyecto, lo terrible. Es casi una filosofía de vida. Para mí el mejor escenario cultural es el que consiguiera llevar a cabo una subversión y que el canon hegemónico fuera, al fin, fantástico y no realista. No puedo escribir otra cosa: es que yo soy así. Es la única estética posible.

JIA: En tus libros, lo fantástico tiene algunas líneas concretas. Es común que los aspectos terroríficos sirvan para indagar en la intimidad de los personajes, en la psique humana, si vamos más lejos. También, que se explore la función del miedo y de lo ritual en la vida de las personas. Sobre todo, llama la atención cómo construyes un discurso crítico. "Los chinos" puede leerse como una deconstrucción paródica de la xenofobia, por ejemplo. Esta pregunta puede ser una expansión de la anterior: ¿cómo relacionas el género fantástico y lo insólito con la realidad extratextual?

AMC: En contra del imaginario canónico, que siempre ha puesto los géneros no miméticos en una posición inferior, lo insólito es un género muy serio. Muy profundo y muy serio. ¿Acaso no hay seriedad en lo monstruoso, en la otredad, en la subversión de lo real? Claro que la hay. Lo inusual ofrece múltiples lecturas y está compuesto por un montón de capas, y añade, además, la necesidad de saber mirar detrás, un ejercicio inteligente de interpretación por parte del lector. Pero lo insólito también es evasión (que no ligereza). ¿Por qué ha de colgársele al entretenimiento el sambenito de lo intrascendente? En todos los géneros no miméticos hay una suerte de rebeldía estética, hay una interpretación simbólica de la realidad, todo monstruo (del tipo que sea) tiene su trasunto real. Lo insólito sirve para ejercer una crítica de las problemáticas que nos rodean, es capaz de mostrar las partes más oscuras de nosotros mismos indagando en nuestra naturaleza humana.

JIA: Finalmente, hay que profundizar en algo que ya ha sido sugerido. Tanto "Reliquias" como "Madre Larva" coquetean con la hibridación de géneros. Tienen elementos que pueden hacer pensar en lo fantástico, pero también hay otros que invitan a considerar la ciencia ficción. Ahora, incluso en estos juegos de fusión genérica, en los que renuncias a algunos aspectos que parte de la teoría considera necesarios para generar ciertos efectos, no se puede negar que los textos resultan inquietantes, producen miedo. Dicho en breve, son efectivos. Esto es algo común en tu ficción. ¿Cómo enfrentas este tipo de cuestiones, buscas un efecto concreto en el lector (miedo, inquietud) o dejas que el texto construya su propia identidad para que el lector la deduzca? ¿Qué papel juega la hibridación en esta?

AMC: Por lo general, dejo que el texto construya su propia identidad. Antes de empezar a escribir, yo sé qué va a ocurrir en el relato, qué estructura va a tener, qué efecto quiero que genere. A partir de ahí, puestos en faena, hace su aparición el duende dándole al relato el toque. La escritura a veces pide cambio de ruta y simplemente sucede. En cuanto al tema de la hibridación, creo que es una manera de experimentar y de encontrar nuevos caminos que permitan la innovación dentro del género, que lo híbrido aporta interés y siempre es un plus que puede funcionar muy bien si está bien hecho.

RESEÑAS

PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.2.2320 Vol. XI, n.º 2 (verano 2023), pp. 615-619 ISSN: 2255-4505

Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo (eds.): *El retrato literario en el mundo hispánico, II (siglos xıx-xxı)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, 396 pp.

En un mundo dominado por la imagen y la contradicción, la literatura ha desplegado un amplio abanico de posibilidades para captar la individualidad, entre las que destaca el retrato. Sin embargo, el contexto de constante mutabilidad ha problematizado su compleja definición. De ahí la encomiable labor del grupo de investigación de la Universidad de Zaragoza dedicado al retrato literario. Tras una primera publicación en 2018, a finales de 2021 vio la luz *El retrato literario en el mundo hispánico, II (siglos xix-xxi)*, que aporta nuevos enfoques y ejemplos de su fecundidad.

La gran representatividad de las dieciocho propuestas, unas marcadas por sus contextos sociales y otras elaboradas desde el marco de diferentes géneros, permite al lector conformar un caleidoscopio de una vasta porción de nuestra literatura. Un recorrido que nos expone ante la teoría literaria, pero también ante la política y la filosofía. Dicha naturaleza poliédrica es la que nos proponemos aunar en tres bloques ajenos al índice: primero, el de aquellos ensayos que priman su naturaleza subjetiva y donde, por ello, tiene también cabida el autorretrato; segundo, el de los trabajos que destacan su función ideológica; y, por último, aquellas contribuciones en las que sobre todo se destaca el engarce con otros géneros.

El volumen comienza con el estudio de Álvarez Rubio sobre el retrato literario en cuatro libros de viaje franceses del segundo tercio del siglo xix. Destaca en ellos la subjetividad con la que la propia literatura de viajes emerge en el Romanticismo y, por consiguiente, también de los retratos insertos en ella. Por un lado, estos comparten la misma y declarada función testimonial e ideología liberal, lo cual no deja de responder al mito romántico de España y sus gentes, entremezclando personajes históricos y anónimos. Por otro, y más interesante, muestran la mediación entre la experiencia testimonial y la interpretación a través de un pacto de lectura: el retrato sirve para aprehender la alteridad, pero también para reivindicar desde la subjetividad del retratista sus posturas filosóficas, estéticas e ideológicas. Además, Álvarez Rubio permite contrastar la imagen ofrecida de nuestros políticos al otro lado de los Pirineos a la vez que abre una nueva línea de investigación: la comparación de esos retratos franceses con nuestros cuadros costumbristas.

El periódico no solo es vehículo de mucha de esa literatura de viaje, sino también de la conformación de la opinión pública en la que el retrato ocupa también un papel apreciable. Así lo ratifica la revisión que Grancini realiza de la *Galería de figuras de cera*, de Benito Pérez Galdós, publicada originalmente en *La Nación*. Con ella, Galdós se autorretrata a la par que se forma como novelista ya que las escenas y personalidades nutrirán sus futuras ficciones. Una concepción de la vida y la literatura que años más tarde plasma en su conocido discurso de ingreso en la Real Academia. Según señala la investigadora, Galdós es el *flâneur* sin *spleen* que se empapa de la vida madrileña y que conjuga la prosopografía y la etopeya al estilo de los retratos literarios modernistas de mediados del siglo xix.

Otro de los espacios para el autorretrato y la subjetividad es el diario, género abordado desde varias de las contribuciones. Ejemplo de ello es el trabajo de Lucía Lizarbe sobre el diario que el poeta mexicano Salvador Novo publicó entre 1943 y 1950 a modo de colaboración periodística. Como contextualiza Lizarbe, autorretrato y diario comparten el deseo de apresar el instante y el narcisismo. En este caso, Novo se desenmascara como estrategia de figuración; crea un personaje más en su trayectoria literaria con el que reflexiona sobre el cuerpo y la enfermedad bajo la influencia del psicoanálisis.

Menos estudiada por su extensión, aunque no menos representativa, es la relación entre poesía y autorretrato. No obstante, es imposible pensar en la poesía posmoderna sin la ironía que Gil de Biedma instauró como axioma del autorretrato poético y que es compartida por autores como Miguel Labordeta. Antonio Pérez Lasheras investiga los desdoblamientos del poeta aragonés y la capacidad para reflejarse en los espejos, bien para interpelarse, bien para objetivarse. Ello le sirve de cauce para rechazar su situación personal, social y vital; para conjurar una contradicción entre lo que se espera de él dados los valores dominantes y lo que él quiere ser. El autorretrato es el canal para expresar la frustración derivada de las injusticias de la época y para que el lector reflexione sobre su condición

La contradicción que puede emanar del propio examen también es uno de los pilares de *La lección de anatomía* (2008), de Marta Sanz. María Pérez Heredia examina cómo el autorretrato es el elemento fundamental de esta obra, clasificada no sin reservas como novela, donde la autora se examina desde un punto académico a la vez que corporal. La biografía se combina con el deseo de Sanz en toda su narrativa de ficcionalizar y dotar de entidad a la realidad como materia novelable, bebiendo con ello de Galdós y de Chirbes, por citar dos de sus declaradas deudas literarias. La novelista se define por lo corporal, siendo objetiva en lo físico, pero sin descuidar el carácter, donde se muestra más cruel. Nada indulgente, y frente a otros textos estudiados en el mismo volumen, Sanz contrapone fragmentos encabezados con "soy" —entre otros, escritora basada en la observación y con vocación, pero sin sustento aún— a la definición por opuestos de lo que no ha sido ni querido ser. La subjetividad propia del autorretrato, por lo tanto, puede verse envuelta también de intento científico, objetivo y sincero para llevarnos a la introspección.

Menos fácil de encorsetar en un género resulta La vuelta al día en ochenta mundos de Cortázar, analizado como autorretrato por Gustavo Quichiz. Frecuentemente estudiado por su intertextualidad, aquí se relacionan la técnica del collage y la fragmentariedad como un calidoscopio que lleva a la única forma de reflejar una vida y plasmar la estructura de la memoria.

Jugando con ese intento cortazariano y con su propuesta de lectura desordenada de Rayuela, abarcamos a continuación el segundo de los bloques: el del retrato como ideología, que, en parte, también se desprende de lo va expuesto. En este sentido se entremezcla en muchas ocasiones el deseo de mitificación del retratado. Es el caso del trabajo de Jesús Rubio, quien se aproxima a Galdós, pero desde el otro lado: analiza cómo se ha ido construyendo su imagen hasta convertirlo en el símbolo de la España liberal y en la imagen del escritor célebre y nacional. Rubio se centra para ello en los retratos firmados por Armando Palacio Valdés, Manuel de la Revilla, Clarín y Ortega Munilla; imágenes al servicio de la industria del libro y de la crítica que desde los años 70 funcionaron. como reclamo del lanzamiento literario y que confluían en la encarnación del genio v de la identidad patria. Esto es, la contraimagen, como la denomina Rubio, del escritor reservado reunía las cualidades ansiadas para la nación: observación, disciplina, modestia, discreción, fecundidad, curiosidad... Todo ello no fue solo una estrategia de mercado explotada hasta nuestros días, sino un mensaje ideológico y forjador del canon, ya que Galdós queda erigido como el gran novelista moderno español.

Si la mitificación es una de las caras de la moneda de la ideología intrínseca a muchos de los retratos desde su origen, la faceta desmitificadora tiene que esperar al siglo xx para ver sus primeros frutos y centrar el eje contradictorio de la posmodernidad. Un ejemplo próximo es Adiós a los próceres (2010), del colombiano Pablo Montoya, examinado por Rosa Pellicer y Sara Martínez Crespo. Desde el hibridismo, el mestizaje lingüístico y su posición periférica, Montoya realiza una contranarrativa al discurso nacionalista de Álvaro Uribe. Los veintitrés textos del volumen acercan la historia de algunos protagonistas de la Independencia para desmitificarlos —especialmente a Bolívar y Morillo—: de mártires a figuras vacías e irrisorias a partir de los comentarios e intromisiones del narrador y diversos mecanismos expuestos por las autoras y que permiten leer las semblanzas como una novela fragmentada.

En cierto modo, los retratos desmitificadores pueden emparentarse con la misión del género como arma política contra el enemigo. Es el caso de las semblanzas recopiladas por Rafael Alarcón sobre el general Queipo de Llano en poesías y viñetas de la guerra civil. De este modo, el retrato se pone al servicio de la literatura comprometida de Miguel Hernández, Rafael Alberti, José Bergamín, Juan Gil-Albert y Pedro Garfias, entre otros, quienes deforman al personaje hasta animalizarlo, incluso sin necesidad de nombrarlo. Cargados de palabra, humor y desprecio, construyen un general borracho, jactancioso, grotesco y esperpéntico hasta la animalización con un doble objetivo: contrarrestar sus discursos y desvalorizarlo a fin de combatir el miedo que infundía.

También podría verse como ejemplo de retrato combatiente el que acerca Enrique Serrano Asenjo con los *Retratos españoles* que Ernesto Giménez Caballero publica en 1985. Como subraya el investigador, el acercamiento desde la última etapa de su vida a los personajes que conoció es al tiempo un autorretrato que traspasa el capítulo titulado "Autorretrato (de carnet)" y unas memorias llenas de pesimismo y resentimiento. En esta ocasión, el retrato se emplea a modo de desquite para constatar las supuestas injusticias cometidas contra su persona, pues con el advenimiento de la democracia su anterior condición de allegado del poder y de vinculación al fascismo desde la última etapa de *La Gaceta literaria* le deja en una situación de olvidado. Caballero utiliza el retrato para simplificar su realidad y manipularla a fin de justificar esa adhesión al fascismo y su patriotismo como una lucha contra el peligro comunista. Así, pues, la mitificación a la que puede llevar el retrato queda aquí al servicio del maniqueísmo, aunque no deja de ser un ejemplo más de la subjetividad del género.

Relacionado con esta línea de mitificación y voluntad política se encuentra la aproximación teórica que ofrece Daniel Mesa al concepto de "pose". Adentrándose en la la sociopoética, muy explotada en Francia, esta noción permite indagar en la modelación que el escritor realiza de su aspecto con el fin de confirmar cierta idea de esta categoría. Dicha concepción, aplicada a autores latinoamericanos, raramente se ha conectado con el retrato literario. Por ello, resulta muy interesante el espectro teórico que facilita aquí Mesa y que concreta en el diario, ya que permite aproximarse a los problemas que emergen de la confluencia entre pose literaria, autorretrato y escritura diarística, al tiempo que nos hace conscientes de cómo puede influir en la canonización de la figura de un autor.

Como ejemplo de pose pueden entenderse los retratos de Silvina Ocampo recogidos por Sara Barberán, especialmente en *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, de Mariana Enríquez, y el prólogo de Edgardo Coranski a su *Antología esencial* de Emecé. Ocampo, a la sombra de Borges y Bioy, se muestra en todo el corpus retratístico como un ser inescrutable, contradictorio, misterioso, críptico y alejado de la vida pública. Una imagen que la propia autora potenció a través de una obra caleidoscópica en la que se autorretrata a través de su escritura, como también hacen sus personajes. Por ello concluye Barberán que el juego entre pose y espejos todavía convierten a Ocampo, de forma paradójica, en una figura irretratable.

En contraposición a esa voluntad de ocultamiento parece encontrarse la investigación de Sonia Remiro Fondevila sobre el retrato de escritor en la microficción argentina de autores como Rodolfo E. Modern, David Lagmanovich, Marco Denevi, Ana María Shua, Luisa Valenzuela, Carlos Vitale o Enrique Wernicke. Desde esas microficciones, se configura un modelo de escritor que parece querer sacudirse todo el romanticismo y todos los clichés para mostrar las consecuencias de la posmodernidad: las auténticas condiciones de trabajo y las relaciones con el resto de los miembros de la maquinaria editorial, la búsqueda de inspiración, la lucha de egos, la transformación en meros productores de objetos de consumo, la globalización, etc. Con las pinceladas de estos breves textos, el

lector puede reconstruir el sentimiento de los escritores en un mundo donde su posición ha sido desplazada a un lugar periférico.

Llegados al tercer bloque, quedan los estudios que permiten ahondar en la relación con otros géneros. Por ejemplo, si el lugar por excelencia del retrato ha sido la novela. Ana Esteban nos aporta un giro de tuerca al analizar el retrato de una persona real transformada en personaje ficticio. Este rasgo, también propio de la posmodernidad, se halla en varios de los títulos de Javier Marías, en los que el profesor y académico Francisco Rico pasa de confeccionador del canon a personaje. Su primera aparición se produce en Todas las almas (1989) y llega hasta Así empieza lo malo (2014) como un divertimento dentro de la voluntad de Marías de mostrar personajes españoles en entornos extranjeros sometiéndolos a cierta ridiculización. Sin embargo, parece que el propio Rico se mostró impaciente por ser ficcionalizado. La autora examina el juego entre ficción y realidad, así como la evolución de personaies en los que se transmuta Rico y la técnica del retrato en Marías mediante trazos impresionistas aislados.

Por su parte, Amparo de Juan Bolufer examina la adaptación del retrato novelístico al teatro a partir de la adaptación a las tablas de AMDG de 1931 por Rivas Cherif. En el intento de creación de un teatro republicano, la novela se transforma en un teatro de tesis. Ese condicionante hace que sea más acusada la habitual transmodalización de las descripciones y los retratos hasta la reducción o la desaparición. Asimismo, las escasas alusiones retratísticas en el texto teatral refuerzan las diferencias con la novela: el director de escena y los actores son los responsables de configurar al personaje ante el público.

Nuevamente desde el género diarístico, resulta novedosa la aportación de Anabel Gutiérrez desde la perspectiva de la colectividad, pues propone estudiar la representación de la familia en varios diarios. Remite con ello al repunte del retrato de grupo desde finales del siglo xix en Hispanoamérica gracias al impulso de la burguesía y menciona un corpus de las primeras décadas del xx, formado por Julia Valentina y Delfina Bunge, Teresa Wilms Montt e Idea Vilariño. Esto le permite tanto ahondar en la idea de familia de estas autoras como contrastar la representación de la familia que aparece en diarios y memorias.

Cierran el volumen dos propuestas ambiciosas que dan cuenta de las numerosas líneas de investigación que germinan del retrato. De este modo, el estudio de Eunice Ribeiro propone abordar la representación del sujeto como paisaje dándole la vuelta a la idea romántica de paisaje-rostro, mientras que el de Xaguín Núñez aborda la adaptación de diferentes textos (poemas, novela, documental) al retrato de cómic. Se constata, así pues, no solo la pervivencia del retrato y su versatilidad, sino su potencial para poder perdurar en la fragmentariedad de un yo cada vez más subjetivado y ansioso de relato.

> Jessica Cáliz Montes Investigadora independiente icalizmontes@gmail.com

PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.2.2304 Vol. XI, n.º 2 (verano 2023), pp. 621-626, ISSN: 2255-4505

Aina Pérez Fontdevila y Juan Zapata (eds.): *Autorías encarnadas. Representaciones mediáticas del escritor/a*. Madrid: Visor libros, 2022, 346 pp.

Suele ocurrir con las investigaciones —sobre todo, con aquellas de largo aliento— que, una vez que decimos lo que teníamos para decir, cerramos esa puerta imaginaria y nos olvidamos por un tiempo de ella. Pero esa puerta siempre queda mal cerrada: una brisa, una corriente de aire, una leve inquietud la entorna. Este nuevo libro de Aina Pérez Fontdevila y de Juan Zapata no solo entorna esa puerta, sino que la abre de par en par: deja entrar la luz nueva en los espacios antes habitados, en los recintos conocidos, en las habitaciones familiares. Aún con todo lo andado y todo lo escrito, la pregunta por las autorías insiste: ¿qué es lo que nos convoca de estas figuras de carne y papel que se ocultan tras mil máscaras sin mostrar nunca la final?, ¿qué nos mueve al deseo de seguir hablando sobre ellas?

Pérez Fontdevila y Zapata llevan, cada uno por su lado, una larga trayectoria de investigación, persiguiendo cual detectives las figuraciones autoriales de estos personajes cautivantes. Realizando un aporte fundamental al campo de los estudios sobre autorías mediante la traducción de textos en lengua francesa a lengua hispana, estos teóricos unieron sus caminos con el objetivo de poner la lupa en las representaciones de los escritores y escritoras en los entornos mediáticos: nuevos espacios de configuración de imágenes autoriales que traen consigo una serie de problemas. Este "nuevo orden mediático" impone a los escritores y escritoras la necesidad de corporizarse, encarnarse, espectacularizarse, frente a las expectativas de un espectador o consumidor que pretende ver en esas figuras —antes lejanas y solemnes— la exposición de una intimidad cercana, "banal, carnal, disponible y confesional" (12). Pero ¿es realmente nuevo ese orden mediático?

Esta antología parte de la premisa de que "la mediatización de la literatura y de la figura del escritor/a no solo acompañó o *contaminó* el campo literario desde mucho antes de la eclosión de la videosfera, sino que contribuyó también a consolidar la autoría tal y como ha sido comprendida desde el siglo xvIII hasta la actualidad" (13). Esa autoría, que adquiere sus rasgos principales en la modernidad y que llega hasta nuestros días, forma parte de "un proceso performativo de escenificación y re-conocimiento que permiten a un escritor/a devenir *autor/a*" (14). Con esa premisa, este volumen recopila trabajos fundamentales en torno a dos problemáticas de interés en las agendas de investigación en los últimos años: por un lado, el abordaje del autor/a "tal y como es producido y

representado en múltiples soportes mediáticos *a priori* no literarios" y, por otro, "cómo operan en su construcción los procesos de patrimonialización y celebración que lo/a convierten en un 'fetiche institucional' y en objeto de admiración y consumo más allá de la comunidad restringida de los semejantes" (15).

Organizado en tres partes que delimitan, cada una de ellas, problemáticas específicas, la primera aborda la "Autoría y cultura mediática". El capítulo I, perteneciente a Jerôme Meizoz, se titula "'Escribir es entrar en escena': la literatura en persona" (trad. Juan Zapata, pp. 43-59) y se encarga de la concepción de la escritura como una actividad que implica per se una exhibición, una "espectacularidad", una puesta en escena. La era mediática moderna genera una singularidad en la construcción de la imagen pública; por ese motivo los escritores —tanto de aquellas épocas como en la actualidad— hacen uso de esa exhibición y esa espectacularidad como una constancia de su propia existencia. Meizoz recorre diversos ejemplos a lo largo del tiempo para mostrar cómo cada autor posee "diversas maneras de encarnar el rol del escritor y su relación tanto con las poéticas singulares como con el estado del campo literario" (45), para afirmar que "hablar de actividad literaria es designar un campo de investigación que se extiende más allá del estudio de los textos y que va hasta la presentación que los escritores hacen de sí mismos en una situación pública" (45). Mediante tres sentencias, Meizoz define la dimensión escénica como "consustancial a la actividad literaria". la *noción de autor* como "no una entidad civil, ni un principio de atribución o un fuero interior, sino un dispositivo de enunciación" y, por último, la autorrepresentación que "puede ser considerada como un indicio del posicionamiento en el campo literario" (54).

El capítulo II pertenece a Alain Vaillant: "¿Sacralización, mediatización o marginalización? Las paradojas del autor en el Siglo xix" (trad. Alexánder Martínez, pp. 61-77). Vaillant analiza los cambios en las autorías durante el siglo xix, entendiendo que "es imposible reducir a un movimiento homogéneo y lineal los complejos y sucesivos movimientos que se pueden observar durante el siglo xix" (62). Para analizar este siglo, que "no deja de llevar al investigador a una contradicción perpetua e intelectualmente insoportable" (61), propone dividirlo en cuatro etapas en las cuales observará "datos históricos concretos" (62) a los fines de desentrañar los cambios políticos, económicos y sociales que modificaron las posiciones de los escritores franceses en el campo literario de la época. Dichas etapas son: "El escritor y el espacio público revolucionado", "Entre mediatización y marginalización", "Autonomización a la manera del Segundo Imperio" y "La literatura nacionalizada".

El capítulo III pertenece a Federico Ferrari y Jean-Luc Nancy: "Iconografía del autor: retrato del autor en sí mismo" (trad. Aina Pérez Fontdevila, pp. 79-93). Este ensayo, surgido de una "doble tensión" (82), marca una contradicción: "Jamás alguien podrá ver en un retrato —pintura, dibujo, fotografía, retrato escrito o musicado, biografía histórica o novelada— el rostro de un autor. Pero jamás alguien podrá mirar el retrato del signatario de una obra sin escrutar allí la presencia del autor" (81). En el corazón de esa contradicción, este artículo distingue entre obra y obraje y entre autor y obrero para mostrar cómo la confusión entre

ellos encarna problemáticas de difícil resolución, ya que "el autor *no puede no* proyectar hacia nosotros, a través de la obra, por lo menos la sombra o el esbozo de una figura singular y reconocible [...] aunque no es posible confundirle con ningún rostro, con ninguna silueta ni con ningún nombre propio" (80). Es la imagen, entonces, foco de los pensamientos de Ferrari y Nancy, pues esta se convierte en *característica*, marca, huella, escritura, estilo, voz. Así, el autor "es la idiosincrasia de la obra, o bien su iconografía en un sentido muy preciso: la *gra-fía* de su obra —su "escritura", su manera, su propiedad insustituible— deviene ícono —figura, emblema figural, hipostasis, rostro" (92). El autor es, entonces, el *carácter* mismo de la obra, aquello que la configura en sí misma.

El capítulo IV —y último de la primera parte— corresponde a Philippe Lejeune, "La imagen del autor en los medios" (trad. Juan Zapata, pp. 95-109). En este texto, Lejeune entiende que "el autor es, por definición, alguien que se encuentra ausente", pero, en esa ausencia, radica el deseo: esa curiosidad a la cual denomina "ilusión biográfica" y que indica "ese estado en el que el autor aparece como la respuesta a la pregunta que plantea su texto. Él posee la verdad: quisiéramos preguntarle lo que quiso decir... él es la verdad: su obra 'se explica' mediante su vida" (95). Con el análisis de dos emisiones de éxito francesas (Radioscope de Jacques Chancel y Apostrophes de Bernar Pivot), Lejeune demostrará "cómo los medios desplegaron y modificaron el funcionamiento de la imagen de autor" a lo largo del tiempo, a la vez que "han permitido organizar sistemáticamente" los encuentros entre autor y lector, "o más bien su simulacro" (97).

Ya en la segunda parte nos encontramos con las "Iconografías del escritor/a", donde se recupera, en el capítulo V, la intervención de Pascal Durand, "De Nadar a Dornac, Hexis corporal y figuración fotográfica del escritor" (trad. Alexánder Martínez, pp. 113-166), en la cual el autor destaca cómo "interesarse por el retrato fotográfico del escritor [...] exige comenzar por recordar que no es obvio que el escritor tenga un cuerpo representable ni menos aún un cuerpo que lo sitúe en cierto modo aparte de la servidumbre fisiológica general" (115). A partir de esta afirmación, Durand realiza una historización de las iconografías de los escritores desde el medioevo al romanticismo, donde el auge de la fotografía exhibe cuerpos de escritores "que tiende[n] a resistirse a su puesta en escena" (122). En este punto explicita cómo "que el retrato fotográfico del escritor pueda vincularse a una estética del yo que escribe es una cosa [...] que el retrato fotográfico del escritor represente o alcance a representar al escritor mismo —es decir, al hombre como escritor— es otra cosa, que debe examinarse ahora con un corpus más vasto para constatar patrones [...] y percibir variaciones" (126). Esa será la premisa de Durant: analizar los trabajos de los fotógrafos de escritores. Para ello toma los casos de Nadar y su taller adonde acuden los escritores, Bacot v su acercamiento a los objetos y el aura de presencia de los escritores a quienes retrata y finalmente a Dornac, el fotógrafo que aborda directamente el espacio del escritor.

El capítulo VI, perteneciente a Judith Buchanan, "Imagen, historia, deseo: el escritor en el cine" (trad. Aina Pérez Fontdevila en colaboración con Maya G. Vinuesa, pp. 167-193), problematiza el lugar de los escritores en la pantalla gran-

de, pues, si bien "[u]n/a escritor/a puede parecer un tema poco prometedor para una película" (167) y "situar la acción dramática en una película sobre el proceso literario puede constituir un desafío" (168), no obstante, estas dificultades no inhiben el deseo "de conocer completamente la compleja negociación de cada mente con su entorno para producir literatura" (168). La figura del escritor y su incremento en las pantallas se debe a múltiples factores, los cuales la autora detallará a los fines de indagar en los "modos de representación del proceso literario en la pantalla" en los films *Enid* (dir. James Hawes, 2009) y *Howl* (dirs. Rob Epstein y Jeffrey Freidman, 2010). Este análisis forma parte de ese "deseo cultural por *conocer* la fuente personificada de las obras que leemos", lo que "nos impele a regresar, una y otra vez, a la historia de nuestros escritores" (173).

El capítulo VII, "Fotografías de manos de escritor" (trad. Aina Pérez Fontdevila, pp. 195-219) pertenece a David Martens, quien recupera los aportes de Ferrari y Nancy sobre el retrato fotográfico de los escritores para detenerse, dentro del contexto editorial, en el análisis de las manos retratadas, las cuales "parecen beneficiarse de un privilegio semejante al que se otorga al rostro en el retrato", pues "legibles como un texto, concentran en su fisionomía ese invisible que se busca resolver en la imagen de un autor. Más aún, las frecuentes interacciones entre manos y manuscritos que exhiben tales imágenes dramatizan [...] nada menos que la gestación de las obras" (198). Es en ese sentido que Martens cierra su artículo afirmando que "las fotografías de manos de escritores prometen dejarnos acariciar nada menos que la carne misma de la literatura" (217).

En el capítulo VIII de François Provenzano, "Retrato fotográfico del escritor y newsmagazine. Un abordaje retórico de la acontecimentalidad de lo literario" (trad. Aina Pérez Fontdevila, pp. 221-242), se analiza una fotografía de Françoise Sagan desde "una retórica de las representaciones, aplicada al caso de la representación fotográfica del escritor/a" (221). Para elaborar su marco retoma a Roland Barthes y su retórica de la imagen y a Luc Boltanski y su retórica de la figura para pensar "la tópica del retrato de escritor" como "el encuentro entre formas vacías y contenidos culturales, más o menos concretos e históricamente verificados o, por el contrario, fantasmáticos e imaginarios. Estas formas vacías son principalmente las que impone el género del retrato, el soporte del newsmagazine y las prácticas de lectura que están asociadas" (225). Desde este punto de vista, analizará no los rostros ni los cuerpos sino "una situación que cobra valor, ante todo, por su deixis, es decir, por su anclaje en un sistema de coordenadas espacio-temporales y culturales, en la cual participa la propia revista": en resumidas cuentas, analizará "el retrato fotográfico del escritor en una serie acontecimental, en la intersección de la singularidad y de la serialidad" (227).

El capítulo IX corresponde a Marilina Áibar, se denomina "Blog y autor en la escena digital: Félix de Azúa" (pp. 243-266) y problematiza cómo el blog "constituye una muestra de cómo la escritura personal circula e interactúa en el quehacer social" (244). En este contexto, Internet ha obligado a replantear la figura del autor, la cual, digitalizada, implica "una red de significaciones nuevas que, de alguna manera, modifican su fisionomía y las funciones que cumple en el entramado cultural": estas reconfiguraciones implican la presentación "en un

formato de edición y publicación virtual", las cuales promueven "nuevas formas de legitimación" (244). Esas nuevas formas serán observadas a partir de textos publicados en el *Blog de Félix de Azúa* en *El Boomerang*, en los cuales puede verse "la *performance* del autor en relación a los vínculos que entabla con los lectores y la cultura digital" (244).

La tercera y última parte del volumen se centra en los "Rituales de presentación y celebración". Encabezada por el trabajo de Nathalie Heinich, "La reparación mediante la presencia: la procesión al cuerpo del artista" (trad. Juan Zapata, 269-297), el capítulo X cuenta con un formato de crónica donde Heinich narra la procesión al cuerpo de Van Gogh realizada en el año 1990 al pueblo de Auvers-Sur-Oise, el que se convirtió en lugar de memoria, milagro y "peregrinaje" (271). Este peregrinar deja de ser un evento religioso para constituirse desde la simpatía, en "la participación en la desgracia del ídolo [...]. Solo bajo esa condición es posible comprender el peregrinaje al cuerpo en la tumba de un artista" (281). Este peregrinar "forma, al mismo tiempo que manifiesta, una communitas", una pequeña comunidad "que escapa a los colectivos instituidos, a las relaciones rutinarizadas y estabilizadas —familiares, profesionales, geográficas, etc." (283). Desde esta acción del peregrinaje se entiende, entonces, la formación de un culto y una memoria alrededor del aura del artista.

En el capítulo XI, "La visita al gran escritor" (trad. Juan Zapata, 299-328). Olivier Nora aborda este "gran gesto ignorado" que constituye "un verdadero cuerpo textual, un corpus de pleno derecho" (300), el cual ha sido descuidado por la crítica al considerarlo siempre dentro del ámbito de la anécdota. Pero, según el autor, "si se tienen en cuenta los numerosos testimonios existentes, se puede constatar que los escritores célebres — que han sido visitados en sus aposentos por jóvenes admiradores en busca de reconocimiento o de filiación— son legión" (300). En este sentido, este artículo propone leer este ritual generalizado como "un género" dual que consiste en "la visita al gran escritor y su relato como dos etapas conjuntas de un mismo ceremonial" (300). Volver a pensar estas ceremonias implica, para Nora, "interrogar una tradición que revela la relación que la nación francesa ha forjado con los ancestros de sus intelectuales y que perdura en los trasfondos de nuestro imaginario social" (301). La visita implica "la transición espectacular del espacio literario al espacio humano", pues "resultado de la fascinación literaria, el escritor se convierte en pretexto de la creación literaria". Desde esta perspectiva "el texto —origen y término— se retoma a sí mismo en los dos extremos de la figura del gran escritor" (310-311).

Finaliza el volumen el capítulo XII perteneciente a Juan Zapata, "El peregrinaje literario a la capital francesa. El caso de *Esquisses* de Enrique Gómez Carrillo" (329-345). Zapata recupera la propuesta de Olivier Nora para preguntarse "¿qué sucede cuando la visita al gran escritor traspasa las fronteras nacionales y es emprendida por peregrinos transoceánicos empecinados en conocer a las grandes glorias de la literatura francesa?" (330). El corpus de análisis será Enrique Gómez Carrillo y su volumen *Esquisses* para "volver a la génesis de un proyecto de importación" (331) que convierte a Carrillo en uno de los mediadores más importantes entre Francia y los países de habla hispana, en "el oficiante de un

ferviente culto perpetuado por numerosos peregrinos literarios que acudirán al quatemalteco para pagar su visita reglamentaria a los maestros del simbolismo y decadentismo francés" (331).

Para finalizar, el abordaje histórico o teórico de los artículos de esta compilación examinan la figura autorial "ya no solo como un producto endógeno de la institución literaria", sino como una figura "que actúa y se despliega en un espacio cultural cada vez más amplio, donde se encuentra construida, a la manera de un caleidoscopio, por diversos discursos, prácticas y representaciones externas a aquello que tradicionalmente concebimos como literatura" (16). Este "fuera de campo" (17) crea sus propias reglas y sus propios sistemas de valoración, por ese motivo este volumen se adentra en el corazón de problemáticas iconográficas, mediáticas, digitales, espectaculares, afectivas, performáticas e institucionales a los fines de abrir esa puerta que reclama volver a visitar las autorías e intentar despojarlas de sus múltiples máscaras, aunque debajo siempre quede el enigma, como la brisa que insiste, como la puerta entreabierta.

> María Julia Ruiz Universidad Nacional del Litoral iulitaruiz@gmail.com

PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.2.2336 Vol. XI, n.º 2 (verano 2023), pp. 627-630, ISSN: 2255-4505

José Teruel y Santiago López-Ríos (eds.): *El valor de las cartas en el tiempo. Sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936.* Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2023, 388 pp.

¿Cuántos yoes, detenidos en el tiempo, se encuentran dispersos a lo largo de décadas de producción epistolar? ¿Cuáles son los códigos con que se expresa cada vínculo, y cómo evolucionan durante la relación epistolar de unos mismos sujetos dialogantes? ¿Tienen las cartas un interés literario, además de documental? ¿Quién está legitimado, desaparecido su autor, para conservarlas y publicarlas? Más allá de lo que las cartas son y los contenidos que circulan a través de ellas, ¿qué es lo que las cartas tienen capacidad de hacer? El valor de las cartas en el tiempo, inscrito en el proyecto de investigación "Epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936", y editado por los profesores José Teruel y Santiago López-Ríos, dibuja una línea que ondula acercándose a unas y otras preguntas mediante diversos casos específicos.

Este volumen es un recorrido por algunos de los archivos, centros culturales, asociaciones y fundaciones literarias más representativas de nuestra cultura del pasado siglo. Es un rastreo profundo por las redes literarias, profesionales y afectivas a través de un género privilegiado para esta empresa: los epistolarios. Entronca con una revalorización de la carta como documento histórico, artefacto cultural y producto literario con valor propio que lleva dándose los últimos años en el hispanismo contemporáneo. Prueba de ello es el lugar prominente que tienen hoy los estudios sobre "Literaturas del yo" en que las cartas se inscriben, a menudo atravesados por dos perspectivas teóricas procedentes de los estudios culturales que resultan, desde nuestro punto de vista, de gran interés: el sociológico Análisis de redes sociales y la Historia de las emociones o afectos.

El valor de las cartas en el tiempo tiene la ventaja y el mérito, como los propios epistolarios, de ser polifónico, permitiendo abordar así las misivas desde perspectivas teóricas diversas. Parte de la premisa de que los epistolarios publicados "se han desplazado del ámbito de lo privado al ámbito del valor patrimonial", y de la convicción de que "la historia de la literatura española del siglo xx posterior a la guerra civil se podría abordar desde un punto de vista prioritariamente epistolar", como apuntan los editores en la "Introducción". Suscribimos ambas ideas y extendemos la segunda al siglo xx al completo. Este es el primer monográfico dedicado en exclusiva a esta materia: epistolarios españoles inéditos desde 1936. Inevitablemente —y ahí se encuentra uno de sus principales valores—, los quince artículos que el volumen recoge dialogan entre sí al coincidir en ellos épocas y personajes. Otra de las cuestiones más relevantes,

aunque todavía sorprendentes — y no lo será por mucho tiempo más—, pues nos acerca ya más al siglo xxI que a aquel año de 1936, es la introducción de la carta con formato e-mail que se hace en el artículo final. Por último, es especialmente reseñable lo que parte de esta correspondencia analizada desvela: el imprescindible papel jugado por las cartas para las comunidades intelectuales y literarias del siglo xx español, por su función como puente inquebrantable entre dos Españas: la de interior y la del exilio.

Así, a través de prácticas archivísticas y analíticas, superando retos en la conservación de documentos y su accesibilidad para el investigador, y aportando transcripciones y de facsímiles, estos quince investigadores avanzan desde un primer y poco usual artículo firmado por la puertorriqueña Luce López-Baralt. Este artículo resulta valioso por lo que nos enseña al repasar los códigos lingüístico-afectivos del poeta Jorge Guillén en su correspondencia con la propia autora v otros destinatarios. Se trata de un epistolario que atraviesa varias generaciones poéticas de exilio e interior, varias geografías de América y Europa, varias culturas literarias. De este modo, comienza el monográfico con una historia de amistad contada en primera persona; una muestra del tipo de narración que las memorias recogidas en un epistolario pueden suscitar. Así como amistades, estos artículos desentrañan numerosas facetas de la poliédrica cultura española de mediados de siglo. Lo hace el artículo de Huerta Calvo sobre el epistolario de Leopoldo Panero durante sus estancias en Reino Unido, desvelando las relaciones del franquismo con las instituciones y el hispanismo ingleses, siempre a través de la labor diplomática y cultural de Panero en el londinense Instituto de España.

Artículos como el de José Antonio Llera, sobre la correspondencia de Dámaso Alonso, nos aproximan a la red de relaciones de autores españoles con sus coetáneos, con quienes se inician discusiones poéticas, así como con otros amigos generacionales exiliados, con los cuales pueden surgir tensiones derivadas del conflicto. La dispersión de las misivas por numerosos archivos, como sucede en el caso de Alonso, pone de relieve uno de los grandes retos para el investigador que también señala Domingo Ródenas de Moya en su análisis del epistolario de Guillermo de Torre. En este caso, el legado de cartas recibidas fue ordenado por el propio autor y adquirido por la Biblioteca Nacional de España, pero, inevitablemente, las cartas escritas por de Torre permanecen dispersas por archivos y residencias privadas. Como en el caso del texto de Llera, la correspondencia de De Torre se mantiene con autores del exilio, como él, pero también con autores del interior. De esta manera, contribuye a "definir mejor las dinámicas internas del exilio intelectual, del diálogo dificultoso con la disidencia interior —levísima o robustamente antifranquista— y del mismo sistema cultural de la dictadura." He aquí lo que las cartas son, desvelan, permiten y hacen: construir redes colaborativas transatlánticas, tender puentes imposibles.

Otros estudios inciden en el valor de la carta como documento para reconstruir los perfiles identitarios públicos y privados de los escritores, como el de Alba Gómez García. La misma función, sumada a la de reclamar un reconocimiento dentro del panorama literario y de encontrar un espacio para la autorrepresentación, es la que puede rastrearse en la correspondencia de muchas escritoras femeninas; este es el caso de Ángela Figuera, estudiado por Raquel Fernández Menéndez. Los epistolarios femeninos abren, en el volumen, un espacio común y discursivo. A este espacio, así como al del exilio femenino, contribuyen también Carmen de la Guardia Herrero y Elena Sánchez de Madariaga. La primera analiza la correspondencia entre Eloína Ruiz Malasechevarría (conocida también como Justina Ruiz de Conde) y Consuelo Berges. La autora sigue la línea de sus estudios previos, relativos a las redes tendidas entre mujeres modernas exiliadas que traza a través de escrituras del yo como las cartas. La red que ahora le ocupa se inscribe en una reflexión mayor en torno al papel que estas escrituras juegan en la creación y recreación de las identidades femeninas, como medios para sus estrategias de resistencia y supervivencia. El de Carmen de la Guardia es un ejercicio ejemplar de reconstrucción identitaria a través de la correspondencia, y de ilustración, por medio de un caso particular, de las condiciones del exilio republicano español en Estados Unidos.

Sofía Novoa y Pilar de Madariaga son voces que podemos escuchar en el artículo de Elena Sánchez de Madariaga, y que también fueron parte de aquel modelo de mujer moderna proscrito tras la guerra que pudo sobrevivir en el exilio, en este caso también estadounidense. Es desde este lugar de enunciación desde donde estas mujeres tejen, en diálogo con el también exiliado Néstor Almendros, profesor como ellas en Vassar College, una red transnacional de amistad y referencias cruzadas. Cabe insistir en la gran relevancia que la comunicación epistolar tuvo para la comunidad del exilio republicano, como explicaría otra compañera de las anteriores, María de Oñate, a Francisco Giner en 1943: "[los exiliados], especialmente los que vivíamos en Madrid y más o menos en el mismo círculo, formamos como una familia y las cartas nos son un gran consuelo" [Archivo Francisco Giner].

Sobre la llegada y acogida de otro exiliado, Francisco Ayala, en los circuitos culturales argentinos, Ximena Venturini analiza la correspondencia mantenida por este con Eduardo Mallea y Francisco Romero. A través de este análisis, la autora busca ahondar en la figura de Ayala como intelectual comprometido y escritor vinculado al Grupo Sur, así como desvelar el influjo que exiliados como él tuvieron sobre el campo cultural argentino del momento. Lee, de este modo y a través de la correspondencia, el modo en que intelectual y campo cultural se influyen mutuamente, asegurando así su evolución. La misma función aglutinadora que cumplieron revistas como las argentinas estudiadas por Venturini, la tuvieron otras en España como *Papeles de Son Armadans*: lugar de encuentro entre poetas en el interior y en el exilio, jóvenes y maduros, como estudia Arantxa Fuentes Ríos a través del epistolario de Camilo José Cela. Una vez más, este epistolario "nos permite asistir de manera privilegiada a las redes culturales del momento, las estrategias de publicación y difusión de los autores, los proyectos fallidos, así como a los lazos de amistad". A estas mismas cuestiones, entre otras, nos permite acceder el epistolario entre Américo Castro y Miguel Delibes analizado por Santiago López-Ríos. Es interesante cómo, en estas cartas, no solo circulan esos lazos, estrategias y anuncios, sino también lecturas y pensamientos cruzados, unos que, en esta relación epistolar, culminan con una impronta americocastrista en la escritura de El hereje. López-Ríos señala las concomitancias entre la obra de Delibes y el ideario de Castro, con los ensayos de José Jiménez Lozano como mediadores, autores ambos a los que el exiliado escribió y después conoció personalmente en 1967. Concomitancias que son reflejo, en fin, también de una complicidad humana entre los tres autores, a pesar de sus grandes diferencias.

Carmen Martín Gaite está en el centro de los estudios de José Teruel y Maria Vittoria Calvi. En primer lugar, y como editor del epistolario completo de la autora solo cuatro años atrás. José Teruel hace un recuento y análisis de las nuevas cartas encontradas desde entonces. Asimismo, plantea nuevas preguntas que se suman a aquellas con las que comenzábamos esta reseña, de entre las que nos resulta especialmente interesante aquella relativa a las analogías que se encuentran entre la poética literaria de Martín Gaite v sus cartas como medio de comunicación. Calvi, por su parte, se sirve de la figura de la escritora para aproximarse a un caso particular e interesante como fue el de El Interlocutor Exprés, del que Martín Gaite participó. Esta publicación, entre la revista y el fanzine, fue un curioso proyecto colectivo creado desde y para un círculo reducido e íntimo de escritores que sostuvieron una "práctica comunitaria de escritura epistolar". Dirá así Calvi que las cartas, en provectos como este, no se muestran solo como fuente de información, sino como "elementos rituales y performativos".

Cierran el volumen José Luis Gómez Tore y Álvaro Díaz Ventas, con dos nuevos casos de contacto entre dos Españas y también entre tres generaciones: la de los exiliados de 1939, aquí representada por María Zambrano y por Carlos Blanco Aguinaga, y la de guienes crecieron en la dictadura, representada por José-Miguel Ullán y Rafael Chirbes, respectivamente. Es en este último artículo, sobre Blanco y Chirbes, cuando los e-mails que Chirbes imprimió entran en juego. También en él se muestra el peso de las palabras del exiliado, actuando como maestro, sobre la obra del joven Chirbes, igual que lo hizo Américo Castro con la obra de Delibes.

El valor de las cartas en el tiempo. Sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936 se suma, en fin, a una de las perspectivas teóricas y metodológicas más actuales de los estudios culturales sobre nuestra literatura. Lo hace iluminando nuevos ángulos para el lector y desde una mirada plural y compleja, igual que lo es el campo literario que aborda. Escrito por un conjunto internacional de especialistas que aúna a catedráticos e investigadores incipientes, este volumen es una muestra de cómo tan diversas voces pueden cruzarse a lo largo del tiempo hasta converger en un momento para, juntas, escribir una historia.

> LUCÍA COTARELO ESTEBAN Universitat Autònoma de Barcelona lucia.cotarelo@uab.cat

Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.2.2270 Vol. XI, n.º 2 (verano 2023), pp. 631-635, ISSN: 2255-4505

Maria Ayete Gil: *Ideología, poder y cuerpo. La novela política contemporánea*. Manresa: Bellaterra Edicions, 2023, 320 pp.

En el ámbito de los estudios literarios, la etiqueta *literatura política* ha sido objeto de numerosas interpretaciones ciertamente equívocas. De hecho, la historiografía le ha asignado un sentido simplista y, en última instancia, vacuo que ha propiciado su equiparación a otras categorías como la de *literatura social* o *literatura de tesis*, desprestigiadas, de hecho, por gran parte de la crítica. Para Maria Ayete Gil, las novelas políticas no son, como sostienen muchos, aquellas en las que suceden huelgas o revoluciones; son las narraciones que, inscritas en un orden explotador como el actual capitalista, se entrometen en sus grietas y sacan a la luz las contradicciones de sus mecanismos internos de opresión. En torno a esta convicción se comprenden las reflexiones que construyen el ensayo *Ideología, poder y cuerpo. La novela política contemporánea* (2023).

A Ayete le importa aclarar la terminología clave en que se fundamenta su propuesta de análisis. En particular, le preocupa acotar su definición de novela política, para lo que pone en entredicho algunos de los significados que la academia le ha otorgado en el último siglo. Esta definición es, como ya se ha adelantado, central en un libro cuya escritura parte de las nociones de inconsciente ideológico, de radical historicidad de la literatura y de la falsa libertad del vo-soy, de Juan Carlos Rodríguez, así como de algunas hipótesis de Jacques Rancière, con especial énfasis en la relativa a la desigualdad en el reparto de lo sensible. para adentrarse en los recovecos de la ideología de un tipo concreto de ficción: aquella que tras el 15M ha experimentado un proceso de repolitización rupturista con la estética generalmente aconflictiva que había imperado en el panorama literario desde la época (pos)transicional. Las cuestiones teóricas planteadas por ambos críticos, junto con otras como la despolitización o el consenso sin antagonismos de Carl Schmitt y el exterior constitutivo de Chantal Mouffe, las esclarece Ayete en el capítulo "El tridente: ideología, política y literatura" antes de repasar qué ha implicado ser canónicamente un texto político, el cuadro de lo que considera literatura intimista y mercantilizada que proliferó una vez restaurada la democracia y la transformación de cierta novelística —ambiguamente llamada de la crisis— después del movimiento de los indignados. La investigadora declara que el capitalismo ha requerido, desde sus comienzos, que la masa humana que lo mantiene esté convencida de su libertad, es decir, que crea poder afirmar su yo-soy individualizado. Esta situación se debe a que los sujetos se ven mediados por un inconsciente ideológico que los engaña, que los hace creer que son libres cuando no lo son, y que, radicado en un cronotopo concreto, confirma su radical historicidad y la de sus producciones y productos. Aun escritas bajo el yugo de este inconsciente, algunas obras recientes han penetrado en los puntos de fuga de la ideología dominante para dar luz a problemas y situaciones invisibilizadas. En palabras de Rancière, estos libros, insertos en el régimen estético, han promovido la incorporación de los que no tienen parte en la comunidad para recibir lo que les ha sido negado y les corresponde del reparto de lo sensible. Esta labor ha podido materializarse gracias a la exposición de prácticas constitutivas del capitalismo como la desigualdad, la precariedad o la violencia que, al hacerse perceptibles, suponen un peligro para el sistema, lo que explica que hayan sido tradicionalmente bloqueadas y desplazadas.

La necesidad de desentrañar los recovecos del capitalismo avanzado por medio de los enfoques arriba mencionados lleva a Avete a proponer tres líneas de análisis: las correspondientes a la ideología, al poder y al cuerpo. En el segundo capítulo del ensayo, titulado "Ideología. Literatura hacia otro horizonte", la autora se centra en la ideología, mapa en el que el vo moderno nace y bajo cuyos parámetros vive y se comunica. La brecha en la maguinaria de estos parámetros se observa en novelas como Panfleto para seguir viviendo (2014 [2007]), de Fernando Díaz; Factbook. El libro de los hechos (2018), de Diego Sánchez Aguilar; Feliz final (2018), de Isaac Rosa y Acceso no autorizado (2011), de Belén Gopequi. Todas ellas buscan romper con los esquemas corrosivos del orden en que se gestan al ser capaces de detectarlos y de reflexionar en torno a temas como la necesidad de movilización colectiva, la tergiversación de la verdad por parte de órganos estatales o las consecuencias de la explotación en las relaciones personales. Según la investigadora, en el caso de Factbook la ruptura se realiza gracias a la exhibición de información condenatoria de gente poderosa en una red social clandestina, excluida activamente de la atención mediática por la autoridad. Los datos publicados derriban la abstracción que enmascara a los victimarios de una estructura cuya operancia se ha impuesto como inalterable. Al mismo tiempo, los datos los dan a conocer personas sin cara o nombre, o sea, se transmiten por vía de la opacidad voluntaria del explotado, que funciona como arma y método de resistencia. Por su parte, Acceso no autorizado se sirve de la subjetivación del culpable para dejar constancia de que aquello que nos controla no es etéreo, sino concreto y corpóreo. Las novelas reflejan lo que la autora llama desplazamiento y naturalización de los conflictos; en ellas hay una otredad que compromete la normalidad del capitalismo y que actúa para transformar un mundo dominado por una sola voz omnipresente, por una norma ante la que no puede paralizarse. Todos los personajes de las obras están programados inconscientemente para decir yo-soy, pero algunos de ellos, como ocurre en Quédate este día y esta noche conmigo (2017), de Gopequi; Yo misma, supongo (2016), de Natalia Carrero; Feliz final o Factbook, problematizan o permiten problematizar, desde perspectivas diversas —relacionadas con la autoexplotación, con la capitalización del erotismo y del amor, con la renuncia de la identidad...—, su ausencia de libertad, igualada a la potencial elección con que el sujeto cree contar en el plano que lo cerca. De acuerdo con Ayete, para poder enfrentarse a las coerciones del aparato capitalista y como bien muestra Panfleto para seguir viviendo, el yo-soy necesita configurarse en un nosotros-somos; que la individualidad se introduzca en un aparato colectivo desde el que impugnar los patrones de explotación en los que convive.

Una vez abordada la esfera ubicua de la ideología, Maria Ayete Gil dedica el tercer capítulo de su ensayo, "Poder. Espacio, institucionalización y gobierno del otro", a la del poder. Más expresamente, la autora recurre a los conceptos dispositivo, vigilancia, panoptismo, sociedad disciplinaria o biopolítica, de Michel Foucault, para exponer ciertos modos de control y normativización del ser explotado en novelas como Cuatro por cuatro (2012) y Cara de pan (2018), de Sara Mesa; Lectura fácil (2018), de Cristina Morales o La vida de las estrellas (2018), de Noelia Pena. En ellas, analiza de qué manera los espacios o heterotopías de desviación —el colegio, el RUDI y el CRUDI o el psiguiátrico— se encargan de la reclusión, del monitoreo constante, de la homogeneización, de la jerarquización, de la sumisión forzosa y de la institucionalización sancionadora de cuerpos varios, concretamente de estudiantes, personas con discapacidad y personas con enfermedades mentales. El poder toma forma en la supervisión y neutralización de conductas anómalas, muchas veces aplacadas incluso antes de producirse, mediante instrumentos como los silencios, el castigo —paradójicamente vinculado a la medicalización y patologización utilizadas en el régimen biopolítico para dañar a sujetos vulnerables y desobedientes— y otros ejercicios correctivos. Avete examina qué significan, en múltiples contextos discursivos, la inclusión, la integración y la asimilación de lo diferente en las sociedades capitalistas, de lo otro supeditado al peligro que imponen los lugares disciplinarios y falsamente protectores. Asimismo, la investigadora descubre cómo actúan algunas relaciones de abuso y poder, ligadas a distinciones de clase, desigualdades, precariedades y corrupciones, dentro del ámbito laboral en novelas como Cuatro por cuatro y El trepanador de cerebros (2010), de la misma Sara Mesa; Fábricas de cuentos (2019), de Javier Mestre; Nada es crucial (2020 [2010]), de Pablo Gutiérrez y Cosas vivas (2018), de Munir Hachemi. Después, identifica las que intervienen en el entorno personal-afectivo, con sus intercambios y sus subyugaciones, en las ya citadas obras de Mesa, a cuyo corpus se añade Cicatriz, de 2015. Todos estos textos, arquye Ayete, tienen como fin visibilizar en virtud de qué procedimientos el sujeto capitalista se ve asediado por un dispositivo liderado por la clase dominante que salvaguarda la falsa apariencia de libertad sobre la que se fragua la conciencia alienada del yo-soy, así como diseccionar cuál es el comportamiento de dicho dispositivo.

En el cuarto capítulo del libro, titulado "Cuerpo. Violencias y cicatrices", Ayete defiende que el cuerpo es el lugar que queda marcado por las violencias del neoliberalismo, sobre todo si ese cuerpo es un cuerpo *otro*. A propósito de la otredad, la autora acude a las tesis de la *muda vida*, la *zoé* y la *bíos* de Giorgio Agamben, del *paradigma inmunitario* de Roberto Esposito y de los niveles de inseguridad de Judith Butler con la intención de secundar, suplementar y continuar la aplicación de la noción foucaultiana de biopolítica en algunos ejemplos de la narrativa reciente. Esto la lleva a determinar cuáles son los organismos prescindibles para el régimen capitalista. Por un lado, están las mujeres, asesinadas impunemente en nuestra cotidianidad; un *nosotras* cuyas mortalidad y desaparición a manos de los hombres no se registran, alarmantemente, en el

significado de la palabra homicidio. Por otro, las personas extranjeras, inmigrantes y racializadas, continuamente marginalizadas e igualmente sacrificadas sin castigo. A ellas se añaden los inadaptados, con biografías sometidas —como las de sus contrapartes— a la precaridad, relegados a las afueras de la red de perceptibilidad y, en consecuencia, de fácil supresión. Así lo ponen de manifiesto Las alegres (2020), de Ginés Sánchez y las ya aludidas Cosas vivas y Cuatro por cuatro, respectivamente. De forma paralela, la investigadora elucida imágenes de la inmunización u oposición al contagio virtual del otro con referencia a la inmigración de una mujer española a Londres en Cabezas cortadas (2018), de Pablo Gutiérrez. También lo hace en su lectura de PornoBurka. Desventuras del Raval y otras f(r)icciones contemporáneas (2013), de Brigitte Vasallo, novela que ofrece interpretaciones humorísticas que cuestionan las dinámicas de inclusión multiculturalista en la España contemporánea a la vez que facilitan la meditación sobre asuntos como la occidentalización o el feminismo islamista. Por último, Avete profundiza en los efectos de la explotación en la salud física y psíquica del trabajador. Las correlaciones entre sus medios materiales y su bienestar o malestar son indisolubles. Por tanto, las huellas del régimen ideológico se rastrean en cuerpos malgastados, avejentados y siempre modelados en función del capital v su ausencia. Estos cuerpos cansados transitan novelas como Feliz final v La mano invisible (2011), de Isaac Rosa, o Las maravillas (2020), de Elena Medel. No obstante, y aunque en un momento dado también se tratan los enlaces entre la explotación laboral y las dolencias mentales en La trabajadora (2014), de Elvira Navarro, son dos obras de Marta Sanz los casos en los que se centra esta sección del ensayo: La lección de anatomía (2014 [2008]) y Clavícula (2015). En ambas, el yo —subalternizado por femenino— pierde su agencia individual para convertirse en un plural objetivado. En La lección de anatomía, es acosado por complejos, imaginarios asfixiantes de belleza y prejuicios juveniles a la par que es atravesado por el agradecimiento adulto al feminismo y a la afección de las mujeres que participaron en su vida. El texto incide en la demostración de la merma que las mecánicas capitalistas infligen en el cuerpo, algo que comparte con Clavícula, si bien en esta es especialmente palpable por presentarse en una escritura cruzada por el dolor; el dolor del esfuerzo, de la edad, de ser ignorada, de autoexplotarse, de pretender ser feliz y resistir sin quejarse; un dolor reivindicado y aullado, soportado y compartido con otros cuerpos.

El último capítulo, "Otras posibilidades", abre las puertas a la continuidad de las revisiones críticas en torno a la repolitización de la novela creada, publicada o reeditada tras el 15M luego de recopilar algunas conclusiones. De ellas se extrae rápidamente la idea de que la labor representativa de la narrativa . —emprendida a través de un lenguaje cómplice o no con la matriz sistémica— es extremadamente relevante en los escenarios históricos que la forjan, pero también un diagnóstico que Ayete se había encargado de comprobar en cada uno de los apartados de su libro: la contradicción más profunda de la ideología del capitalismo avanzado es, sin lugar a duda, la de libertad/explotación. Los capítulos de *Ideología*, *poder y cuerpo. La novela política contemporánea*, pensados y edificados con rigor y minuciosidad, dan forma a una propuesta posicionada,

reveladora, incluso, y, desde luego, comprometida. El ensayo se levanta como un excelente ejercicio sociológico que contribuye a pensar un futuro *otro*, a abrir una grieta cada vez más visible en los esquemas del dispositivo en el que sobrevivimos, presente en una serie de obras que velan, precisamente, por garantizar lo mismo. Las brechas son incómodas, pero hacen posible la desarticulación de un inconsciente ideológico que no es otro que el nuestro. Dicho de otro modo, habilitan el señalamiento de las verdades y contradicciones que deberían obstaculizar la perpetuación de una explotación que, por consustancial al mundo de hoy, nos afecta, aunque en distintos niveles, a todos. Es claro que el libro irradia confianza en el poder de la literatura para subvertir modelos y, en palabras de su autora, redireccionar los focos que iluminen lo oscuro, que ilustren lo que realmente nos pasa: nuestra ausencia de libertad, nuestras heridas, nuestra alienación.

Andrea Durán Rebollo Universidad de Alcalá a duran@edu uah es

PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.2.2259 Vol. XI, n.º 2 (verano 2023), pp. 637-641, ISSN: 2255-4505

Ana Abello Verano: *Poéticas de lo fantástico en la cuentística española actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2023, 223 pp.

Resultado de una minuciosa indagación sobre la nueva narrativa de lo fantástico en la producción hispánico-peninsular del siglo xxI, el volumen Poéticas de lo fantástico en la cuentística española actual recoge y analiza por temática y motivos afines la colección de relatos publicados por cuatro creadores de renombre en el citado panorama de esta categoría estética. Ana Abello Verano, autora del libro y doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de León, reúne la escritura ficcional de Fernando Iwasaki. David Roas, Patricia Esteban Erlés y Juan Jacinto Muñoz Rengel, en lo que puede considerarse un estudio íntegro y fundamental por lo que concierne al espacio que ocupan estas voces literarias entre la expresión de lo fantástico actual, las cuales se entregan, además, y como refiere la propia Abello, a revisar "los axiomas fundacionales del género para dotarlos de una nueva perspectiva" (2023: 202). La meditada selección de estos cuatro narradores preside el objetivo final que persigue el estudio: la configuración de la forma y los temas que adopta esta particular categoría de lo insólito en la era actual, un ejercicio propio de la teoría y análisis literario que Abello lleva a cabo a través del cotejo de los cuentos y microrrelatos que los citados escritores han sacado a la luz.

Lo primero que llama la atención en este volumen es su división en dos capítulos diferenciados: más allá del estudio en profundidad de la cuentística de los narradores escogidos, la autora reúne por categorías de distinta índole conceptual los diversos motivos y materias que atraviesan cada una de las composiciones tratadas, a fin de esclarecer cuáles son los puntos de encuentro de las nuevas voces literarias en la expresión de lo fantástico. De esta manera. Abello traza las distintas líneas temáticas que se descubren en la cuentística hispánicopeninsular del género desarrollada a lo largo del siglo xxI, y que convergen en la transgresión de nuestra idea de lo real. Lo fantástico-terrorífico y la perspectiva infantil en los microrrelatos de Fernando Iwasaki, la visión distorsionada de la realidad en las narraciones de David Roas, lo fantástico femenino y feminista en el universo ficcional de Patricia Esteban Erlés y lo "fantástico filosófico". —terminología de la autora— de Juan Jacinto Muñoz Rengel ejercen de guías, à la cicerone, a fin de reverberar los mecanismos más notables en la expresión estética de esta categoría de lo insólito los cuales inauguran la nueva forma que ha adquirido lo fantástico en la era posmoderna.

El primero de los dos capítulos "La (ir)realidad ficcionalizada. Nuevos derroteros de lo fantástico en el siglo xxi" se figura, ante todo, como el tabique maestro de las observaciones y propuestas que conforman la totalidad del estudio. Abello expone aquí la relevancia que ha adquirido lo fantástico en nuestro tiempo, destacando sobre todo el considerable grupo de narradoras y narradores, nacidos entre las décadas de los 60 y los 70 del siglo xx, que comparten el interés en construir mundos afligidos por lo insólito, espejos de las dotes epistemológicas que compartimos entre nuestros congéneres y que nos muestran las arenas movedizas sobre las que se desplaza nuestra idea de lo real en la etapa contemporánea de la humanidad. Adicionalmente, la actividad literaria que se ocupa de revelar una nueva perspectiva de esta categoría ficcional no queda reducida a este conjunto de autores, sino que también se incluven en ella creadoras y creadores de reconocido prestigio literario, los cuales conforman la primera generación de lo no mimético que dio a luz y fundó las bases de la variante contemporánea de lo fantástico en nuestra región: Juan José Millás, Pilar Pedraza, Javier Marías y, con elevada distinción, José María Merino y Cristina Fernández Cubas. Además de estos grupos de escritores, la autora hace patente que el ámbito científico también se ha acogido al rejuvenecimiento de la ficción no mimética; el aumento exponencial y a nivel internacional en el número de grupos de investigación, congresos y otras actividades relativas al espacio académico, consagradas al estudio de lo fantástico, atiende a los cambios que está disfrutando este género y pretenden, con ello, crear espacios de reflexión en los que plasmar el impacto de este tipo de producción ficcional no solo a nivel estético, sino también político y sociocultural. El capítulo se complementa con la detallada descripción del tipo de poética que abordan cada uno de los cuatro narradores ya citados, Iwasaki, Roas, Esteban Erlés y Muñoz Rengel, lo cual da paso a la siguiente sección, en la que los textos de cada uno de estos autores incorporan una visión pormenorizada de las características propias de cada una de las tipologías que dan forma a la reciente composición de lo fantástico.

La autora se aventura a un desarrollo de la investigación substancialmente más conceptual en el segundo capítulo del volumen, "Resortes de lo fantástico en la última narrativa española", de tal manera que las características y modos de expresión de lo fantástico que se abordan en esta amplia sección presentan una suerte perspectiva teórica de lo fantástico, a diferencia del apartado anterior, en el que el objetivo estaba orientado a fundamentar las bases contextuales que permiten hablar de un curso renovado de lo fantástico hispánicopeninsular en la era contemporánea. Las primeras temáticas que se extienden en el capítulo quedan englobadas bajo el común denominador "Arquitectura o engranaje narrativo de lo fantástico", el cual está fraccionado entre distintos modos de naturaleza textual, estructural, formal y semántica a través de los que se desenvuelven las antologías de relatos de los cuatro autores elegidos. Vale la pena comentar que en este punto se llevan a cabo numerosos aportes acerca de la práctica de funciones intertextuales en las distintas narraciones del tipo de fantástico que presentan los escritores, lo cual proporciona diálogos de diversa idiosincrasia con mitos y leyendas tradicionales: por un lado, con la reescritura bíblica, en la que Fernando Iwasaki luce como el máximo exponente al valerse de imágenes y simbología presente en las escrituras para mejor reconsiderar el contenido sagrado que ostentan; por otro lado, con otras obras de carácter tanto narrativo como cinematográfico, lo cual, especialmente en el caso de David Roas y sus continuas alusiones a otros productos ficcionales de condición fantástica, permite rendir homenaje a los clásicos — y no tan clásicos — del género. Patricia Esteban Erlés y Juan Jacinto Muñoz Rengel, en particular, "imprimen diferentes lecturas a las publicaciones, en una apuesta por la no linealidad y por otros mecanismos que generan diversos niveles de recepción" (57), lo que refleia que la creatividad sobre el propio diseño de la obra, la estructura del texto y los juegos con el lenguaje son consubstanciales al efecto de lo fantástico que se inaugura en su nueva expresión estética. De un modo similar, la construcción de lo fantástico que realizan algunos de estos escritores a través del hecho linquístico aparece representada como otro de los principales artefactos que se emplean en nuestro periodo y territorio de creación; así, el tipo de imposibilidad que se confecciona por medio del lenguaje genera una suerte de "transgresión lingüística" (88) en el mundo ficticio al quebrantar las regularidades sintácticas o semánticas que dan forma a la realidad del relato.

Asimismo, la relación entre lo fantástico y el humor, aunque pudiera parecer antitética a primera vista, resulta una herramienta revolucionaria a la hora de conjurar maniobras irónicas o paródicas, las cuales resaltan aún más la capacidad subversiva de lo imposible, puesto que en conjunto produce un intenso efecto sobrecogedor y aporta una perspectiva novedosa a los motivos tradicionales de lo fantástico. Cabe mencionar la sólida presencia de la autoficción y maniobras metaliterarias, siendo la primera un dispositivo que apela a la autorreferencia sobre la propia identidad del narrador y que le sirve como pretexto para situarse como el receptor del fenómeno fantástico; los segundos, los juegos metaliterarios, revisitados sobre todo por Roas y Muñoz Rengel, se usan primordialmente como elementos que ponen en jaque los límites establecidos entre realidad e irrealidad, materializados en este caso por la disolución de la frontera que separa la ficción de la no ficción.

Las últimas temáticas se agrupan en lo que Abello califica como "Anomalías y perturbaciones en el orden de lo real", esto es, la serie de materias y estrategias que cuestionan la naturaleza de lo real y la identidad del sujeto. La primera de las categorías que reúne este rótulo se contiene en el tipo de fantástico que problematiza el continuo espacio tiempo, una de las técnicas de ficcionalización menos estudiadas y abordadas por la teoría pero sobre la que empiezan a aparecer nuevas incursiones desde el ámbito de la investigación literaria, las cuales nos permiten aproximarnos a las imposibilidades generadas por la transgresión de la linealidad del tiempo o del orden que ocupa el espacio en el mundo ficticio; véanse por ejemplo las transfiguraciones espaciales y temporales en los relatos de David Roas o las alteraciones del tiempo y los universos autocontenidos de Juan Jacinto Muñoz Rengel. A la temática anterior le siguen los objetos con propiedades extraordinarias, un recurso habitual en la literatura de lo fantástico que se incorpora al ámbito de lo cotidiano en la narrativa de

los autores estudiados, como las casitas y muñecas de porcelana dibujadas por Patricia Esteban Erlés. Otros sistemas garantes de las perturbaciones sobre el orden de lo real están configurados por lo onírico como elemento desestabilizador y también por la figura del doble, si bien el primero ha perdido fuerza en la producción actual del género, es sobre todo Muñoz Rengel quien le devuelve su estela en el panorama hispánico contemporáneo y nos muestra, así, que el uso del sueño en lo fantástico proporciona un reflejo flagrante de la inestabilidad de lo real y de la disolución de los límites de lo racional; el segundo, el doppelganger, que además representa uno de los tópicos por antonomasia de lo fantástico tradicional, se nutre ahora del cuestionamiento de la existencia e identidad del sujeto posmoderno, que al atravesar un mundo desprovisto de sentido, se desdobla a sí mismo para sumergirse entre los planos de realidad alternativos que su vo inicial no puede alcanzar. En ocasiones las anomalías entre el orden de lo real fabrican seres de distinta naturaleza, animales, plantas v otro tipo de entes que quedan aquí reunidos bajo el apelativo "Bestiarios", esta vez destinados a la crítica de las problemáticas sociopolíticas y medioambientales más importantes a las que se ha dado voz en nuestro siglo, por lo que Abello se destaca el fuerte contenido ideológico de la figuración de estos especímenes insólitos. Asimismo, en lo fantástico actual confeccionado por estos escritores se observa la clásica forma del fantasma y del resucitado, ahora renovada y afrontada especialmente a través de mecanismos humorísticos; de hecho. Fernando lwasaki maneja este recurso para tratar lo infantil, algo que también permite descubrir la existencia del infante monstruoso en los territorios de lo fantástico contemporáneo, y que, como señala Abello, "puede aparecer como representación física de la otredad" (183) va que el narrador utiliza las voces de estos niños —presuntamente inocentes— para reflejar el carácter siniestro de lo pueril, aquel lugar al que el adulto no puede regresar; vale decir que si bien el propio lwasaki presenta ejemplos indudables del niño monstruo, también se ha trabajado en los últimos cuentos de Roas y Esteban Erlés. El repunte final está simbolizado por la mujer monstruo —entre la que se hallarían las maternidades monstruosas, aunque la autora ya especifica que no se adentra en su tratamiento—, que resulta en la materialización específica, amenazante y reivindicativa de todo aquello relativo al género no-masculino, de tal forma que la figuración de entes femeninos que acuden a una transformación en seres sobrenaturales o de naturaleza no humana pretende subvertir los estándares operados por el pensamiento heteropatriarcal; la mujer monstruo hace uso de los límites superados por la imposibilidad fantástica —a través del cuerpo y conductas que transgreden los roles tradicionales atribuidos a la fémina— para empoderarse frente a la estrecha horquilla, psicológica y moral, en la que ha estado encerrada durante tanto tiempo a causa de una episteme sesgada por el imperio del hombre hegemónico.

Conviene subrayar que hasta hace escasos años lo fantástico ha sido señalado como "género menor" y también ha estado desterrado tanto del ámbito académico como de las altas esferas de la literatura. Es por ello que resulta alentador hallar estudios de esta índole en los cuales se reafirme la vigencia de esta categoría, se ensalce su valor literario y se destaque su habilidad como arte de

denuncia y crítica sociopolítica. Gracias a los aportes de la autora, lo fantástico contemporáneo se consagra, una vez más, como la categoría de la transgresión y como la exhibición de la inconsistencia de cualquier realidad y verdad objetiva. Los cuentos y microrrelatos de Fernando Iwasaki, David Roas, Patricia Esteban Erlés y Juan Jacinto Muñoz Rengel se articulan como una suerte de eje teorizador en el que encajan los arquetipos habituales de la expresión actual de lo fantástico, de ahí que Ana Abello se haya adherido a las composiciones de estos narradores, destinadas todas ellas a difundir el valor y la proliferación de esta categoría ficcional en nuestro propio espectro de lo real mediante un análisis somero de los relatos que mejor ilustran cada uno de los temas y motivos señalados.

ALESSANDRA MASSONI CAMPILLO Universitat Autònoma de Barcelona Alessandra.Massoni@uab.cat

PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.2.2399 Vol. X, n.º 2 (verano 2022), pp. 643-647, ISSN: 2255-4505

José Manuel González Álvarez: *Una trama familiar.* (Auto)figuración y campo literario en Argentina (siglos xx-xxI). Madrid: Visor, 2021, 173 pp.; Nicolas Licata, Rahel Teicher y Kristine Vanden Berghe (eds.): *La invasión de los* alter egos. *Estudios sobre la autoficción y lo fantástico*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2021, 345 pp.

Pese a lo pronosticado por algunos agoreros, la autoficción no solo continúa viva y coleando, sino que sigue captando el interés de los estudiosos de la literatura y otras artes, como el cine, el teatro o el cómic. Como botón de muestra, estos dos volúmenes que, desde perspectivas muy diferentes, logran poner de manifiesto hasta qué punto el debate en torno a la autoficción se está enriqueciendo últimamente con la incorporación de nuevas perspectivas teóricas y metodológicas, alumbrando nuevos sentidos con respecto a esta modalidad creativa.

La monografía de José Manuel González Álvarez, Una trama familiar. (Auto)figuración y campo literario en Argentina (siglos xx-xxI), profundiza brillantemente en la conexión entre los estudios autoriales—divulgados en los países de habla hispana por teóricos como Aina Pérez Fontdevila, Meri Torras, Juan Zapata, Lorena Amaro o Eleonora Cróquer, en diálogo con la crítica francesa—, situando el concepto de autoficción en el espectro más amplio de la autorrepresentación y la creación de imágenes de autor. El trabajo de González Álvarez desborda por lo tanto los estrechos límites de la autoficción —circunscrita a la identidad nominal entre autor y narrador en combinación con tramas inventadas o, al menos, en las que se dan cita la factualidad y la ficcionalidad generando una suerte de narración paradójica—, al entender la autofiguración como ese espacio en el que confluyen las diversas aristas de la escenografía autorial a través de la cual los escritores buscan legitimarse y visibilizarse dentro del campo cultural. Esas formas de ser autor arraigarían, en el caso de algunos nombres señeros de la literatura argentina, en la herencia de Macedonio Fernández, cuyo proyecto escritural y autorial se basaría en el hermetismo, lo ilegible, la noción de extranjería, la idea de postergación y digresión o el antirrealismo, entre otros, y que incluiría, más allá de lo expresado en el texto, una serie de gestos extra y paratextuales que influyen de manera decisiva en la recepción de las obras.

De este modo, González Álvarez no solo elabora un corpus de autores unidos por una determinada genealogía, sino que ofrece una serie de claves que conforman, a partir de Macedonio, "una trama familiar" en la que se dan cita los diversos posicionamientos de la literatura argentina a lo largo de buena parte del siglo xx hasta llegar a nuestros días. Dicha pugna por la legitimidad

se concreta, en algunos casos, en la adhesión al proyecto macedoniano y en otros en el elocuente ocultamiento de su huella. Así, la primera parte del libro recorre las posturas de autor desplegadas en *Museo de la Novela de la Eterna* y otros textos, involucrando tanto el proyecto narrativo de Macedonio Fernández como su identidad autobiográfica. La segunda parte se detiene en algunos homenajes explícitos a este autor por parte de escritores centrales del campo cultural argentino, como Borges, Cortázar o Piglia, quienes en la revalorización de Macedonio escenifican sus propias figuraciones autoriales. Se da cuenta, por ejemplo, de la reivindicación hiperbólica que de él hace Jorge Luis Borges, cuya exagerada defensa termina por generar efectos paralizantes: el mito de la oralidad, el criollismo, el elogio del personaje genial antes que del escritor excelente, desemboca en "una operación eliminatoria de lo que el legado textual macedoniano contenía de calado intelectual, sustituyéndolo sibilinamente por una rememoración brumosa que quiara al metafísico por la senda de la liviandad" (46). Al contrario, el empeño de Julio Cortázar en reivindicar el impulso transgresor de la literatura de Macedonio Fernández choca con su propia práctica escritural, caracterizada, sí, por lo insólito y el antirrealismo, pero organizada en tramas coherentes y bien desarrolladas, a diferencia de las de su supuesto precursor. La deuda sería, pues, más epidérmica que real y el sentido de esa adhesión resultaría algo interesado: a través de esta. Cortázar lograría situarse en una genealogía de autores y convertiría tanto su literatura como su posición en el campo literario en algo inteligible para los lectores. Ricardo Piglia, por su parte, conectaría con Macedonio de forma indirecta, mediante la apropiación de Borges: la intertextualidad, la metatextualidad, la creación de alter egos, la vida fagocitada por la escritura, etc. constituirían gestos contracanónicos que, de forma paradójica, le permitirían alcanzar un lugar central del canon, dentro de la órbita del autor de Ficciones.

La tercera parte del libro se detiene en algunos nombres relevantes del panorama contemporáneo y actual, desde el mismo Piglia a Félix Bruzzone, pasando por Héctor Libertella, Osvaldo Lamborghini, César Aira, María Moreno o Dalia Rosetti, autores todos ellos herederos de Macedonio en sus modos de autorrepresentación, cuando no en muchos de los rasgos que caracterizan sus obras. González Álvarez analiza algunos de sus textos más significativos a la luz de sus estrategias autoriales, esas que consisten en "diseñar una maniobra de asimilación u ocultación fiando el crédito literario (Sapiro) de otro autor una inserción propia en el campo" (79). Así, Héctor Libertella, en su pretensión de ilegibilidad y de hermetismo, en su "política de lo póstumo" y de lo provisional (80) estaría reclamando la ascendencia de Macedonio. Lo mismo que Lamborghini, quien, por su lado, se opondría a Piglia en su empeño por hacerse visible. Estas polaridades estarían en el origen de la oposición Piglia-Libertella y, a su vez, contrastarían con otra antítesis, la de Piglia-Aira, al presentar como irreconciliables la "solemnidad bibliófila" del primero y la naturaleza "bufonesca" del segundo. Eso a pesar de que dichas expresiones de la autoría provienen del tronco común de "la no-escritura" de Macedonio Fernández y a pesar también de que Aira se resiste, siempre que se presenta la ocasión, a aceptar dicha filiación. Lo mismo sucede, aunque al revés, con Félix Bruzzone o Daniel Guebel, cuando niegan o minimizan la impronta de Aira, distanciándose de él, aun si sus respectivos proyectos narrativos presentan bastantes puntos en común.

Se trata, en suma, de un libro inteligente, muy esclarecedor con respecto a las estrategias de autofiguración —autofiguración que a veces se expresa a través de lo autoficcional— de algunos de los autores más importantes del canon de la literatura argentina. La conjunción de teoría literaria con las herramientas de la crítica y la hermenéutica hacen de este volumen un texto fundamental tanto para quienes se interesan por la narrativa rioplatense, como para los estudiosos de la autoficción, las diversas formas de la autorrepresentación y la autorialidad.

El otro libro que quiero mencionar aquí ha sido publicado por la editorial Iberoamericana, que tanto ha hecho por divulgar las temáticas de las que estos se ocupan. Así, en Iberoamericana han aparecido las monografías de Vera Toro "Soy simultáneo": el concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica (2017) y Patricia López-Gay Ficciones de verdad: archivo y narrativas de vida (2020), dos trabajos imprescindibles para entender la autoficción, así como varios volúmenes colectivos sobre cuestiones centrales o aledañas a dicho fenómeno.

Uno de esos trabajos es *La invasión de los* alter egos. *Estudios sobre la autoficción y lo fantástico*, editado por Nicolas Licata, Rahel Teicher y Kristine Vanden Berghe, especialistas de la Universidad de Lieja, quienes defienden la existencia de un "pacto lúdico", el cual definiría eso que Colonna dio en llamar "autoficción fantástica" y que se distanciaría del "pacto ambiguo" conceptualizado por algunos teóricos de la autoficción —con Manuel Alberca, en España, a la cabeza—, característico de las autoficciones biográficas, en las que es harto difícil distinguir lo factual de lo imaginado.

Cabe decir que el problema terminológico que ha perseguido a la autoficción desde sus inicios —cuando Doubrovsky, en 1977, estampara dicho neologismo en la contracubierta de su novela Fils— persiste también en el caso de la variante "fantástica". Bajo ese marbete Colonna, en su tesis de 1989 y, más tarde, en el libro de 2004, aglutina un buen número de aspectos muy diferentes tanto en el plano temático como en el estilístico: por un lado, la presencia de elementos imposibles que transgreden la noción de realidad representada en el texto ("El Aleph" de Borges), la alteración de la lógica del relato gracias al empleo de lo onírico o la distorsión surreal (Aurora de Michel Leiris), el planteamiento contrafactual que obliga al lector a conocer determinados aspectos de la vida y de la obra del autor (Pornografía de Gombrowicz); y, por el otro lado, en el plano formal, la modulación paródica (Pornografía dialoga con un cierto tipo de novela decimonónica), el espesor lingüístico (el estilo barroco de *Transatlántico* también de Gombrowicz), el empleo de la imagen poética y del lirismo (Aurora). La elección del adjetivo "fantástico" para calificar un cierto tipo de autoficción resultaría, pues, inapropiada, al remitir, aunque sea de manera involuntaria, a un concepto muy debatido en la teoría y crítica literarias, con un contexto de aplicación más o menos reconocible. Está ya muy asumido que lo fantástico implica la irrupción de lo imposible en el mundo representado, el cual, a su vez, se rige por las mismas leves que gobiernan el mundo empírico; de este modo, lo fantástico hace intervenir nuestra idea de realidad, al tiempo que nos obliga a llevar a cabo una lectura referencial del texto. Algo que sucede en muy pocas autoficciones.

Para salvar ese escollo y no traicionar la denominación que le da Colonna y que, ciertamente, es la que se ha extendido en el ámbito de los estudios en torno a la autoficción, los editores de este libro prefieren utilizar la noción de "pacto lúdico", que sí permite amalgamar textos de muy diversa estirpe, en la medida en que estos comparten, en distintos grados y maneras, una decidida voluntad antirreferencial. Así, la primera parte, dedicada a las "Reflexiones teóricas", presenta trabajos sobre la ciencia-ficción autoficcional, ilustrada por la novela de Pablo Martín Sánchez Diario de un viejo cabezota (a cargo de la especialista del género Teresa López-Pellisa): la narrativa metaliteraria de Norberto José Olivar. estudiada por Javier Ignacio Alarcón, que, aunque incluye motivos clásicos de lo fantástico, como el del vampiro en la novela Un vampiro en Maracaibo, trufa el texto de abundantes elementos disruptivos y distanciadores; o la narración perturbadora basada en la metalepsis, con ejemplos de obras de Borges, Gustavo Nielsen v César Aira, de la mano de Sabine Schlickers. El último texto de esta primera sección contiene la propuesta de Nicolas Licata, autor de una excelente tesis doctoral sobre el tema, quien de nuevo sortea los peligros de la "autoficción fantástica" rebautizándola "autoficción inverosímil". Con una sistematicidad encomiable, Licata analiza el pacto lúdico desde la teoría del juego, recorriendo los textos teóricos más importantes (Picard, Schaeffer, Huizinga, Caillois), que, desde la psicología, la sociología o la historia de la cultura, apuntalan la idea de la ficción como juego. Desde esos marcos de interpretación, Licata entiende la autoficción como "la versión lúdica de la autobiografía" (102); sin embargo, el suyo no sería "un juego de tipo paidia, sino de tipo ludus, es decir, un juego reglado, pero un juego reglado engañoso que adoptaría una apariencia en la que parece reinar la paidia, la ficción sin límites y sin control" (109).

Desde esta concepción, el resto del volumen lo conforman tres partes más: una dedicada a los "Antecedentes y precursores", una segunda a las "Autoficciones contemporáneas" y la última a la "Memoria histórica y [el] cine". Entre los precursores destacan los relatos satíricos producidos durante la Restauración española, de cuvo análisis se ocupa Álvaro Ceballos Viro: Jorge Luis Borges provectado/ficcionalizado en sus narraciones, estas sí plenamente fantásticas ("El Aleph", "Borges y yo", "El otro"), en el estudio de Rafael Olea Franco; Abaddón el exterminador de Ernesto Sábato, gracias a Julia Erika Negrete Sandoval; y algunos relatos de Mario Bellatin, en un segundo trabajo de Nicolas Licata, centrado esta vez en la multiplicación de yoes, el travestismo identitario y la "dilución" del autor, que permiten emparentar muchos textos de este escritor con el Nouveau roman y la crisis del personaje literario.

La parte en torno a las "Autoficciones contemporáneas" incluye diversos estudios sobre Manuel Vilas, César Aira, Armando Vega-Gil y Claudia Ulloa Donoso, a cargo, por este orden, de Lieve Behiels, Pedro Pujante, Marco Kunz y Bieke Willem. Con la salvedad de Ulloa Donoso, cuyos cuentos sí presentan a veces algunos elementos fantásticos, con potenciación del efecto ominoso, la obra del resto de autores compartiría rasgos cercanos a la mascarada, lo delirante, lo absurdo o lo conjetural. De igual manera, los tres trabajos que componen la última parte del volumen se caracterizan por señalar un buen número de elementos autorreflexivos, presentes en "Sueño con medusas", de Félix Bruzzone, y Diario de una princesa montonera, de Mariana Eva Perez; los documentales Nadar, de Carla Subirana, y La jungla interior, de Juan Barrero; y las películas Los rubios, de Albertina Carri, y Estrellas, de Federico León y Marcos Martínez. El capítulo de Rahel Teiher sobre Bruzzone y Perez se centra en la presencia de lo fantasmal a través del análisis de los sueños insertos en los relatos de ambos autores argentinos, mientras que el trabaio de Mario de la Torre sobre los documentales de Subirana y Barrero y el de Julio Prieto sobre Los rubios y Estrellas interpretan la inclusión de elementos de irrealidad (escenas recreadas donde la memoria no llega, en contextos traumáticos, como la herencia de la guerra civil y el franquismo, el drama de los desaparecidos en Argentina o la vida en las villas miseria) como señales de un profundo sentir político, que, a través de la parodia v otros recursos distanciadores, como la metalepsis o lo surreal, buscan generar un extrañamiento que actúe sobre la conciencia del espectador.

Si bien el libro de Licata, Taher y Vanden Berghe evidencia hasta qué punto las formas "puras" de lo fantástico siguen siendo marginales en la esfera de lo autoficcional —y creo que deberíamos seguir meditando sobre ello—, las lecturas de tan variadas obras resulta no solo muy sugerente, sino extremadamente oportuna en un momento en el que se hace necesario interpretar la autoficción no tanto desde el referente y lo factual como desde los dispositivos —a menudo irónicos— que movilizan los textos más interesantes que esta modalidad artística ha producido hasta la fecha.

Ana Casas Universidad de Alcalá ana.casas@uah.es

WW.PASAVENTO.COM