

# PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

VOL. IX, Nº 1

Invierno 2021

**Este número de *Pasavento. Revista de estudios hispánicos* se ha publicado con retraso debido a la situación de emergencia sanitaria provocada por la pandemia del COVID-19.**

## DIRECTORA

Ana Casas (Universidad de Alcalá)

## JEFA DE REDACCIÓN

ANA RODRÍGUEZ CALLEALTA (UNIVERSIDAD DE ALCALÁ)

## COORDINADORA DE LA SECCIÓN MONOGRÁFICA

Aina Pérez Fontdevila (Universidad de Alcalá)

## COORDINADOR DE LA SECCIÓN MISCELÁNEA

Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)

## COORDINADOR DE LA SECCIÓN DE ENTREVISTAS

David Conte (Universidad Carlos III de Madrid)

## COORDINADOR DE LA SECCIÓN DE RESEÑAS

Javier Ignacio Alarcón Bermejo (Universidad de Alcalá)

## REDACCIÓN

Fernanda Bustamante Escalona (Universidad de Alcalá), Fernando Larraz (Universidad de Alcalá), Teresa López-Pellisa (Universidad de Alcalá), Cristina Somolinos (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), Wilfrido Corral (Investigador y ensayista), 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), Ana Merino (University of Iowa), Catherine Orsini-Saillet (Université de Bourgogne), José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca), Elide Pittarello (Università Ca'Foscari Venezia), Catalina Quesada (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 de Granada), Mario Santana (University of Chicago), Guadalupe Soria Tomás (Universidad Carlos III) 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)



## SUMARIO

### MISCELÁNEA

- La voz de Santa Vela en *Las madres negras*, de Patricia Esteban Erlés  
*Claudia Cabrera* 9
- Génesis y poética de los microrrelatos de Antonio Pereira  
*Ana Calvo Revilla* 25
- El abordaje del cuerpo en Habeas Corpus de Jorge Acha: Indeterminación, imagen crística y subversión sexual  
*Ezequiel Iván Duarte* 47
- Historia y política en dos novelas de Patricio Pron: *El comienzo de la primavera* y *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles*  
*José Luis Fernández Castillo* 63
- Entre lo real-biográfico y lo ficticio: Autobioficción en *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince  
*Andrea Paola Horcasitas Martínez* 83
- El papel del autor y la condición testimonial de las novelas *No, mi general* de Irene Lozano y *Hay algo que no es como me dicen* de Juan José Millás  
*Milica Lilic* 95

La promesa, de Silvina Ocampo, como escritura imposible o lo imposible como escritura <i>Romina Magallanes</i>	117
Digresión y alteridad: Una lectura de <i>Falsa calma</i> (2005), de María Sonia Cristoff <i>Yael Natalia Tejero Yosovitch</i>	139
Los memorialistas o de los héroes contemporáneos <i>Gaetano Antonio Vigna</i>	163
Una lectura de la capital de Cataluña: Urbanismo, violencia y la ciudad como organismo en <i>Barcelona trágica</i> de Andreu Martín <i>Agustín Martínez-Samos</i>	175
 <b>ENTREVISTA</b>	
“Yo hago scouting literario”. Entrevista a Dorelia Barahona <i>Fernanda Bustamante Escalona y Tania Pleitez Vela</i>	195
 <b>MIRADAS DE AUTOR/A</b>	
“Somos olvido compacto”: La muerte como palimpsesto en <i>Centroeuropa</i> de Vicente Luis Mora <i>Javier García Rodríguez</i>	205
 <b>RESEÑAS</b>	
Rosalba Campra: <i>En los dobleces de la realidad. Exploraciones narrativas</i> <i>Paula Fernández Chamorro</i>	219
Juan José Lanz: <i>Poesía, ideología e historia. Siglos xx y xxi</i> <i>Marina Bianchi</i>	223
Juan Carlos Abril: <i>Panorama para leer. Un diagnóstico de la poesía española</i> <i>Javier Helgueta Manso</i>	229
María Ángeles Naval y José Luis Calvo Carolla (eds.): <i>Narrativas disidentes (1968-2018). Historia, novela, memoria</i> <i>Aránzazu Calderón Puerta</i>	233

- Susana Jodra Llorente y Amelia Benito del Valle Eskauriaza (eds.):  
*Arte, literatura y feminismos. Lenguajes plásticos y escritura en Euskal Herria* 239  
*Itxaro González Guridi*
- David Roas y Alessandra Massoni (eds.): *Las creadoras ante lo fantástico. Visiones desde la narrativa, el cine y el cómic* 243  
*Javier Ignacio Alarcón Bermejo*
- Erika Martínez (ed.): *Materia frágil. Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España* 247  
*Carmen Medina Puerta*
- Fernando González García, Paulo Cunha y Filipa Rosário (coords.):  
*Procesos intermediales. Cine, literatura, espacio* 253  
*José Luis Sánchez Noriega*



# MISCELÁNEA





LA VOZ DE SANTA VELA EN *LAS MADRES NEGRAS*,  
DE PATRICIA ESTEBAN ERLÉSSANTA VELA'S VOICE IN *LAS MADRES NEGRAS*,  
BY PATRICIA ESTEBAN ERLÉSCLAUDIA CABRERA ESPINOSA  
Universidad Nacional Autónoma de México  
claudiacabrera@filos.unam.mx

Recibido: 30.06.2020

Aceptado: 23.02.2021

RESUMEN: La narrativa de Patricia Esteban Erlés ha otorgado, desde sus inicios, un fuerte peso a los espacios en donde se desarrolla la acción. Algunos de ellos se inspiran en inmuebles de novelas y películas, como ocurre en el caso de Manderley –la casona de la película *Rebeca*, de Hitchcock– y la mansión Winchester. El escenario principal de la novela *Las madres negras*, el convento de Santa Vela, es un elemento crucial para la conformación de lo gótico, lo siniestro y lo fantástico, rasgos que se combinan con maestría en esta obra. Este trabajo destaca las características arquitectónicas del espacio y su relación con la trama de la novela. Asimismo, se aborda el protagonismo del inmueble como un personaje, la importancia de su voz a lo largo de la novela y la proyección de la mente de su propietaria original en su construcción, con base en la teoría de Maria Tatar, Sigmund Freud, Anthony Vidler y Gaston Bachelard, entre otros.

PALABRAS CLAVE: Casas encantadas, fantástico, Esteban Erlés, *Unheimliche*

ABSTRACT: The narrative of Patricia Esteban Erlés has given, from the beginning, a strong relevance to the spaces where the action takes place. Some of them are inspired by the properties of novels and films, as in the case of Manderley –the mansion of the film *Rebecca*, by Hitchcock– and the Winchester Mystery House. The main setting of the novel *Las madres negras*, the convent of Santa Vela, is a crucial element for the conformation of the gothic, the sinister and the fantastic, features that are masterfully combined in this work. This paper highlights the architectural characteristics of the space and its relationship with the plot of the novel. It also approaches the protagonism of the building as a character, the im-

portance of its voice throughout the novel and the projection of the mind of its original owner in its construction, based on the theory of Maria Tatar, Sigmund Freud, Anthony Vidler and Gaston Bachelard, among others.

KEYWORDS: Haunted Houses, Fantastic, Esteban Erlés, *Unheimliche*



## INTRODUCCIÓN

En la literatura fantástica, el espacio en donde ocurre la acción es determinante para la aparición de los fenómenos sobrenaturales. El paso de la literatura fantástica clásica a la moderna e incluso a la neofantástica, en términos de Jaime Alazraki, se distingue, entre otros aspectos, por el sitio en donde se desarrollan los acontecimientos (2001). Julio Cortázar, alejándose de esta tradición, describía en 1981 un tipo de relatos que le resultaban anacrónicos, en donde: "Todo sucede en viejas casas, en mesetas azotadas por el viento o en pantanos con vapores que invaden el horizonte" (González 1981: 42). Estos escenarios remotos e indeterminados ambientaron los relatos del género escritos durante los siglos XVIII y XIX, desde la publicación de *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole, en 1764, cuyo título anticipa el peso que el espacio tendrá en la trama, y poco a poco fueron relevados por otros que el lector pudiera identificar e incluso recordar.

En el siglo XX existe una diversidad de relatos en donde los recintos constituyen un elemento cardinal para la aparición del fenómeno sobrenatural, sin que estos se encuentren en parajes solitarios de poblados recónditos. Ejemplo de ello es "Casa tomada", del propio Cortázar, "There are more things", de Jorge Luis Borges, y "La casa de azúcar", de Silvina Ocampo, cuya acción transcurre en viviendas de sitios bien definidos: la calle Rodríguez Peña, el barrio de Turdera y la calle Montes de Oca, respectivamente, todos ellos en Buenos Aires. Dentro de la tradición española, "La casa de los dos portales", de José María Merino, es una muestra de cómo una residencia con una ubicación igualmente determinada –el cruce de la calle de la Torre y la de Padre Isla, en la ciudad de León– funciona como un umbral para la aparición del hecho sobrenatural. En años más recientes, "La casa de Adela", de Mariana Enríquez, describe un caso en el que un inmueble del barrio bonaerense de Lanús propicia la desaparición de una niña como una metáfora de los miles de desaparecidos durante la dictadura argentina. Estas referencias contribuyen a la construcción de la cotidianidad y del plano realista del relato que será irrumpido. Como afirma Patricia García, "En el texto fantástico el umbral, con sus múltiples variantes, es el motivo liminal por excelencia" (2013: 27). En estos casos, se trata de un umbral físico y tangible que, al ser cruzado, propicia la existencia de una serie de transgresiones.

La construcción de la cotidianidad, sin embargo, no siempre es la base de las narraciones fantásticas. Ciertas obras literarias contemporáneas aún recurren a lo gótico para ambientar sus historias. En cuanto a las características arquitectónicas de este tipo de espacios, observamos castillos, pasadizos, sótanos y casas victorianas con mansardas y techos a dos aguas que recuerdan rostros humanos, es decir, estructuras que provocan temor y desasosiego en el lector. Rosa María Díez Cobo describe este tipo de inmuebles como “edificaciones de tejados inclinados, abuhardilladas, divididas en múltiples secciones y rincones, con disposiciones laberínticas y asimétricas” (2020: 141), y agrega que no son meros recipientes de hechos o personajes pavorosos, sino actores principales de las narraciones, cuestión que se retomará más adelante. Ana Abello, por su parte, apunta que esta arquitectura: “Se convierte en una herramienta discursiva que canaliza temas vedados, que de otro modo serían muy complicados de expresar en la sociedad en que se insertan” (2019: 33).

En *Las madres negras*, de Patricia Esteban Erlés, la presencia de lo gótico en el convento de Santa Vela, en donde ocurre la mayor parte de la novela, tiene un peso cardinal en la trama. Anthony Vidler afirma que la arquitectura ha estado íntimamente ligada a la noción de lo siniestro desde finales del siglo XVIII, que esta revela la profunda estructura de lo perturbador en más de una manera y demuestra el inquietante desfase entre lo *homely* y lo *unhomely* (1992: ix). Abello señala al respecto: “Lejos de agotarse, las figuraciones góticas y fantásticas han perdurado en el tiempo, adaptándose al momento presente y aunando o intercambiando en muchas ocasiones sus preceptos” (2019: 34). En efecto, lo gótico se ha transformado y se ha alejado de lo terrorífico proveniente del exterior. Se ha interiorizado en el individuo y se muestra ahora desde un punto de vista psicológico.

En este trabajo se destacará la figura del convento de Santa Vela como una de las figuras protagónicas de la novela, y la manera en que su estructura y su historia se entrelazan con la trama de la obra. Asimismo, se expondrá la relevancia de la voz del recinto, así como sus características impresionistas y expresionistas de esta en contraste con otras obras afines, como *La maldición de Hill House* (1959), de Shirley Jackson. Para ello, se mencionarán otras viviendas relevantes en la obra de Esteban Erlés, como antecedente de su interés por la relación entre la trama de sus relatos y los espacios en donde se llevan a cabo, y nos basaremos en estudios de Sigmund Freud y Maria Tatar en torno a lo siniestro. Igualmente, nos apoyaremos en las investigaciones de Stephen Mariconda, Gaston Bachelard y Julio Caro Baroja sobre la mansión Winchester, el espacio y la presencia de los fantasmas en casas abandonadas, respectivamente.

## 1. EL LADO SINIESTRO DE LAS VIVIENDAS

En la narrativa de Esteban Erlés, quien combina lo fantástico con reminiscencias góticas, observamos una diversidad de personajes víctimas del abandono y la desgracia que pueblan una serie de recintos siniestros cuya descripción, y a veces incluso su carácter, están vinculados con la trama de los relatos. En cuanto a las características de los espacios, en la obra de la zaragozana estos siguen siendo

lugares lejanos de ubicación indeterminada y rasgos muchas veces extravagantes, ajenos a la cotidianidad del lector actual. En palabras de Miriam López Santos, en la narrativa española contemporánea:

El castillo como recinto cerrado, casi herméticamente, dará paso a sanatorios, hospicios o mansiones, como nuevos espacios de la opresión, aislados geográficamente y marginados del conjunto de la sociedad, pero que se descubren como renovados escenarios de pesadilla. (López Santos 2009: 332)

Este es precisamente el caso de *Las madres negras*, en donde una antigua mansión ha sido convertida en convento. Además del tipo de espacios en donde transcurre la acción, lo gótico se relaciona con lo terrorífico. Como señala Inés Ordiz: “uno de los elementos primordiales de la narrativa gótica es su capacidad de representar y evocar el miedo, el horror, lo macabro y lo siniestro desde una perspectiva emocional más que racional” (2014: 145). Aunque las narraciones ya no ocurran en un pasado oscuro y remoto, agrega, los escenarios ficcionales se siguen construyendo con el fin último de engendrar horror.

En el famoso ensayo de Freud titulado “Lo siniestro”, el médico austriaco opone lo *Unheimliche* –ominoso– a lo *Heimliche* –lo familiar, lo conocido–. Lo siniestro sería, entonces, lo extraño, que puede tornarse inhóspito y hostil. Resulta interesante que en dicho estudio los extremos terminan por tocarse, pues lo que en un principio parecería confortante y acogedor en muchas ocasiones revela un interior escabroso. De este modo, una vivienda que en principio debería resguardar a sus habitantes, puede convertirse en el escenario de una verdadera pesadilla.

En el artículo “The Houses of Fiction”, la académica Maria Tatar relaciona por su etimología el término freudiano *das Unheimliche* con el papel de las casas en la narrativa fantástica. Dado que *Heimliche* proviene de *Heimat*, “hogar”, su opuesto, *Unheimliche*, se vincula con lo que no es familiar y resulta ajeno. En este mismo sentido, *das Unheimliche* se ha traducido al inglés como *the uncanny*, pero también como *the unhomely*. Freud dedica buena parte de su ensayo a los matices y connotaciones de dicho vocablo, y queremos recuperar aquí el sentido de la casa (*Heimat*) como un ambiente familiar y acogedor, pero que al mismo tiempo esconde cosas para el resto de las personas. Cabe mencionar que la palabra alemana *Heimliche* comparte su raíz con *Geheimnis*, que quiere decir “secreto”; la familiaridad engloba, entonces, la idea de lo conocido y reconfortante, por un lado, y, por otro, la de un misterio que no debe desvelarse.

Tatar señala que los eventos siniestros –*uncanny*– tienen el poder de provocar temor precisamente porque son a la vez familiares y extraños: “A House contains the familiar and congenial, but at the same time it screens what is familiar and congenial from view, making a mystery of it” (1981: 169).<sup>1</sup> Los misterios de un hogar, aunque ocultos para un observador externo, muchas veces pueden ser

---

<sup>1</sup> Una casa contiene lo familiar y acogedor, pero al mismo tiempo oculta lo que es familiar y agradable de la vista, haciendo de ello un misterio.

más peligrosos que las amenazas del mundo exterior. Para Rosie Jackson, esta revelación de lo extraño y lo misterioso:

Supone introducir zonas oscuras formadas por algo completamente 'otro' y oculto: los espacios que están más allá de la estructura imitadora de lo 'humano' y lo 'real', más allá del control de la 'palabra' y la 'mirada'. De ahí la asociación de lo fantástico moderno con el horror, de los relatos de terror gótico a las películas de horror contemporáneas. (Jackson 2001: 150)

Estas zonas oscuras se manifiestan en buena parte de los relatos de Esteban Erlés y, en algunos casos, tienen una correlación con el espacio que los contiene, como se verá más adelante. No obstante, *Las madres negras* es el mejor ejemplo de una estructura arquitectónica imitadora de lo humano, una expresión de lo sobrenatural, aquello que produce el verdadero horror.

## 2. LA RELEVANCIA DE LAS CASAS EN LA OBRA DE ESTEBAN ERLÉS

La afición de Patricia Esteban Erlés por las viviendas y su papel como elementos activos de las narraciones puede rastrearse desde sus primeros cuentos. Debe destacarse que, como apunta Raquel de la Varga, la casa cobra una relevancia mayúscula "a partir de su relación con los personajes femeninos" (2019: 288), lo cual se aprecia tanto en *Las madres negras* como en una diversidad de relatos. "Historia de una breve alma en pena" (incluido en *Manderley en venta*) narra la historia de una niña que se ve obligada a pasar unos días del verano en una casa de pueblo, con su abuela, quien nunca se recuperó de la muerte de la tía Monsita y encuentra en su nieta cierta similitud con ella. Por eso, en cuanto la narradora hace su aparición, saca la ropa de la tía para que se la ponga: "Chaquetitas de punto con botones de nácar descascarillados para las tardes en que refrescara, vestiditos de nido de abeja y volantes que crujían" (Esteban Erlés 2008: 45). A partir de ese momento, la abuela comienza a llamarla Monsita y a tratarla como si fuera su hija. Al traspasar el umbral de la vivienda, la niña debe aceptar una serie de hechos que resultarían imposibles en un contexto distinto. En cuanto a la casa, la narradora afirma: "solo puedo decir que hubiera resultado bonita si no hubiera habido tanta tristeza atrapada entre sus paredes" (Esteban Erlés 2008: 46), líneas que adelantan que la abuela no es la única triste, pues la casa la acompaña en el sentimiento: "Era un edificio de tres plantas, que siempre se me antojó fantasmal, como un caballero elegante que nunca se hubiera recuperado de una gran tragedia y permaneciera de espaldas al mundo" (Esteban Erlés 2008: 46).

Estas descripciones ya acusan cierta antropomorfización de los espacios, sin embargo, hasta ahora solo se trata de la percepción de la narradora y del establecimiento de un símil entre el inmueble y un ser humano. Puede observarse en ellas el germen de lo que en obras posteriores será la total animación de los espacios. El relato recuerda a la novela *Rebeca*, de Daphne du Maurier –llevada a la pantalla grande por Alfred Hitchcock, en 1940–, en donde una mansión encierra la presencia de la primera esposa del protagonista, e incluso se hace una mención explícita de esta obra, pues una de las habitaciones –con una elegante cama con

dosel y colcha de raso— le remite a la narradora al dormitorio de la protagonista de la escritora británica. Asimismo, el nombre de la residencia en donde se desarrollan las acciones de *Rebeca*, Manderley, le da título al libro de la zaragozana.

Otra vivienda peculiar y con una personalidad impetuosa dentro de la narrativa erlesiana es la descrita en “Azul ruso”. Se trata de un viejo edificio “con aires de teatro cerrado”, un conjunto de departamentos amueblados con reliquias de sus antepasados en donde vive Emma Zunz —nombre proveniente de un relato de Jorge Luis Borges—. En el cuento, la mujer aprovecha la visita de los vendedores que tocan el timbre para hacerlos pasar y convertirlos en gatos —como Circe, la hechicera a quien se enfrentó Ulises para evitar que lo transformara en animal en la isla Eea—, o bien solicita por teléfono servicios de plomería o albañilería para que le manden a alguien a hacer una reparación inexistente. Así, el inmueble está poblado por una diversidad de felinos. La ornamentación es por demás excéntrica: el portal está adornado con el rostro de un león taciturno, los departamentos se comunican por arcos y trampillas y están llenos de arpas y cortinajes, relojes parados y ángeles pintados en los techos.

La casa y la ciudad funcionan como personajes. Cuando uno de los hombres se dirige hacia la morada de Emma Zunz, mientras camina por la calle: “los pómulos esquinados de las estatuas parecían reprobárselo la dirección de sus pasos” (Esteban 2010: 77). Sin embargo, el hombre continúa su camino y llega a su destino, al edificio a donde la compañía de seguros lo envió a reparar una claraboya, que ahora no es más que un ojo vacío que lo observa. Y también él es convertido en gato, en un azul ruso condenado a comer hígados de pollo y ronronear entre las faltas de su captora. Sobre esta afición a dotar a los inmuebles de sentimiento, Esteban Erlés ha escrito:

Yo soy de las que creen que las casas están vivas. Y que tienen su genio, apacible o endiabrado, y que les puedes caer bien o mal, depende. Me he sorprendido a veces pensando “esa fachada parece feliz” o no he vuelto a pasar por ciertas calles con tal de no encontrarme con el ceño fruncido de algún edificio. (Esteban Erlés 2019: 77)

El libro de microrrelatos *Casa de muñecas* está dedicado por entero a una mansión de diez habitaciones: un cuarto de juguetes con muñecas fatales, un dormitorio con terrores nocturnos, una habitación con un efecto mariposa, un cuarto de baño con un espejo impertinente y un hombre en la bañera, un salón comedor con fantasmas, una cocina con platos envenenados, una biblioteca con leyendas, un desván de los monstruos, una cripta con tierra en los ojos y un exterior con un secreto. Tanto los elementos externos como los internos —ilustrados por Sara Morante— presagian los horrores que ocurren dentro: fotografías en sepia y blanco y negro, un piano, partituras de Mozart, un corpiño asfixiante, candelabros, vajillas de porcelana. En las distintas habitaciones retratadas, lo gótico —no necesariamente relacionado con lo sobrenatural— hace su aparición como una clara intención de provocar desasosiego y terror. En algunos casos, lo fantástico también está presente, como los juguetes que dialogan con sus propietarios. Como observa Ordiz, en la literatura gótica la idea del miedo no tiene que ver con

el susto o el espanto físico, sino “con un terror intrínseco causado en el lector ante la presencia de los acontecimientos ominosos, sean o no sobrenaturales” (2014: 154). La *Casa de muñecas* de Esteban Erlés, que combina lo extraño y lo fantástico, te devuelve la mirada y en ella todo está vivo; en ella todo bulle: los armarios, los retratos, los espejos con hombres atrapados, los jabones con forma de niño.

Es en *Las madres negras*, sin embargo, en donde apreciamos una mayor profundidad en cuanto a la personalidad e intimidad de la vivienda; en donde la familiaridad que debería encerrar el inmueble se convierte en lo *Unheimlich*; en donde las paredes hablan. En ella se describe la llegada de las huérfanas al convento Santa Vela en medio de la oscuridad y el silencio, cómo les cortan el cabello a rape y las obligan a llevar un incómodo vestido gris en las heladas habitaciones en donde ingieren sus frugales alimentos. Cada capítulo del libro cuenta la historia de un habitante de Santa Vela y sus intermediaciones y, por supuesto, la del convento. Niñas que sobrevivieron a la peste, niñas-brujas, niñas cuya familia las rechazó por lo abrumador de su belleza, monjas solitarias que encuentran en la grandeza de los libros un motivo para seguir viviendo.

La llegada de las niñas al convento es desgarradora. Entran luchando por librarse de las manos de las monjas y, una vez dentro, se les castiga por su falta de mansedumbre. Se les despoja de su nombre y se les otorga el de una virtud sin que ellas comprendan por qué las han metido ahí dentro. Antes de conocer a sus compañeras pasan por un angustiante primer encierro, aun creyendo que alguien irá a rescatarlas:

No se atrevía a moverse en ese cuarto horrible en el que sentía que un animal enfermo y maligno respiraba cerca de ella. Pero su padre no vino y Coro lloró, sintió hambre y frío, se durmió y lloró en sueños y sintió la misma hambre y el mismo frío en su pesadilla y oyó de nuevo el respirar fatigado del monstruo al que no podía ver, tendido en una esquina. (Esteban Erlés 2018: 69)

La infancia de las habitantes del convento transcurre entre la humedad y el frío, el temor y la incompreensión, los intentos de escape y las reprimendas, y a cada página va emergiendo lo siniestro. Cuando se le preguntó a la autora por su infancia, en una ocasión, ella respondió que fue un lugar extraño: “La tristeza y la oscuridad se adueñaban a veces de la casa y entonces yo quería crecer, dar una patada en el fondo y salir de la niñez porque me sentía indefensa. La infancia era, como dice Ana María Matute, más larga que la vida” (Castro 2018). Esa sensación de indefensión es la que se transmite a lo largo de la novela, en la que las niñas no son dueñas de sus actos y deben seguir las órdenes de un grupo de monjas que tampoco saben a ciencia cierta a quién obedecen, pues en muchos momentos Dios parece darles la espalda.

Sobre una de las inspiraciones de Santa Vela, Esteban Erlés ha comentado: “De pequeña visité en una convivencia el convento de clausura de la Puerta del Carmen y me parecía que era un ser vivo dispuesto a engullir a las mocosas que se acercaran demasiado” (Castro 2018). El convento se convierte, entonces, en una amenaza más tanto para las huérfanas como para las monjas. Y es que la casa, como todas las casas espeluznantes en donde pasan cosas siniestras, tiene

un secreto. Antes de convertirse en Santa Vela, el inmueble fue una de las propiedades de Larah, la joven esposa de Der Corven, fabricante de armas, quien murió poco después de su boda durante la prueba de un rifle. Larah todavía alcanzó a ver a su amado con la mitad del rostro deshecho por la bala y, entre la locura y el delirio, perseguida por las voces de los soldados muertos por las armas fabricadas por su familia, se refugió en la mansión con una maldición a cuestas, y la convirtió en un refugio imposible con decenas de habitaciones, sótanos y pasadizos y un solo espejo, vuelto al revés para siempre.

Esteban Erlés es heredera de Shirley Jackson, a quien dedica la novela y llama "señora de todas las casas encantadas" (2018: 9). La escritora californiana, autora de *La maldición de Hill House* (1959), pone en boca de uno de sus personajes las siguientes líneas:

Hill House no ha sido apta para que nadie la habitase durante más de veinte años. Cómo era antes de este momento, si su carácter fue moldeado por la gente que vivió aquí o por lo que hicieron, o si era malvada desde su origen, son preguntas que no puedo contestar. (Jackson 2018: 65)

La mansión tiene un carácter propio y los sucesos del relato se entrelazan con los espacios. La novela de Jackson ha sido celebrada, entre otras cosas, porque introduce al lector en la mente y los temores de los personajes, más allá de describir una sucesión de hechos terroríficos. La mansión se convierte en un personaje con una historia y una naturaleza propias: "Es cierto que existen sitios que atraen inevitablemente una atmósfera de santidad y bondad; puede que, por consiguiente, no resulte demasiado arriesgado decir que algunas casas son malas de nacimiento" (Jackson 2018: 65). Tanto Jackson como Esteban Erlés presentan la existencia de la casa como un actor de sus narraciones, por lo que esta se levanta como un elemento activo de la trama y no como un mero escenario.

### 3. EL CONVENTO DE SANTA VELA

En *Las madres negras*, la autora zaragozana ha llevado el papel de la casa más allá del de un personaje, lo cual ya es ciertamente transgresor; ha profundizado en su psicología y le ha otorgado una voz que siente y reflexiona sobre su propia condición. El germen de esta historia, que se convierte en el secreto de Santa Vela, tiene el mismo origen que *La maldición de Hill House*: la mansión Winchester. Esta familia desarrolló y comercializó a mediados del siglo XIX el rifle de repetición que lleva su nombre, el cual hizo posible matar una mayor cantidad de nativos. Al enviudar, y atormentada por el sentimiento de culpa, Sarah Winchester contacta con un médium, quien "le comunicó un deseo de su esposo desde el más allá: debía construir una casa cuyas sucesivas ampliaciones le permitieran escapar de los espíritus furibundos de los indios abatidos por los rifles de su familia" (Esteban Erlés 2019: 78).

Las similitudes entre Larah y Sarah son tan evidentes que Esteban Erlés solo le cambió una letra al nombre al bautizar a su personaje. En cuanto al parecido de las viviendas, la de Santa Vela dice sobre sí misma: "Al fin y al cabo, soy una

casa de doscientos años, tengo doce desvanes, cuarenta y siete chimeneas y casi mil ventanas” (Esteban 2018: 28). La mansión Winchester, por su parte, es descrita en *Fondo de armario* de la siguiente manera:

Casi doscientas habitaciones, diez mil ventanas, escaleras que suben a ninguna parte y puertas detrás de las cuales solo hay una pared son el resultado de su huida hacia adelante para escapar del pasado de su fortuna, cada vez mayor y más terrible, como la propia mansión en la que se refugió hasta su muerte. (Esteban Erlés 2019: 78)

Steven Mariconda (2007: 276) ofrece aún más detalles sobre esta residencia cercana a la ciudad de San José de California, y señala que intervinieron en ella carpinteros y albañiles hasta la muerte de Sarah, treinta y ocho años después de iniciada la ampliación. William y Sarah se casaron en 1862 y tuvieron una hija que murió en 1866. La viuda, quien perdió a su marido en 1881, compró la propiedad en 1884 y pretendía confundir a los espíritus mediante una serie de pasillos y habitaciones laberínticos. En 1906, año del terremoto de San Francisco, la Casa Winchester era una mansión victoriana gótica de siete pisos con quinientas habitaciones, y parte del inmueble se vino abajo. Cuando Sarah murió, en 1922, la casa tenía ciento sesenta habitaciones, dos mil puertas, diez mil ventanas, cuarenta y siete escaleras, cuarenta y siete chimeneas, trece baños y seis cocinas. Aún se conservan más de siete mil metros cuadrados de habitaciones de ángulos obtusos, escaleras que no conducen a ningún lado, pasajes secretos, puertas y ventanas que se abren a paredes. Stephen King se inspiró en ella para escribir la miniserie *Rose Red*, de 2002, y en 2018 se estrenó la película *La maldición de la casa Winchester*, dirigida por los hermanos Michael y Peter Spierig.

Si bien las casas de Sarah Winchester y Larah Corven no son estructuralmente idénticas, tienen en común la proyección de la mente de sus creadoras en la arquitectura de las viviendas. En *Fondo de armario*, Esteban Erlés se plantea “hasta qué punto los lugares en los que hemos vivido no son un doble nuestro, con sus ventanas sonrientes, sus pasillos interminables y un oscuro sótano al que da miedo asomarse” (2019: 78). El convento de Santa Vela, al igual que la mansión Winchester, es un reflejo de la mente perturbada de su propietaria, llena de recovecos y habitaciones para perderse, y, al igual que ella, también tuvo un pasado esplendoroso. En *Las madres negras*, el inmueble rememora mientras escucha el cuchicheo de las niñas:

... antes de que yo fuera Santa Vela, cuando todavía los viajeros sonreían y se detenían un momento a admirar los tejadillos triangulares, rojos como sombreros infantiles, de las dos torres laterales. Cuando aún había quien quería contemplar mi grandeza sencilla, el aire de novia que espera a su amor ante el altar de mi fachada de piedra joven”. (Esteban Erlés 2018: 35)

De esta manera se describen el crecimiento de la casa, sus cambios, su envejecimiento, del mismo modo en que se ha narrado la historia de Larah antes de su llegada, cuando su vida aún tenía un sentido y no era un amasijo de paranoia y

soledad. El sótano al que se refiere Esteban Erlés, el cofre que guarda su oscuro secreto, es el de la mujer y su familia, el cual otorga a la atmósfera un aire siniestro y el elemento fantástico a la narración: la voz de la vieja mansión que todo lo ve. Díez Cobo apunta sobre las percepciones de las viviendas que “la casa maligna es aquella en la cual, con tan solo un primer golpe de vista, sabemos que nos encontramos ante un organismo sintiente, ante un ente enfermo y al acecho de aquellos que osen cruzar su umbral” (2020: 141). Santa Vela es un ejemplo magnífico de la decadencia de un inmueble que, como si fuera un ser humano, ha envejecido hasta el punto de mudar su carácter y mostrarse como un ente amargado y malicioso.

En *La poética del espacio*, Gaston Bachelard (1965: 35) plantea la existencia de la casa como el no-yo que protege al yo. Esta es definida como un espacio cuyos límites son sensibilizados por el ser amparado. Su beneficio más precioso, agrega, es que alberga el ensueño y protege al soñador. Esta idea del hogar como un ente protector también está presente en Mariconda, quien afirma: “A house provides a sense of containment, of enclosure, warmth, protection from the elements, a sense of intimacy and nurture. As such, it is an extension of the Mother archetype” (2007: 268).<sup>2</sup> ¿Qué pasa, entonces, cuando la casa no tiene a quien amparar? ¿Quiénes viven en ese espacio cuando sus habitantes la abandonan o mueren? ¿Es posible que las atmósferas que antaño fueron ocupadas por seres humanos permanezcan habitadas por la reminiscencia de su espíritu o por fuerzas capaces de transformar la realidad? En *Las madres negras*, la respuesta parece ser afirmativa. Las almas de los asesinados acompañan a Larah y dan pie a un ambiente siniestro y demencial en un sitio que debería ser empático y maternal. Cuando ella muere, su alma permanece en el inmueble, sin embargo, este parece echar de menos a su antigua moradora: “Pobre Larah, se dolía la casa al recordarla. Llevaba tantos días huyendo que se desmayó de pura fatiga ante mi puerta” (Esteban Erlés 2018: 29). Es relevante que el paso de la mujer por Santa Vela permanece tanto en la arquitectura caprichosa de la construcción como en el recuerdo del inmueble.

Steven Mariconda (2007: 269) señala que la estructura básica del relato de la casa encantada parte del asesinato de una persona dentro de esta, o bien, cuyos restos fueron depositados en ella. El espíritu del fallecido ronda por la vivienda, sobre todo por las noches, hasta que alguien descubre la causa del encantamiento y sigue al espectro hasta el sitio en donde yacen los restos. Después de que a estos se les da sagrada sepultura, el fantasma puede descansar en paz. Este es uno de los motivos recurrentes de la literatura gótica y puede rastreadse en textos antiquísimos. Caro Baroja (1990: 1), en un afán de ejemplificar la transmisión de leyendas a lo largo de grandes distancias, refiere el caso de una residencia en donde vivía un fantasma que no desaparece hasta que se encuentran sus restos y son enterrados. Esta historia se encuentra en el *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada, del siglo xvi, pero se halla también “punto

---

<sup>2</sup> Una casa proporciona una sensación de contención, de encierro, de calor, de protección de los elementos, un sentido de intimidad y cuidado. Por lo tanto, es una extensión del arquetipo de la Madre.

por punto, episodio por episodio” (Caro 1990: 1), en las *Cartas* de Plinio el Joven, como hecho ocurrido al griego Atenodoro en tiempo de Domiciano, en el siglo II. El historiador finaliza el asunto señalando que ya en el siglo XIX, e incluso en el XX, el problema de las casas habitadas por fantasmas se convirtió en un problema jurídico, puesto que en Italia se establecieron normas sobre lo que tenía que hacerse en caso de que una vivienda debiera ser abandonada por este motivo, y que existieron pleitos debido a que un propietario no advirtió a su inquilino sobre una situación de este tipo.

En el presente narrativo de la novela de Esteban Erlés, sin embargo, el encantamiento de la casa no está determinado por la existencia de un alma en pena, sino por la animación de la residencia. No tenemos noticia de espíritus que se aparezcan en el convento, pues su presencia –la de los asesinados por los rifles Corven– es anterior. En su camino hacia la casa, Larah se encuentra con Lobelia y esta le dice que alguien quiere comunicarse con ella. Más adelante, los muertos hablan por su boca: “‘Vete lejos.’ [...] ‘Iremos tras de ti’ [...] ‘Te encontraremos allá donde vayas.’ ‘Vete con tu maldición y reza mucho. Reza por nosotros’” (Esteban Erlés 2018: 35). A raíz de ello, la paranoia y la demencia de Larah propiciaron la construcción de un inmueble absurdo y dieron pie a que este cobrara vida. La mujer eventualmente murió y abandonó la propiedad, pero las paredes y la memoria de Santa Vela aún conservan su dolor y lo transmite a sus habitantes. Las características estructurales del convento son proyecciones de la mente perturbada de Larah, con quien tiene un vínculo muy estrecho. Vidler (1992: 69) establece una relación entre la arquitectura y el cuerpo humano desde épocas remotas –Vitruvio elabora una detallada analogía entre ambos–; no obstante, en *Las madres negras* las caprichosas construcciones del inmueble corresponden, sin duda, a la psique de su creadora.

En el capítulo dedicado a la hermana Tilda, amante de los libros, se confirma la existencia de los aparecidos en la mansión, quienes, aunque no murieron en ella, persiguieron a Larah para vengarse de la familia. Se narra que, en su lecho de muerte, la mujer firmó un pliego amarillento cediendo la residencia a las monjas del orfanato vecino, el cual había ardido tres veces en las últimas décadas. Y solo de esta manera se libera a la casa de su desgracia. Una vez más hace su aparición lo siniestro mediante la descripción del incendio y de “las cabelleras chamuscadas de las niñas y la voluntad inquebrantable de las monjas que salvaron a las que pudieron de entre las llamas” (Esteban Erlés 2018: 84). Tras la firma del documento, los espectros finalmente emprenden la retirada: “De pie junto a la puerta del dormitorio varios de aquellos guerreros destrozados por las balas en varias batallas la miraron abandonarse al sueño. Luego se santiguaron solemnes y emprendieron su agotador regreso a ninguna parte” (Esteban Erlés 2018: 84-85). De este modo, se cierra el ciclo del primer hecho sobrenatural de la novela.

#### 4. LAS PAREDES HABLAN

El convento funciona como la piedra angular de *Las madres negras*, y la existencia de su voz resulta cardinal para el desarrollo de esta, pues cuenta su propia

historia, que es, en realidad, la historia de su creadora: Larah Corven. Díez Cobo apunta que la sujeción de la mujer al espacio doméstico ha hecho que este se convierta en un “*alter ego* perturbado de sus moradoras” (2020: 144), lo que indudablemente ocurre en la novela de Esteban Erlés. Por ello, cuando Santa Vela desvela su secreto, este es, en realidad, el de Larah, y de este modo se revela lo siniestro del espacio. Como señala Schelling: “Se denomina *Unheimliche* todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado” (Freud 2008: 17). La voz del inmueble, asimismo, junto con las voces de los muertos por las balas Corven, inserta esta obra dentro de la tradición fantástica –pues de otro modo sería considerada dentro de lo “extraño”–, mientras que el carácter de lo narrado le otorga el matiz de lo siniestro. De la Varga observa un hibridismo genérico en la novela y apunta que en ella: “Lo maravilloso, el realismo mágico y lo fantástico se combinan y hasta se solapan, todo ello inserto en una ambientación repleta de infinitud de motivos góticos” (2019: 289); no obstante, si bien el plano de lo real está plagado de elementos inusuales y siniestros, la narración de Santa Vela constituye una transgresión en el discurso del relato –la otra será la participación de Dios en la trama–, ilegalidad que dará pie a lo fantástico. El convento es el único testigo de los hechos acontecidos en aquel sitio antes del presente narrativo: “La casa estaba ahí desde siempre, con su larga memoria de piedra” (Esteban Erlés 2018: 29). E incluso en los capítulos en los que se vuelve a la omnisciencia, Santa Vela es percibida como una entidad viva: “ella [Mida] oía cómo la casa respiraba de noche” (180).

Este recurso resulta insólito, en primer lugar, porque es inusual que en las narraciones se les otorgue voz a los objetos. Si bien algunos cuentos de Francisco Tario –“La noche del féretro” o “La noche del buque naufrago”, entre otros– o ciertos capítulos de *Me llamo rojo*, de Orhan Pamuk, son ejemplos de ello, se trata de un punto de vista narrativo que continúa asombrando al lector, especialmente si este cambia dentro de la misma novela. En *Las madres negras*, Santa Vela es de los pocos personajes que tienen voz propia, fuera de los escasos diálogos de las niñas. El resto de los capítulos, concernientes a Mida, Coro o la hermana Priscia, son referidos por un narrador omnisciente. Otro de los seres que se manifiesta mediante la palabra es Dios: “Dios es Dios y suele hablar de sí mismo en tercera persona. [...] Dios no puede dedicar mucho tiempo a cada una de sus criaturas, precisamente porque Dios tiene todo el tiempo, y esa es su enfermedad, la más grave” (Esteban Erlés 2018: 37). Resulta curioso que este personaje no emplee la primera persona; el lector debe asumir que este nuevo narrador, aparentemente omnisciente, es un ser todopoderoso que ha optado por la impersonalidad. Se trata, entonces, de un juego entre la omnisciencia del narrador y la del protagonista de este capítulo. Como afirma Patricia Martínez:

La alternancia de puntos de vista y de voces narrativas incide en la forma de la novela, actuando estos como principios compositivos que delimitan el contenido y la configuración de la misma, determinando las leyes de coherencia interna y de verosimilitud que rigen la narración en función de lo que desde el ángulo y el narrador escogidos puede decirse, verse o saberse. (Martínez 2002: 200)

La estructura de *Las madres negras* es, sin duda, uno de sus mayores aciertos, pues permite el acercamiento del lector al convento desde una diversidad de perspectivas y, en cada una de ellas, expone la relación entre el protagonista del capítulo y el espacio que constituye el corazón de la obra. La mayoría de los capítulos –veinticuatro de veintiséis– están narrados desde un punto de vista omnisciente y relatan las experiencias de las mujeres y niñas que viven o han vivido en Santa Vela, o bien, describen el vínculo de algunos personajes secundarios con el recinto. Los otros dos son los testimonios del convento mismo y de Dios. De todos ellos, Santa Vela es la única que se expresa en primera persona, por eso no sorprende que se le haya otorgado una sensibilidad, física y espiritual, como se desprende de las siguientes líneas:

No es fácil estar en todas partes al mismo tiempo cuando te duele cada vidrio roto del ala norte tras una tormenta. Soy un enorme cuerpo viejo y cansado. Un cuerpo absurdo, lleno de miembros trasplantados por la locura de una mujer que huyó también, no hacia afuera, como la muchacha de la que hablan las huérfanas, sino hacia adentro, hacia mi interior ... (Esteban Erlés 2018: 28)

Como se ha visto, el convento de *Las madres negras* adquiere un carácter propio que va más allá de la antropomorfización de un objeto. En términos de Elise Richter, la novela de Esteban Erlés conjuga el impresionismo y el expresionismo literarios. La filóloga austriaca expone que, mientras el impresionismo es: “la reproducción de la impresión de las cosas” (Richter 1956: 52), el expresionismo “es la reproducción de representaciones o de sensaciones provocadas en nosotros por impresiones externas o internas, sin que entren en consideración las propiedades reales de los objetos (de representación) que suscitan tales impresiones” (Richter 1956: 78). De este modo, cuando el narrador expresa: “La casa somnolienta veía cómo las niñas se dispersaban de pronto” (Esteban Erlés 2018: 26) denota la existencia de un animismo en la narración. La descripción no alude a cómo es la vivienda objetivamente, sino cómo aparece al ojo del observador, como ocurre también, por ejemplo, en *La maldición de Hill House*, cuando Jackson escribe: “No somos nosotros los que esperamos, sino la casa –repuso Eleanor–. Creo que está tomándose su tiempo” (2018: 141). En ambos casos se describe la impresión que los narradores tienen de un objeto inerte: una casa somnolienta; otra que se toma su tiempo. El lector asiste a la vivificación de las cosas, en la que, en palabras de Richter: “la diferencia entre el acaecimiento inanimado y el animado –entre el suceder y el hacer– se borra por completo” (1956: 59). En cambio, cuando Esteban Erlés pone en boca de Santa Vela las siguientes líneas: “Soy, lo sé bien, una mansión maldita, la casa de la historia más triste de todas” (2018: 28), no se trata simplemente de una personificación o de una impresión. Asistimos a la expresión del pensar y el sentir subjetivos del convento mismo. Como apunta Richter: “El artista expresionista no dice lo que ocurre o lo que ve, sino lo que a él le conmueve a la vista de un acontecimiento o de una cosa; expresa su sensación personal y su juicio (en ocasiones, su prejuicio) sobre las cosas” (1956: 78). En *Las madres negras*, el convento aparenta ser un ente vivo con emociones, pero además comunica historias y sentimientos y reflexiona sobre lo que ocurre en su

interior. Se yuxtaponen impresionismo –lo referente a la apariencia– y expresionismo –lo especulativo e intuitivo– en una obra cuyos lindes internos fluctúan de un capítulo a otro.

## CONCLUSIÓN

Desde los primeros libros de relatos de Patricia Esteban Erlés asistimos a una antropomorfización de las estructuras arquitectónicas. Cuentos como “Manderley en venta”, “Azul ruso” o los microrrelatos contenidos en *Casa de muñecas* son representativos de esta caracterización. En *Las madres negras*, la autora acude a la tradición gótica para presentar un escenario laberíntico y poblado de fantasmas en donde el espacio no solamente presenta ciertas actitudes humanas, sino que logra expresar los temores y los dolores propios de nuestro género. Las criaturas que alberga, de manera análoga, padecen el sufrimiento del recinto y buscan liberarse de él. En Santa Vela se tocan los extremos de lo *Heimliche* y lo *Unheimliche*, pues constituye para sus habitantes tanto su única posibilidad de refugio, como una amenaza constante.

La voz del convento se alza como una añoranza y como una advertencia. Las características impresionistas de su narración, pero sobre todo las expresionistas, contribuyen al cariz fantástico de la novela, pues animan un objeto inerte que llega a adquirir protagonismo. Esta característica de la obra, junto con la estructura arquitectónica y la historia del sitio en donde se desarrolla la acción, así como el desvelamiento del secreto que debía permanecer oculto, otorgan un carácter siniestro a la narración.

A lo largo de la trama, el lector asiste al paso de lo *homely* a lo *unhomely*, sobre todo en la metadiégesis referente a su propietaria original. La existencia de las almas en pena que abandonaron Santa Vela tras la muerte de Larah también son elementos que conforman el terror en la novela, cuyos hechos sobrenaturales irrumpen en un plano realista que por sí mismo ya era bastante perturbador. La mezcla de lo gótico y lo fantástico en *Las madres negras* da como resultado una obra inquietante e inusual que toca todas las fibras del lector. Gracias a la complejidad de la estructura y a la diversidad de historias y voces discursivas, Patricia Esteban Erlés presenta una narración caleidoscópica que permite conocer la profundidad de la naturaleza humana.

## OBRAS CITADAS

Abello Verano, Ana (2019). “Cartografías de lo sobrenatural. Imaginería de terror gótico en la narrativa breve de Patricia Esteban Erlés”, *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 37: 31-39.

Alazraki, Jaime (2001). “¿Qué es lo neofantástico?”, in *Teorías de lo fantástico*, ed. David Roas. Madrid: Arco Libros, 265-282.

Bachelard, Gaston (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Caro Baroja, Julio (1990). "Localización, personificación y personalización de las leyendas", *Gazeta de Antropología*, 7: 1-6. <[http://www.ugr.es/~pwlac/G07\\_01Julio\\_Caro\\_Baroja.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G07_01Julio_Caro_Baroja.html)> (20 de agosto de 2019).
- Castro, Antón (2018). "Patricia Esteban Erlés, escritora: 'Me fascinan las sombras desde pequeña'", *Heraldo* (17 de enero). <[www.heraldo.es/noticias/ocio-cultura/2018/01/17/patricia-esteban-erles-escritora-fascinan-las-sombras-desde-peque-na-1219425-1361024.html](http://www.heraldo.es/noticias/ocio-cultura/2018/01/17/patricia-esteban-erles-escritora-fascinan-las-sombras-desde-peque-na-1219425-1361024.html)> (6 de mayo de 2020).
- De la Varga Llamazares, Raquel (2019). "Figuraciones de la femme fatale en *Las madres negras* de Patricia Esteban Erlés", in *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, ed. Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano. Madrid: Visor, 287-303.
- Díez Cobo, Rosa María (2020). "Arquitecturas del hogar invertido: Reescribiendo la casa encantada", *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, VIII.1: 135-156. <[https://ddd.uab.cat/pub/brumal/brumal\\_a2020v8n1/brumal\\_a2020v8n1p135.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/brumal/brumal_a2020v8n1/brumal_a2020v8n1p135.pdf)> (6 de mayo de 2020).
- Esteban Erlés, Patricia (2008). *Manderley en venta*. Zaragoza: Tropo.
- Esteban Erlés, Patricia (2010). *Azul ruso*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Esteban Erlés, Patricia (2018). *Las madres negras*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Esteban Erlés, Patricia (2019). *Fondo de armario*. Zaragoza: Contraseña.
- Freud, Sigmund (2008). "Lo siniestro", in *El hombre de la arena de E.T.A. Hoffmann*. Trad. L. López Ballesteros. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- García, Patricia (2013). "La 'frase umbral', desliz al espacio fantástico", in *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, ed. David Roas y Patricia García. Málaga: e.d.a.
- González Bermejo, Ernesto (1981). *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa.
- Jackson, Rosie (2001). "Lo oculto de la cultura", in *Teorías de lo fantástico*, ed. David Roas. Madrid: Arco Libros, 141-152.
- Jackson, Shirley (2018). *La maldición de Hill House*. México: Penguin Random House.
- López Santos, Miriam (2009). "Los viejos fantasmas vuelven al presente: lo gótico en la literatura española actual", *Estudios Humanísticos. Filología*, 31: 321-334.
- Mariconda, Steven, J. (2007). "The Haunted House", in *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of our Worst Nightmares*, ed. S.T. Joshi. Westport: Greenwood Press, 267-305.
- Martínez García, Patricia (2002). "Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: el narrador y el principio de incertidumbre", *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 17: 197-220.
- Ordiz Alonso-Collada, Inés (2014). "Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica", *Badebec*, 3.6: 138-168.
- Richter, Elise (1956). "Impresionismo, expresionismo y gramática", in *El impresionismo en el lenguaje*, ed. C. Bally, E. Richter y R. Lida, trad. Amado Alonso y Raimundo Lida. Universidad de Buenos Aires, 45-103.
- Tatar, Maria (1981). "The Houses of Fiction: Toward a Definition of the Uncanny", *Comparative Literature*, 33.2: 167-182.
- Vidler, Anthony (1992). *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Massachusetts: MIT Press.



## GÉNESIS Y POÉTICA DE LOS MICRORRELATOS DE ANTONIO PEREIRA

## GENESIS AND POETICS OF ANTONIO PEREIRA'S SHORT SHORT STORIES

ANA CALVO REVILLA  
Universidad CEU San Pablo  
crevilla.ihum@ceu.es

Recibido: 06.04.2020

Aceptado: 30.01.2021

RESUMEN: En este artículo analizamos los microrrelatos de Antonio Pereira, escritor que forja su vocación a la brevedad en su obra poética y en el periodismo. Sin sujetarse a las normas canónicas y a la cuestión genérica, el escritor rompe los límites establecidos y llega al microrrelato a través de la condensación de los componentes no narrativos y descriptivos del poema en prosa. Dentro de la narrativa breve este género literario representa una mínima parte en su obra literaria y está diseminado entre sus libros de cuentos: *Picassos en el desván* (1991), *Los brazos de la i griega* (1982), *Relatos sin fronteras* (1998), *Cuentos de la Cábila* (2000) *La divisa en la torre* (2007). Estudiamos la génesis de sus microrrelatos y la procedencia de algunas historias que configuran sus tramas, como algunas noticias leídas en la prensa con el fin de profundizar en el proceso de condensación narrativa al que Pereira somete la trama a través de la elipsis a una continua poda, que está al servicio del rigor de la composición y de la palabra exacta. Definimos los rasgos configuradores del estilo de Pereira en la escritura de microrrelatos, como el autobiografismo, las reflexiones metaficcionales, el registro oral, el culturalismo, la condensación de la anécdota, el juego con la hibridación genérica, la depuración del erotismo y los cambios de perspectiva; y perfilamos los recursos a través de los cuales el escritor subvierte los campos semánticos y desestabiliza el orden previsto, como la condensación lírica, el humor, la ironía, los juegos lingüísticos y la paradoja, entre otros.

PALABRAS CLAVE: Antonio Pereira, microrrelato, metaficción, humor, erotismo

ABSTRACT: In this article we analyze the short short stories of Antonio Pereira, a writer who forges his vocation to the brevity in his poetic work and in journalism.

Without subjecting himself to the canonical norms and the generic question, the writer breaks the established limits and arrives at the micro-story through the condensation of the non-narrative and descriptive components of the prose poem. Within the short narrative this literary genre represents a minimal part in his literary work and is scattered among his books of short stories: *Los brazos de la i griega* (1982), *Picassos en el desván* (1991), *Relatos sin fronteras* (1998), *Cuentos de la Cábila* (2000) y *La divisa en la torre* (2007). We study the genesis of his short short stories and the origin of some of the stories that make up his plots, such as some news read in the press in order to deepen in the process of narrative condensation to which Pereira submits the plot through ellipsis to a continuous pruning, which is at the service of the rigor of the composition and the exact word. We define the features that shape Pereira's style in the writing of short short stories, such as autobiography, metafictional reflections, oral register, culturalism, condensation of the anecdote, the play with generic hybridization, the purification of eroticism and changes of perspective; and we outline the resources through which the writer subverts semantic fields and destabilizes the expected order, such as lyrical condensation, humor, irony, linguistic games and paradox, among others.

KEYWORDS: Antonio Pereira, short short story, metafiction, humor, eroticism



## 1. EN EL DESVÁN DE LA BREVEDAD

Antonio Pereira (1923-2009) es un escritor español que no precisa presentación. Su compromiso con la literatura ha sido, aunque no excluyente, sí total. Aunque pudiera parecer que su llegada a la literatura fue por la puerta de atrás, como se dijo del gran Chéjov (San Vicente 2018: 475), literatura y vida permanecen estrechamente unidas en su producción literaria. No sabe el escritor vivir sin animar y enriquecer la experiencia cotidiana con la savia de las letras, como constata en una anotación diarística en *Oficio de mirar*, fechada en el mes de abril de 1970: "Me cuesta trabajo desenganchar de mi literatura y ponerme a cumplir con mi otra vida, aunque no creo que con ello se perjudiquen mis versos y mis prosas tanto como algunos creen" (Pereira 2019: 19).

Pereira es maestro del escribir corto, de la brevedad, de la sencillez y de los movimientos sutiles del alma humana. La extrema concisión y la claridad son rasgos sobresalientes de su obra literaria. Por encima de las normas canónicas y de la cuestión genérica, la poética pereiriana rompe los límites establecidos y fragmenta el tiempo y el espacio narrativos para expresar lo inexpresable, que solo él cuenta de manera personalísima. La brevedad no es una simple, sino un

instrumento al servicio de la historia que quiere contar para hacer sentir y transmitir al lector con humor e ironía su visión de la vida.

¿Dónde creció su vocación a la brevedad? Podríamos hablar de dos cauces fundamentalmente: la poesía y el periodismo. Se forjó desde la adolescencia entre unos sencillos desvanes repletos de libros que suscitaron sus primeros atrevimientos con las letras. Durante sus estudios de bachillerato y de la mano de sus maestros don Manuel Santín y don Antonio Carvajal Álvarez de Toledo, el joven de Villafranca del Bierzo se inició con la escritura del primer poema. Sin embargo, no fue hasta la década de los cuarenta cuando la hospitalidad de los poetas de la revista leonesa *Espadaña* (Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, Luis López Anglada, José Castro Ovejero) y de su bibliotecario Antonio González de Lama le permitieron desplegar su vocación a la poesía y retomar los cauces humanistas de *Claraboya* (1963-1968), donde publicó varios poemas. En el desván de la poesía, de estas y otras revistas, como *Alba*, *Caracola* o *Ínsula*, nacieron los libros de poemas *El regreso* (1964), *Del monte y los caminos* (1966), *Cancionero de Sagres* (1969) y *Dibujo de figura* (1972). Ahí brotó también el cauce narrativo de los primeros cuentos: "Cuento de Navidad", en *Diario de León*, en 1957 y "Algo así como la crápula", que vio la luz en *La Estafeta Literaria*, en 1965. Y en esta fuente nacieron también *Una ventana a la carretera* (1967), primer libro de cuentos que publicó con el estímulo de Ramón Carnicer y con el que ganó el premio Leopoldo Alas;<sup>1</sup> y los que le sucedieron en las décadas de los 60 y 80: *El ingeniero de Balboa y otras historias civiles* (1976), *Historias veniales de amor* (1978), *Los brazos de la i griega* (1982), *El síndrome de Estocolmo* (1988), por el que mereció el Premio Fastenrath de la RAE y *Cuentos para lectores cómplices* (1989).

Aunque el escritor proclamó en diversas ocasiones que le hubiera gustado que le recordaran como poeta lírico (Martínez 1982: 1002), la etiqueta de "escritor de cuentos" le acompañó durante su vida y le mereció ser considerado "maestro indiscutible del cuento del s. xx en nuestra lengua" (Merino 2012: 63). El cuento se adecua a su predilección por la concisión y la depuración del lenguaje, como él mismo afirma: "Está llenando mi vida literaria, que es como decir sencillamente que está llenando mi vida" (1995: 168). Lo muestra la publicación de numerosos volúmenes a partir de la década de los noventa, como *Relatos de andar el mundo* (1991a), *Picassos en el desván* (1991b), *Las ciudades de Poniente* (1994), *Relatos sin fronteras* (1998), *Me gusta contar* (1999a), *Cuentos del Medio Siglo* (1999b), *Cuentos de la Cábila* (2000) y *Las ciudades de Poniente* (2009), por el que recibió el V Premio Torrente Ballester. Poesía y cuento se encuentran entremezclados en su producción literaria y muestran estrechos nexos en su poética:

Al tiempo que componía y publicaba mis poemas, cultivé la narrativa breve. El cuento literario tiene mucha afinidad con el poema y, además, en mi poesía –soy devoto del Romancero– no es difícil encontrar ingredientes narrativos. Por otra parte, la disciplina del verso me proporcionó recursos impagables para el relato: economía verbal, renuncia a los meandros y digresiones, poder de sugerencia de las palabras. (Pereira 2006: 358)

<sup>1</sup> Esta obra es reeditada en *Cuentos del Medio Siglo* (1999b).

Estas confesiones del escritor permiten identificar la herencia que el género dejó en su alma: “La aportación que me hizo la poesía está en dos puntos; uno, el potencial de sugerencia de las palabras; otro, el sentido de economía procesal” (Pereira 1995: 168). Más allá de los préstamos de temas y motivos que presiden ambos géneros (el erotismo, el viaje y el encuentro, el autobiografismo) hallamos tonos semejantes: la ironía, el humor y el despliegue del ingenio. Junto a la fuente poética, la brevedad adquirida en el ejercicio periodístico<sup>2</sup> tiñe también sus piezas narrativas y nutrió algunos microrrelatos.

De manera retrospectiva atribuyó también su dedicación al cuento a las circunstancias vitales que le llevaron a viajar dentro y fuera de España y que forjaron un talante disipado, que define en los siguientes términos:

Para componer una novela o un largo ensayo hay que echar culo en la silla, pasar horas sobre los folios tratando de remedar o interpretar la vida mientras la vida está fluyendo naturalmente en la calle. O sea, que en los orígenes acaso me ha dado por escribir cuentos a causa de que soy un hombre “disipado” –no quiero decir calavera o libertino–. Ejerciendo seriamente la literatura, pero simultaneándola con otros oficios, traslados, traqueteos por muchos ámbitos. (Pereira 1995: 169)

## 2. POÉTICA DE LA BREVEDAD Y MICRORRELATO

Distante del realismo social que predominaba en los narradores de la generación del medio siglo (Ignacio Aldecoa, Medardo Fraile, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Jorge Ferrer-Vidal)<sup>3</sup> y de los componentes del grupo leonés (Luis Mateo Díez, José María Merino y Juan Pedro Aparicio), la vocación cuentística de Pereira transcurre al margen de los cánones estéticos imperantes y de la pertenencia a una generación. Aunque se sitúa en línea de continuidad de la tradición literaria del cuento desde *El conde Lucanor*, de don Juan Manuel hasta la mejor cuentística de los siglos XIX y XX (“Bola de sebo”, de Guy de Maupassant; “Muerte en el aula. Un hecho real”, de Walt Whitman; “William Wilson”, de Edgar Poe; o los cuentos de Nathaniel Hawthorne, Álvaro Cunqueiro y Jorge Luis Borges, entre otros) prosigue un camino personalísimo e independiente.

Siguiendo la estela que trazaron Horacio Quiroga y Julio Cortázar en “Decálogo del perfecto cuentista” (1970) y “Del cuento breve y sus alrededores” (1969) respectivamente, el escritor leonés traza su propio decálogo en el prólogo a la selección personal de relatos *Me gusta contar* (1999a: 9-11). Expone aquí su concepción del cuento como fruto sabroso de tener una buena historia y saber contarla con laconismo; defiende la autarquía, brevedad e intensidad del

---

<sup>2</sup> Sobresalen sus colaboraciones en diversos medios: *El Sembrador*, que editaba la congregación de los Operarios diocesanos; el semanario *La parroquia berciana*, que se editaba en la imprenta que su tío Tomás Nieto regentaba en Villafranca; en *El Diario de León* (entre 1964 y 1965), *La voz de la Verdad*, *Las riberas del Eo*, *La Vanguardia Española* (desde 1969 a 1974); en el diario leonés *Proa* (escribió la columna “Hojas de Papalaguinda”) y en *La Hora Leonesa* (Rubio 2017), y también en *ABC*, *Ya* e *Informaciones*. Algunos de sus artículos han sido recopilados en *Reseñas y confidencias* (1985) y *Crónicas de Villafranca* (1997), publicados por la Diputación de León.

<sup>3</sup> Son referencias imprescindibles los estudios de Encinar y Percival (1993), Díez Navarro y González (2002) y Romera Castillo y Gutiérrez (2001).

género; preserva la esfericidad y recomienda no diluir la historia con descripciones de relleno; y muestra que la maestría en el arte de contar tiene su génesis en la escucha de narraciones orales, en la lectura de cuentos y en la tendencia a vivir la vida más que a imaginarla (1999a: 9). Fiel a la creencia cortazariana de que la historia narrada ha de ser capaz con su potencia significativa de “actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento” (1994: 371-372), Pereira subraya el poder memorable y el efecto único del género, como define en el mandamiento 6: “Que siempre haya expectativa. ¡Algo va a ocurrir!” (1999: 10).

A pesar de la tendencia *in crescendo* a la economía narrativa y al adelgazamiento de las historias que encontramos en el conjunto de su producción literaria, no posee el escritor leonés, a diferencia de Merino, Aparicio o Mateo Díez, un volumen de microrrelatos. No parece que tuviera la intención expresa de escribirlos ni conciencia genérica como narración diferenciada del cuento o de la poesía (Martínez 2010: 149). Hay algunos datos significativos, como el hecho de que cuatro microrrelatos de *Picassos en el desván* (“Lenta es la luz del amanecer en los aeropuertos prohibidos”, “La violinista”, “La esquila” y “El escalatorres”) fueron incluidos por el autor como poemas en prosa en *Meteoros. Poesía, 1962-2006* (2006); en el epílogo afirma Pereira: “El lector de mi poesía, si también lo es o ha sido de mis cuentos, encontrará en *Viva voz* cuatro [sic] textos que habiendo visto la luz como microrrelatos, valen, a mi juicio, como poemas. Me ha parecido un experimento jugoso...” (2006: 360). No nos detenemos en el proceso de depuración que llevó a cabo Pereira en la reescritura de estos microrrelatos al incluirlos en *Meteoros*, pues ya ha sido estudiado en profundidad por José Enrique Martínez (2010: 145-158).

Esta afirmación proporciona una de las claves que permite comprender el hibridismo y la naturaleza lúdica de su escritura; sin olvidar que el ser humano es un ser lúdico, Pereira hace del juego un instrumento de exploración literaria que le permite el acceso a la condición humana. Bien se le podrían atribuir las gozosas palabras que Vargas Llosa le dirigió a su maestro Cortázar: “Para él escribir era jugar, divertirse, organizar la vida –las palabras, las ideas– con la arbitrariedad, la libertad, la fantasía y la irresponsabilidad con que lo hacen los niños o los locos” (2004: 15).

Como muchos de los cultivadores del microrrelato a comienzos del siglo xx (Andres-Suárez 2012: 26), Pereira llegó al género mediante un proceso de comprensión textual y de consunción de los componentes no narrativos y descriptivos del poema en prosa con el consiguiente incremento de la tensión narrativa a través de la elipsis, de lo que se sugiere y se silencia (Martínez 2010: 126).

También encontramos microrrelatos intercalados entre sus libros de cuentos, lo que intensifica el efecto desautomatizador en el lector. El primer volumen en el que aparecen es *Picassos en el desván* donde se atisba “como si el autor quisiera establecer un determinado ritmo de lectura” (González Boixo

2004: 46); nos referimos a los titulados "Picassos en el desván", "El escalatorres", "Lenta es la luz del amanecer en los aeropuertos prohibidos", "La violinista", "Los pasadizos", "La esquila" y "The End". Con anterioridad había publicado "Una novela brasileña" en *Los brazos de la i griega* (1982). Y posteriormente aparecieron "Sesenta y cuatro caballos" en *Relatos sin fronteras* (1998); "El reconocimiento", en *Cuentos de la Cábila* (2000) y cuatro microrrelatos en *La divisa en la torre* (2007): "Seis palabras, cuatro pesetas", "Sacramento santo", "Pastoral" y "Postal de Ibiza"; en total, encontramos con una producción de catorce microrrelatos.

No nos detenemos en la fecha de publicación de los microrrelatos sino en su génesis, pues este estudio nos permite tomar conciencia tanto de los procesos de depuración, condensación y adelgazamiento que preside su obra como de las interrelaciones que el microrrelato entabla con la poesía (Varga Llamazares 2018) y con las anotaciones diarísticas y anécdotas autobiográficas (Rosell 2009).

### 3. HIBRIDISMO GENÉRICO. ANOTACIONES DIARÍSTICAS Y MICRORRELATO

Algunas historias que configuran la trama de sus microrrelatos aparecen en *Oficio de mirar. Andanzas de un cuentista (1979-2000)*, un volumen que recoge textos inéditos del escritor, anotaciones donde "el yo o yoes del dietarista se constituyen en sus referencias más externas y públicas, sean estas de carácter social, político o intelectual" (Alberca 2000: 15), lo que propicia la fabulación de los hechos, "en un campo ambiguo entre la invención y lo vivido" (Navascués 2019: 237). Así, junto a la narración de las andanzas del comerciante, de sus afinidades políticas o literarias, Pereira entrevera poemas, anécdotas y narraciones breves dotadas de ficcionalidad, que rescata y reescribe posteriormente como microrrelatos. Es esta una práctica que no extraña en un escritor que escribe al margen del canon y que acostumbra, en calidad de biógrafo de su vida, a construir una ficción fabuladora de la misma. De este fenómeno da cuenta en una anotación escrita durante una estancia moscovita en junio de 1974:

#### Y MÁS RUSIA

Moscú. Apenas escribo en mi diario. Rodando por Rusia, toda la atención me es poca para sujetar en papeles sueltos las experiencias que acaso me sean útiles. Un baile de boda en que me marqué un tango (o fox lento) con una rusa desconocida; el borracho con quien pude entenderme en francés y era un borracho triste, aquí estos desgraciados no gritan ni canturrean; mi negociación comercial con un pequeño Vania: él me ofrece una insignia de hojalata con el martillo y la hoz; yo, un bolígrafo (que le decepciona). Yo, una caja de cerillas españolas con faena taurina. Le gusta más, pero el negocio no se cierra. Saco una medalla de la Virgen milagrosa –oh, María sin pecado concebida...– ¡Y trato hecho! Todo esto puede dar algún relato, incluso un poema, pero también puede quedarse en nada. Desconfío de las páginas que se escriben encima mismo de lo que se está viviendo. La poesía es una emoción recordada. (Pereira 2019: 73)

Estas y otras declaraciones del autor, como la contenida en el prólogo a *La divisa en la torre*: "Todo lo que el cuentista vive o imagina tiene vocación de cuento" (2007: 11) nos sumergen en la ficcionalidad de lo narrado. De esta manera algunas fabulaciones circulan de un libro a otro, tras sufrir alguna ligera transformación o poda. Nos detenemos en tres microrrelatos, a los que el escritor llega tras reducir el cuerpo textual y despojar la trama de lo de todo lo superfluo: "El reconocimiento", "Postal de Ibiza" y "Sacramento Santo", que analizamos brevemente.

"El reconocimiento" es el único microrrelato incluido en el volumen de treinta nueve cuentos de tono autobiográfico, que toma su nombre del barrio pobre de Villafranca del Bierzo, del barrio del Otro Lado, donde el narrador nació y vivió su infancia y adolescencia: *Cuentos de la Cábila* (2000); el protagonista es un chico del barrio, que llegó a literato y alcanzó de mayor el nombramiento de Hijo Predilecto de la ciudad:

#### EL RECONOCIMIENTO

A un chico de la Cábila que llegó a literato lo hicieron Hijo Predilecto cuando era mayor y le blanqueaba la barba.

Una noche pasaba el puente con un convecino que no tenía diploma honorífico y pensó que si un ventarrón los tirara al río, el predilecto sería el primero que salvarían.

La injusticia se le hacía insoportable, pero lo alivió el recuerdo de que en todo el barrio, él era el único que no había aprendido a nadar. (Pereira 2000: 137)

A quien conoce la vida del escritor no le pasa desapercibido que en 1976 fue nombrado Hijo Predilecto de su ciudad natal cuando contaba cincuenta años de edad y "era mayor y le blanqueaba la barba". Si el lector conoce la reciente publicación del dietario *Oficio de mirar*, sabrá que en una anotación titulada "Predilecto", fechada en octubre de 1976, alude al "escrito ceremonioso de firmas y sellos" en el que consta el nombramiento del Ayuntamiento, que reescribirá como microrrelato:

León, octubre 1976. He recibido un escrito ceremonioso de firmas y sellos, donde el Ayuntamiento de mi pueblo me nombra y declara Hijo Predilecto. Ya lo sabía, pero verlo en papel oficial renueva mi sentimiento de gratitud. También un poco de perplejidad. Hijo notorio, hijo distinguido, quizá algo así podría admitirse (y dejemos a un lado si con mayore o menores méritos). Pero predilecto... En el RAE, quiere decir "el preferido". Imaginemos que el señor Pepe el zapatero y yo vamos por el puente del Burbia y viene un ventarrón y nos tira al río. ¿Habrá de entenderse que yo tengo preferencia para que me salven? Bueno, debe ser que hoy no tengo mucho que hacer y con el rabo me espanto las moscas. Hijo Predilecto es lo que se dice por tradición, en Villafranca del Bierzo y en cualquier municipio de España. Conque bien está. Y sobre esa figuración del río, pues sí, quizá debieran sacarme a mí el primero, porque debo de ser el único en el pueblo que he aprendido a nadar. (Pereira 2019: 106)

En este irónico apunte diarístico junto al recurso hegemónico de la primera, el escritor introduce un relato dentro de otro relato, mientras alude con humor e ironía al dicho popular que critica a quien derrocha y pierde el tiempo en tareas inútiles: “Bueno, debe ser que hoy no tengo mucho que hacer y con el rabo me espanto las moscas”. Asimismo, se detiene en la acepción que el término “predilecto” adquiere en el RAE como “el preferido” para contar el dilema moral en que se encuentra. Mediante el proceso de identificación entre narrador y autor, el lector se encuentra ante el “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de una personalidad” (Lejeune 1996: 50).

Si establecemos una comparativa entre la anotación del año 1976 (Navascués 2019)<sup>4</sup> y lo publicado unos veinticinco años más tarde, observamos que la economía verbal le lleva a suprimir algunos detalles narrativos y descriptivos, como los referentes a los personajes (Pepe, el zapatero) o a la geolocalización de la historia (el río Burbia); asimismo, el cambio de la voz narradora, de la primera persona a la tercera omnisciente, enfatiza la distancia e incrementa la interacción del lector; este se ve obligado, partiendo de las menores proposiciones explícitas en el texto, a realizar mayor esfuerzo intelectual para deducir la comprensión del contenido referencial y percibir el giro final. La depuración narrativa, la condensación de la trama y la estructuración en párrafos para diferenciar los niveles discursivos (la presentación del protagonista; la inclusión del relato dentro del relato para introducir la historia acaecida una noche y la reflexión ético-moral), la ironía suave y la mirada afectiva despliegan luminosidad a la anécdota de sustrato autobiográfico y refuerzan el quiebro y el dilema moral, que Ignacio Sanz denominó “retranca filosófica” (2012: 44), que se plantea en el desenlace: “La injusticia se le hacía insoportable, pero lo alivió el recuerdo de que en todo el barrio, él era el único que no había aprendido a nada” (2012: 731).

Son varios los rasgos que presiden el volumen *Cuentos de la Cábila*, subrayados por la crítica, que se pueden aplicar al microrrelato: el poder de la anécdota (González Boixo 2004: 54), la introducción de la perspectiva del autor en el punto de vista del narrador (Sanz Villanueva 2001) y la autorreflexividad que suscita para desvelar la ficcionalidad. Teniendo en cuenta que la metaficción es una ficción que reflexiona sobre la ficción (Hutcheon 1984: 1), Pereira reivindica con este recurso el papel del artificio en la literatura, enfatiza las fronteras que se alzan entre la vida real y la ficción e incorpora al lector a los actos de construcción textual-literaria y de la significación e interpretación semántica.

En el microrrelato “Postal de Ibiza” describe Pereira los recuerdos de su estancia ibicenca durante los últimos días del invierno, en el mes de marzo de 1977, según registra en *Oficio de mirar* (2019: 115-116). Posteriormente, tras la poda, el microrrelato fue incluido en *La divisa de la torre*, una de sus obras más maduras:

---

<sup>4</sup> También pueden encontrarse el germen de microrrelatos dentro de una novela (de Mora 2012; Gómez Trueba 2012).

## POSTAL DE IBIZA

Cuando Ibiza empezaba a ponerse de moda, estuve en Ibiza. En Ibiza, ciertamente, había un solo benigno en pleno marzo y el sexo era fácil. Por entonces yo era un hombre libre. En la plaza Vara del Rey, coloreada de tipos y tipas variados, una de aquellas chicas soltó una paloma que llevaba cariciosamente en sus manos y vino a desearme una feliz primavera. Yo estaba entado en un poyo de piedra, observando y calentándome al sol. Se sentó a mi lado y con naturalidad me convidó a la mitad de la manzana que estaba mordiendo, yo mordí, y ni pensar en microbios. De un librito forrado con papel de envolver de los almacenes La Fayette me leyó unos versos algo simples de Francis Jammes, justo un poema que recuerdo de mis tiempos de la Alianza Francesa:

Le papillons obéissent à tous les soufflés,  
Comme des pétales de fleurs jetés vers vous,  
Aux processions, par le petits enfant doux.

La chica me había parecido enfermiza, con una falda hasta los pies que se le pegaba a los muslos finos y muy largos, pero cualquier aprensión se te quitaba mirándola a la boca, no puede haber mala salud en una mujer que muerde la fruta con aquellos dientes. Y el color tan vivo de los labios. Yo había alquilado un coche pequeño y casi sin frenos, suficiente para una isla diminuta y juntos la recorrimos. Juntos también nos acostamos en una venta tolerante, en un pueblo blanquísimo. La flaca tenía un follar laborioso y callado. Lo que más me gustó de la "religión" de esta gente es que nos despedimos sin preguntarnos nuestros nombres. (Pereira 2007: 127-218)

Mientras abandona algunos recuerdos de su visita a proveedores o clientes (la abundancia de hippys, escasamente convencidos de su religión, y de perros en la isla) y selecciona una vivencia para focalizar la narración en el encuentro con la muchacha "astrosa y enfermiza" y rescribir algún pasaje novedoso, como la travesía en coche, recupera Pereira los versos de Francis Jammes, uno de los poetas franceses más soslayado y situado en los márgenes del sistema literario a finales del siglo XIX, subrayando así el lirismo que impregna su obra en prosa. Los versos en los que el poeta revive el canto a la naturaleza tiñen de gracia y espontaneidad el microrrelato, en el que concilia la sugestión poética y el arraigado sentido lo humano. "Postal de Ibiza" es reflejo de la predilección del narrador por la estética de contención y de la depuración estilística. Como poeta liberado de los imperativos literarios genéricos, extiende la metáfora a la contemplación de la muchacha y muestra su pensamiento con naturalidad y belleza.

El tercer microrrelato en el que la tendencia a la brevedad le conduce a exacerbar los espacios de indeterminación es "Sacramento Santo", que publica también en *La divisa en la torre*:

En un pueblo de la Mancha oímos una copla que debería resultar obscena, y no, y esto tenía caviloso a mi amigo el lingüista de semióticas y campos semánticos. Descubrió al fin que es una simple palabra la que desactiva cualquier procacidad en el texto:

Sácala, marido, que la quiero ver.  
¡Dios te la bendiga!, vuélvela a meter.  
La palabra marido. (Pereira 2007: 153)

Se nutre “Sacramento Santo” de la vivencia acaecida en Madrid durante el mes de mayo de 1998, que anota en *Oficio de mirar* bajo el paratexto “De Lingüística”:

Madrid, mayo 1988. Esta es la coplilla que he escuchado en La Mancha, en un ambiente de gente sin complicaciones:

Sácala, marido, que la quiero ver.  
¡Dios te la bendiga!, vuélvela a meter.

La encuentro un encanto y se me ocurrió comentarlo con un lingüista. Se puso a analizar el discurso y dijo que era fácil de descodificar, pero me llevó a la Semiología, se metió por los campos semánticos y concluyó que al final influye la competencia cultural del receptor.

Ya por cuenta propio, deduzco que es la palabra “marido” la que desactiva cualquier procacidad en el breve texto, ingenuo y familiar. (Pereira 2019: 235)

Son distintas las transformaciones sufridas; oscilan desde el cambio íntegro del título hasta la depuración de la trama mediante la supresión del fragmento en el que refiere el análisis semiológico de la coplilla realizado por un lingüista experto, lo que enfatiza el hecho de que la estructura macroestructural subyacente a la superficie textual del microrrelato se muestre velado a quien carezca de la competencia cultural pertinente. La eliminación del párrafo descriptivo sobre la descodificación del término, la concisión extrema y la síntesis narrativa ensalzan la provocación, la parodia y el juego intertextual (copla popular o la huella cervantina) como armas de las que dispone Pereira para el tratamiento del erotismo.

En este microrrelato la expresión erótica se sirve del juego lingüístico y de la paradoja planteada entre las expectativas de lectura suscitadas por el título (“Sacramento Santo”) y los mundos referenciales que custodia la narración. La interpretación del significado semántico que se deriva del contenido dialógico que mantienen los protagonistas de la copla precisa la descodificación de los contenidos implícitos. De manera inesperada la voz narradora quiebra las expectativas creadas y suscita repentinamente otros niveles de significación; subvierte los campos semánticos y desestabiliza el orden previsto, dando entrada al humor. Y con el humor aparecen la sorpresa y el cambio de perspectiva que va más allá de la pura comicidad.

#### 4. LA FORJA DE LA BREVEDAD EN EL PERIODISMO

En ámbito del periodismo el primero de los microrrelatos publicados es “Una novela brasileña”; aparece a comienzos de la década de los ochenta en el cuarto volumen de cuentos del autor, *Los brazos de la i griega* (1982: 75) y posteriormente fue incluido también en *Me gusta contar* (1999a: 67):

O Capitão do Exército Agenor Araújo de Medeiros, 39 anos, foi assassinado no final da noite ao tentar reagir a um assalto na Rua Bertolini, próxima à Praia Branca, em Guanabara. O militar estava no seu carri em companhia de Palmira Fernandes Oliveira quando dois criminosos surgiram de arma em punho. Agenor morreu antes de ser socorrido no Hospital Bom Jesus da Estrela. Era casado com Fernanda Valéria Martins Costa com quem tinha uma filha de sete anos. A ocorrência ficou registrada. (Pereira 1982: 75)

Esta miniatura narrativa revela que el mundo ficcional narrativo se nutre de las noticias leídas en la prensa, en concreto, de la trágica noticia del asesinato al anochecer de Agenor Araújo de Medeiros cuando se encontraba en compañía de una señora, que no era su mujer. La noticia constituye el eje narrativo. Como si de un atestado judicial se tratara, de manera concisa se registran minuciosamente los hechos acaecidos durante una noche madrileña, mientras se tiñe de ambigüedad a medida que se avanza en la lectura. Los elementos elididos potencian la tensión dramática e incrementan el misterio; de manera velada se alzan una sucesión de interrogantes y figuraciones, que requieren la implicación de un lector activo que pueda dar respuesta a las cuestiones que el escritor villafranquino también se planteaba en la lectura que hizo de esta historia en un filandón en 2006: qué pensaría la esposa, qué explicación se le daría a la hija acerca de la presencia de esa mujer en la noche de autos, cómo se llegaría a esa situación, etc.; en suma, con la estructura elusiva la historia, desvinculada del contexto en que apareció, se tiñe de referencias metaliterarias, potencia la ficcionalidad y enfatiza el juego entre el humor y el erotismo, que preside otros cuentos de este volumen (González Boixo 2004: 38).

Es esta una práctica que vertebraba otros microrrelatos, algunos recogidos en la colección *Picassos en el desván*, como el microrrelato homónimo (1991: 41) y "La esquela" (1991:155),<sup>5</sup> a partir de la aparición en ABC de la esquela de la condesa de la Plana y de Santarcángelo:

En la mesa de mármol del casino estaba el ABC memorioso y decía, doña Helena de Fiore de Luna y Pérez de la Plana, Condesa de la Plana y de Santarcángelo, falleció en accidente en La Spézia (Italia) el día 31 de mayo de 1986. Hay una cruz, hay una esquela honrosa, sus padres los condes, sus hermanos los condes.

La Condesa Helena contaba diecinueve años de edad y en la tarde del casino de un pueblo como el nuestro, era imposible no ver una verja de hierro entornada, una fuente en un parque, el cuello de una estatua. (Pereira 1991b: 155-157)

Un narrador en tercera persona desvincula el relato del formato de la esquela (aunque no deja de aludir a ella) y focaliza la atención en la vida de la joven condesa y en el espacio opresor en el que transcurrió su vida. Nos encontramos ante un bosquejo descriptivo de la trama que, como algunos cuentos de Chéjov, se resiste al análisis, aunque invita al despliegue de la imaginación en el acto de

---

<sup>5</sup> Fue también recogido sin variantes textuales en *Me gusta contar* (1999: 143).

lectura; la fresca narrativa se impone al tratamiento costumbrista y a diferencia de la narrativa breve del escritor ruso no sustituye la acción argumental por la interna.

En el microrrelato "Picassos en el desván"<sup>6</sup> –incluido sin variantes en *Me gusta contar* (1999a: 111)– juega Pereira a trazar de manera sucinta el contenido de la noticia aparecida en un periódico en torno a la aparición de tres picassos en el trastero del fallecido párroco de Priegue, mientras invita a reflexionar sobre el proceso de creación literaria:

Una vez estaba el novelador en una ciudad lejana y prometedora de fabulaciones cuando tuvo en las manos un periódico de su propio país y en él venía la noticia breve de tres picassos hallados en el trastero del difunto párroco de Priegue en el municipio pontevedrés de Nigrán, o sea un gouache de la época rosa del pintor más un retrato de madera de su prima María Ruiz más un temple sobre tela con una figura inacabada, y la adquisición tuvo lugar en 1920 (Maura sí) cuando el párroco fue requerido por su ordinario (los exhortos, las audiencias, la sagrada amatista) para que vendiera unas casas de su propiedad sitas en un barrio de Vigo poco acorde con la moral cristiana y el requerido vendió sus casas (los tasadores, el notario) y con los cuartos frescos marchó a París (Monforte, Venta de Baños, Hendaya), el cura de Priegue en el París de los hoteles con agua corriente y bidet mercando las obras por 28.000 pesetas (el fauvismo, el cubismo, el Moulin Rouge), y el novelador ni caso, busca que buscarás argumento para una novela río. (Pereira 1999: 41)

No es el único microrrelato en el que uno de los personajes es un escritor, editor o personalidad del mundo literario a través del cual Pereira plasma su teoría sobre la creación literaria y su preferencia por ofrecer ángulos insólitos de la realidad. El juego preside la pieza y se convierte en un refugio para la imaginación del escritor y del lector, que es invitado a descubrir las trampas que se esconden tras el novelador y los protagonistas (el párroco difunto y su ordinario), tras las fabulaciones de una lejana ciudad y otros espacios (el trastero, el barrio de la ciudad de Vigo, los hoteles parisinos) y el objeto en torno al cual gira la trama: los "tres picassos hallados en el trastero del difunto párroco de Priegue". El resquebrajamiento de la realidad tiñe la pieza de la ambigüedad propia de la literatura fantástica, hasta el punto que el lector no acierta a saber si lo que se le cuenta es real o una alucinación del novelador.

## 5. MICRORRELATOS METAFICCIONALES

Como vamos observando, los juegos y las reflexiones metaficcionales sobre el proceso creador tienen presencia destacada en la narrativa breve de Pereira, tanto en sus cuentos y microrrelatos, como "El escalatorres", "Lenta es la luz del amanecer en los aeropuertos prohibidos", "The End" o "Sesenta y cuatro caballos", incluidos en *Picassos en el desván*, un volumen donde este tema adquiere

---

<sup>6</sup> Este microrrelato fue incluido en *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*, de José Luis González (1998).

cierto protagonismo. Nos detenemos brevemente en el titulado “El escalatorres”, incluido en *Me gusta contar* (1999a: 150):

Un oficio que da muchas emociones es el de escalatorres, pero es un cuerpo en el que cuesta trabajo entrar porque ha quedado en manos de pocas familias. Hay un escalatorres jubilado que relata su conocimiento eminente del país: los prados extendidos y los campos de mieses, las humildes chimeneas y los caserones humillados de los señores.

Pero no es lo mismo una torre de ayuntamiento que la experiencia desde cúpula de catedral. Y aun en esta, la visión del escalatorres puede ser exaltada o serena, según sea gótico o románico al monumento que se encarama.

Con todo, lo que a él le importaba más era su facultad de descifrar la condición humana desde la altura.

Cuenta de ciudades cultas donde la escalada es como un concierto de música al que asiste en silencio, ciudades avaras enumera donde el público desaparece a la hora de la colecta, pero también ciudades generosas y de brazos abiertos. En Osorno, provincia de Palencia, se cruzan apuestas sobre el espectáculo sin cuidar por eso de las barajas. En la ciudad empedernida (pero de esta no dice el nombre) alienta el deseo de ver cómo el artista se desprende de un saliente y se mata. (Pereira 1991b: 51-54)

Persigue Pereira convertir al lector en copartícipe de una historia de corte fantástico, en la que ha de desgranar las conjeturas que se le plantean. Son varios los niveles de lectura convocados. El microrrelato se deja leer de manera superficial como el devenir de un oficio, el de escalatorres, un hombre araña capaz de ascender a elevadas alturas para convertirse en el mítico rey de las alturas; la figura del equilibrista fue una aspiración popular, que encarnó a finales del siglo XIX el joven José Puertollano, vinculado al Circo Feijoo, que consiguió la autorización del rey Alfonso XIII para escalar las torres de España. Más allá de la tipología urbanística trazada por el escritor, puede el lector remontarse a los orígenes de la profesión hasta llegar a Antonio Sousa, quien en 1934 escaló la torre de la catedral de Lugo para desempeñar labores de limpieza y un año antes se había caído al escalar la fachada del Ayuntamiento de La Coruña. Sin embargo, más allá del espectáculo, mediante la ironía, la contaminación del discurso del autor implícito con el del narrador y el del personaje y mediante el recurso gradual a la focalización interna, Pereira introduce al lector en un gremio, que no dista mucho del suyo propio, el del escritor que pretende escalar y consagrarse en la historia de la literatura, mientras en el alma de muchos contemporáneos “alienta el deseo de ver cómo el artista se desprende de un saliente y se mata”.

En “Lenta es la luz del amanecer en los aeropuertos prohibidos” –incluido en *Me gusta contar* (1999a: 166)– llaman la atención la ironía, que despliega el escritor mediante el contraste entre la longitud del paratexto principal y la brevedad de la pieza, y el aliento poético que inspira la tarea del poeta y la misma miniatura narrativa:

Una vez estaba Pepín Ramos el poeta inspirado en la taberna que llaman el Senado, sentado a la mesa tosca, haciendo su papel de poeta inspirado. Todos

lo respetamos mucho en sus esperas de la voz misteriosa, aunque nunca se le haya visto una página terminada. Vino un parroquiano de la taberna con la alegría lúcida de los primeros vasos, y fisgó el renglón que campeaba en la hoja: Lenta es la luz del amanecer en los aeropuertos prohibidos.

El verso hermoso, todavía único, con que iba a arrancar el poema.

El parroquiano suspiró:

—Es un buen empiece, Pepín. Pero ahora qué. (Pereira 1991b: 77-79)

Mientras el verso del poema inacabado de Pepín Ramos, poeta inspirado que no termina nunca una página, traza el profundo lirismo que tiñe la historia, la mirada socarrona del parroquiano habitual de la taberna sugiere la dificultad que entraña el ejercicio de la escritura. Junto a la voluntad de estilo y la sutil incorporación del registro oral, sobresale el humor velado e inteligente del desenlace que suscita la sonrisa del lector y tiene su contestación en uno de los principios que integra el decálogo del escritor: “Cuidar el comienzo, entrando rápido en el tema. El final sabe cuidarse solo” (1999: 10).

La elipsis y el juego entre lo dicho y lo silenciado como instrumentos al servicio de la economía lingüística y de la densidad semántica de la narración enfatizan el intimismo contenido (“Lenta es la luz del amanecer en los aeropuertos prohibidos”) y apuntan a la formulación metaliteraria: “Es un buen empiece, Pepín. Pero ahora qué”. El valor sugestivo del título, que lleva al lector a intuir el encuentro amoroso, es elidido en la trama y recuperado en un final abierto, que devuelve una significación potenciada: el pánico ante la hoja en blanco, la dificultad de una escritura que solo es sencilla en apariencia, y la prolongación de una historia de amor apenas apuntada, lo que obliga a que el lector descodifique los sentidos sobreentendidos en los espacios en blanco.

En el microrrelato “The End”, incluido en *Me gusta contar* (1999a: 180), Pereira con el arpón de la palabra y de la imagen ansía la búsqueda de una realidad más honda:

Al saberse que iban a derribar el cine municipal los teléfonos empezaron a funcionar y fuimos bastantes los que viajamos a nuestra ciudad para decir adiós al caserón donde habíamos aprendido tantos gestos.

Había que adelantarse a la piqueta desalmada. Cada cual quería quedarse con un recuerdo, los viejos carteles de un transatlántico con las luces encendidas o de apariciones de la Virgen o de los besos de tornilla de una espía rusa.

Al final, decidieron que habría una voladura controlada. Sería la última película que nos diesen.

Pero el espectáculo fue que al estampido de la dinamita se espantaron los caballos de la Remonta y rompieron vallas y galoparon las calles, y todos caímos en la cuenta de que no hubiera podido existir el arte del cine si no se hubieran levantado los caballos. (Pereira 1991b: 167-169)

Destaca la esfericidad de este microrrelato cuya interpretación cobra sentido desde el título cinematográfico. Desde las primeras frases la sorpresa invade y arrastra al lector de manera avasalladora. Los espacios vacíos, las cosas no dichas o levemente sugeridas forman parte de la estrategia narrativa y de los guiños

textuales al lector para que como principio activo de la interpretación forme parte del marco generativo del propio texto. La imagen visual de la voladura controlada del caserón del cine municipal se apodera de la voz narradora que recorta de manera progresiva un fragmento de la realidad; de manera semejante a como la fotografía actúa “como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia” (Cortázar 1994: 371-372), el golpe de efecto que provoca la dinamita sobre los caballos de la Remonta se apodera tanto del escritor, que alimenta su imaginario narrativo con la propia vida, como del lector. La reflexión metaficcional está servida.

“Sesenta y cuatro caballos” –también incluido en *Me gusta contar* (1999a: 202)– cierra *Relatos sin fronteras*, volumen de diecisiete breves narraciones (algunas inéditas), que van acompañadas con unas palabras preliminares “Confesiones del autor”, donde expone la tesis de raigambre ramoniana de que la clave del cuento reside en la exageración de una realidad:

Los Pereira (o Pereyra) que salen en las enciclopedias heráldicas se nos hacen algo molestos a quienes somos sus parientes de la rama pobre, y es por lo tacaños y esa manera que tienen de saludar, como si diesen los buenos días desde encima de la montura.

Ellos descienden derechamente de don Gonzalo Pereira, pero poco se parecen al antepasado dadivoso.

Lo escribió Pedro de Bracelos: Que teniendo el don Gonzalo treinta y dos caballos, en un solo día regaló todos a distintas personas. La cosa huele a invención y adorno.

Pero sigue la Crónica con que en ese mismo día los volvió a comprar don Gonzalo, aquellos treinta y dos caballos, para así poder regalarlos a otras tantas personas de su estima, y entonces el caso se hace creíble, porque a los escuchadores de historias nos resulta más fácil aceptar lo enorme que lo mediano. (Pereira 1998: 119)

La frase de cierre, “a los escuchadores de historias nos resulta más fácil aceptar lo enorme que lo mediano” se tiñe de una fuerte resonancia intertextual; evoca las palabras con que Gómez de la Serna en *Automoribunda* hace referencia al consuelo que encuentra en “la exageración de las cosas, en la multiplicación de la realidad, en los subterráneos de una casa de pianos”, que el escritor recoge en el prólogo citado (Pereira 1998: 7). Estamos ante un microrrelato metaliterario que sitúa a Pereira en la escuela de la narrativa de Cunqueiro con el reclamo de la reflexión sobre la literatura en el universo de sus ficciones. Sobresale la inventiva del escritor en la narración de sucesos peregrinos, como la recreación de los orígenes heráldicos de la familia o del personaje don Gonzalo Pereira, quien supera en riqueza al narrador, de quien se dice que pertenece a la rama pobre y menos legendaria de la familia. Subraya así la incorporación al texto de la figura del escritor (Waugh 1984: 130), un recurso metaficcional que Genette definió como metalepsis (1972: 244) para desvelar desde la ironía otro decálogo de su poética: “El novelista puede ser altanero. El cuentista debe ser cordial y amistoso” (Pereira 1999: 11).

## 6. LA INSINUACIÓN Y EL HUMOR EN EL EROTISMO

Antonio Pereira, a quien Antonio Gamoneda considera, además de narrador afiladísimo, inventor del erotismo diocesano (1997: 109), desliza de manera sutil en el alma de los personajes que pueblan su narrativa breve el aliento erótico. Lo hace de modos diversos, ya con sutileza mediante una leve insinuación, o con cierta audacia, mediante el recurso al humor y a la ocurrencia. Si el erotismo es el eje temático de algunos cuentos de *Una ventana a la carretera*<sup>7</sup> y de *Los brazos de la i griega*, también está presente en sus microrrelatos, aunque es diverso el tratamiento que recibe. Nos detenemos en los titulados "La violinista", "Los pasadizos", "Seis palabras, cuatro pesetas" y "Sacramento Santo".

En ocasiones el genio narrativo de Pereira se sustenta en el extraordinario poder de evocación y de sugestión que le permite filtrar la materia literaria y provocar el máximo efecto con los mínimos elementos posibles. Lo observamos en "La violinista", que era –como cuenta el escritor en una anotación de sus diarios, uno de los preferidos de Ricardo Gullón (2019: 263)– y que fue incluido sin variantes en *Me gusta contar* (1999a: 175). Dice así:

A veces viene a la provincia la Sinfónica de Bratislava o una lejanía así.

Es una novedad, pero no toda la novedad está en la música.

Esa chica del violín que en la orquesta está lánguida de melena y a lo mejor se llama María o Claudia, educada para la vibración casi celeste, trémolos, pizzicatos, a esa mujer vestida de raso ni se le ocurre que en la sala hay ojos codiciosos de hombres que la apartan a ella del conjunto e imaginan juegos de amor para sus manos, dedos. (Pereira 1991b: 99-101)

Un aparente acontecimiento trivial, la llegada de una orquesta, desata una oleada de novedades en la vida rutinaria de una ciudad provinciana, y despierta a sus habitantes. Si la alusión a la procedencia de un mundo lejano ("Bratislava o una lejanía así") evoca un universo nunca soñado, la focalización de la atención en los aspectos corporales sexuales de una de las mujeres que integra la orquesta sostiene el imaginario narrativo. Una anónima mujer "vestida de raso" ("a lo mejor se llama María o Claudia") permanece en silencio y en estado de sumisión, como veladamente da a entender la voz narradora al mostrar el letargo en que se encuentra: "ni se le ocurre que en la sala hay ojos codiciosos de hombres que la apartan a ella del conjunto e imaginan juegos de amor para sus manos, dedos". La ensoñación que provoca la llegada de la muchacha desencadena las pasiones de quienes centran la mirada en la lánguida chica del violín, capaz de alimentar su libido. Es la alteridad, proyectada en los "ojos codiciosos" de los hombres que habitan la sala, la que imagina el cuerpo y construye la simbolización del deseo erótico (Blanchot 1983; Bataille 1997) como sexualidad transfigurada. Y desde el vértigo metafórico designa el escritor una realidad que se halla más allá de los términos que la originan: el anhelo del goce erótico.

---

<sup>7</sup> Es el eje de los cuentos "Una ventana a la carretera", "Santa Bárbara cuando truena" o "Hermosa primavera Sr. Director".

No presenta el narrador una historia cerrada, sino que esta se abre como un chispazo. La poetización y musicalidad de la prosa, las elipsis y connotaciones y las sugerencias y alusiones veladas alcanzan una de sus máximas expresiones líricas y potencian las posibilidades semánticas y estéticas de la sustancia narrativa, que se teje en torno a una anécdota mínima. Como un orfebre del lenguaje Pereira pule cada palabra y cada gesto y entreteje con sutileza e ironía un erotismo delicado y suave, cuya interpretación se deja a la intuición y a la sensibilidad del lector. Plasma esta miniatura narrativa los rasgos configuradores de estilo pereiriano: la depuración del erotismo y la condensación de la anécdota; el poder de sugerencia y la multiplicación de sentido; la máxima concisión lírica y la musicalidad del ritmo narrativo; la precisión lingüística, las elipsis y los silencios. Reúne, en suma, los tres rasgos que ha de reunir un microrrelato, según Mateo Díez: ha de ser sugestivo, sugerente y significativo: "Una sugestión que es una atracción, un cierto poder que moviliza la curiosidad y os hace partícipes acaso embelesados del relato, desde el sustrato del mismo. Una sugerencia que insinúa, despierta, sustrae nuestro ánimo del modo insospechado, placentero, enriquecedor" (2008: 533).

Antonio Pereira, fiel al precepto cortazariano de mantener la apertura de la brevedad hacia lo grande, descubre la riqueza de la materia narrativa y la dota de gran significación mediante la administración de lo que cuenta y calla, de la imprescindible condensación al servicio de la intensidad. Lo observamos en el microrrelato "Los pasadizos", que fue incluido sin variantes en la colección *Me gusta contar* (1999a: 156):

Hay una ciudad apiñada que está hecha de contigüidades, medianerías y gravámenes que alimentan a los abogados y procuradores y registradores de la propiedad y, sobre todo, está el asunto de los pasadizos, que garantizan pleitos largos como para llenar una vida.

Por el pasadizo del barón se entra en una de las casas principales de la Costanera, pero se pasa también a dependencias que son de Correos, a un gallinero pro indiviso de cinco hermanos, que el mayor está en Venezuela, y a una capilla de culto privado. Hay un callejón de la fábrica de harinas por donde se entra obligadamente a una escuela de permisos de conducir establecida debajo de un cuarto con desván donde radica la asociación de canaricultores. Los vecinos del barrio de arriba tienen derecho a pasar con sus botijos a la fuente del Pozo, que por laboriosos avatares se ha quedado en el medio del cuarto de estar de una viuda anciana. Y solo son ejemplos.

En las casas nuevas, las que se construyen ahora, los colindantes se ponen de acuerdo para dejar callizos y servidumbres de paso que les aseguren una vejez animada. (Pereira 1991b: 125-128)

Evoca el título la fascinación cortazariana por todo lo que es pasaje (González Bermejo 1986: 52-53). Confiere Pereira un valor simbólico a los espacios: el pasadizo del barón, el cuarto con desván, los callejones y las servidumbres de paso tienen el poder de entablar insospechadas relaciones entre los habitantes de la "ciudad apiñada"; y maneja con maestría otros recursos que están al servicio de la narratividad y de la progresión dramática: la reducción de la caracterización

de los personajes (son anónimos "abogados, y procuradores y registradores de la propiedad", "vecinos del barrio", una "viuda anciana"), la relevancia semántica de los componentes estructurales que lo conforma y, el polisémico título ("Los pasadizos). El desenlace abierto, con la alusión al pasadizo como estructura arquitectónica capaz de asegurar "una vejez animada", alienta el fino erotismo que sustenta la narración, pues permite recibir multiplicidad de lecturas, tantas como lectores las lean.

Aunque Antonio Pereira juega con el tema erótico casi siempre desde la insinuación, prolongando la historia sin llegar a la descripción frontal, en otras ocasiones la alusión es directa, como percibimos en el microrrelato "Seis palabras, cuatro pesetas":

La criada de la señora que me tenía de pupilo se llamaba Benigna, estaba buena para mis primarias necesidades de entonces y me consentía tocamientos por encima de la ropa. Pero sobre este tema de la pensión no quiero extenderme, porque irremediabilmente se hace literatura de costumbres, que no sé por qué está tan mal vista.

Benigna se arreglaba mal con la escritura, yo le hacía los sobres para su novio, pero no las cartas. El novio venía a verla de tarde en tarde, cuando juntaba para el viaje a fuerza de ahorrar y de horas extraordinarias.

Un día coincidí con Benigna en la ventanilla de Telégrafos y el funcionario estaba agobiado y exigía que se le diera completo el impreso. La chica miraba angustiada a su alrededor y al verme se puso colorada y pareció como si titubeara, pero me alargó el papel para que se lo cubriera. Los telegramas eran baratos y aun así se limitaban a casos de mucha desgracia. Con letra clara escribí el dictado desgarrador:

No vengas estoy con el mes. (Pereira 2007: 55-56)

El componente erótico, mostrado a través de la reivindicación del mundo íntimo de los personajes (Benigna y el pupilo de la señora) y de la relación entre la sexualidad y la palabra, contrasta con la dimensión social que adquiere a través de la plasmación de la transgresión y los conflictos que se desencadenan: "Pero sobre este tema de la pensión no quiero extenderme, porque irremediabilmente se hace literatura de costumbres, que no sé por qué está tan mal vista". Desde esta perspectiva permite que el lector indague sobre las normas establecidas en un entorno que comprende las referencias a las condiciones económicas ("la criada de la señora") y culturales: "Benigna se arreglaba mal con la escritura, yo le hacía los sobres para su novio, pero no las cartas". Cobra un papel destacado por su función decodificadora el enunciado final, con que cierra la pieza narrativa: "No vengas estoy con el mes", pues permite "actualizar una serie de marcas cuyas connotaciones no se presentaban del todo sustentables hasta esa instancia" (Fernández Ferrer 1990: 132).

Si bien está presente en el tratamiento pereiriano del erotismo la fascinación por la belleza o la transgresión de la pasión amorosa, dista de mostrar los aspectos sórdidos, como la crueldad y la violencia en las relaciones. Junto a la preferencia por un contenido intimista, muestra también la resistencia frente a la moral convencional, como observamos en el siguiente microrrelato:

## PASTORAL

Era un hombre como cualquier otro de los que ves por la calle, solo que este iba encogido en ropas reverendas que parecían pesarle.

A mitad del viaje preceptivo, ya en el territorio de las minas, le apuraba la próstata y se apeó del coche en el lugar que le pareció más a salvo, pero lo vieron y desde unos desmontes de la hulla bajaron voces de burla:

“¡Que se la corten!” “Que se la corten!”

“Vaya por Dios”, y por primera vez se miró con ternura aquella cosilla que en una larga vida solo le había servido para evacuar. El secretario esperaba junto a la portezuela entreabierta, pero el hombre de las ropas reverendas se detuvo y trazó la señal de la fe hacia los hombres del carbón, y es probable que ellos vieran allá abajo no más que un resplandor fugaz, sin saber que lo daba la amatista, sin saber qué es una amatista. (Pereira 2007: 4)

Consciente de que un cuento o un microrrelato “es la ficción de una voz”, explota Pereira “la voz imaginada del narrador” (1999: 11), que se presenta cargada de un profundo humanismo tanto en los temas como en la forma de expresar los sentimientos. Los protagonistas dialogan con la soltura y la espontaneidad que fluye del habla cotidiana y la lengua está tan trabajada, es tan transparente y clara que el lector puede tener la impresión de que es hablada. Como es sabido, el escritor sometió su narrativa a una continua labor de poda, que está al servicio del rigor de la composición y de la palabra exacta. La precisión de la forma artística es condición de la brevedad, como recoge en el decálogo mencionado: “Si dudas entre dos palabras, elige la más clara. Si hay empate, quédate con la menos prestigiosa” (1999a: 10).

Frente a quienes han defendido la dependencia del microrrelato respecto al cuento (Mora 1983; Pratt 1981) y se han referido a él como forma próxima a la fábula y al poema lírico (Howe y Howe 1983: ix-xiv), consideramos que, aunque el cultivo del género no transcurrió al margen de las vías de renovación del cuento entre las décadas de 1940 y 1950, ha alcanzado autonomía respecto a dichas modalidades textuales, lo que le permite vivir como género independiente (Calvo 2012: 15-36).

El estudio realizado nos lleva a disentir en esta ocasión de la tesis de Irene Andres-Suárez cuando considera que no estamos ante microrrelatos sino ante “anécdotas o noticias con un notable componente lírico” (2012: 56). Más allá de permitir que la historia se quede en “anécdota, chascarrillo, ocurrencia” –así lo expone en el segundo decálogo (1999a: 10), Antonio Pereira tiene muchas historias que contar y las narra de modo diverso. Sus historias, como sostiene David Lagmanovich, “no son abreviatura de nada, sino construcciones absolutamente autónomas que imponen su presencia en virtud de una estructura que aspira a la perfección” (2006: 41). Cada una cobra vida propia, como “la pompa de jabón de la pipa de yeso”, de que habla Cortázar en “Del cuento breve y sus alrededores”, o como los picassos de la época rosa que se custodian en el desván.

OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel (2000). *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*. Oiartzun: Sendoa.
- Andres-Suárez, Irene (ed.) (2012). *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra.
- Bataille, George (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Blanchot, Maurice (1983). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila.
- Calvo Revilla, Ana (2012). "Delimitación genérica del microrrelato: microtextualidad y micronarratividad", in *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, ed. Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 5-36.
- Cortázar, Julio (1994). "Algunos aspectos del cuento", in *Obra crítica*. Madrid: Santillana.
- Cortázar, Julio (1969). "Del cuento breve y sus alrededores", in *Último round*. México: Siglo XXI.
- Díez, Luis Mateo (2008). "Ideas, medidas, historias", in *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, ed. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto, 531-535.
- Díez Navarro, Epicteto, y José Ramón González (2002). *El cuento español en el siglo xx*. Madrid: Alianza.
- Encinar, Ángeles, y Anthony Percival (eds.) (1993). *Cuento español contemporáneo*. Madrid: Cátedra.
- Fernández Ferrer, Antonio (ed.) (1990). *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. Madrid: Fugaz.
- Gamoneda, Antonio (1997). *El cuerpo de los símbolos*. Madrid: Huerga & Fierro.
- Genette, Gerard (1972). *Figures III*. París: Seuil.
- Gómez Trueba, Teresa (2012). "Entre el libro de microrrelatos y la novela fragmentaria: un nuevo espacio de indeterminación genérica", in *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, ed. Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 37-52.
- González Bermejo, Ernesto (1986). *Revelaciones de un cronopio: conversaciones con Cortázar*. Buenos Aires: Contrapunto.
- González Boixo, José Carlos (2004). "Introducción", in Antonio Pereira. *Recuento de invenciones*. Madrid: Cátedra, 13-77.
- Gullón, Ricardo (1991). "*Picassos en el desván*. Antonio Pereira", *ABC*, 23 de febrero.
- Howe, Irving, e Iliana Wiener Howe (eds.) (1983): *Short Shorts. An Anthology of the Shortest Stories*. Nueva York: Bantam Books.
- Hutcheon, Linda (1984). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Nueva York / Londres: Methuen.
- Lagmanovich, David (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- Lejeune, Phillippe (1996). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Enydymion.
- Martínez, José Enrique (2010). "El poeta que canta y cuenta y el narrador de historias", in *Voces del Noroeste*, ed. José Enrique Martínez. León: Eolas, 111-158.

- Martínez García, Francisco (1982). "Antonio Pereira", in *Historia de la Literatura Leonesa*. León: Everest, 997-1017.
- Merino, José María (2012). *Cuento popular y cuento literario*. León: Universidad de León / Fundación Pereira.
- Mora, Gabriela (1983). *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Buenos Aires: Danilo Vergar.
- Mora, Carmen de (2012). "El microrrelato intercalado y la metaficción en *Respiración artificial y Nocturno de Chile*", in *Las fronteras del microrrelato. Teoría crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, ed. Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 193-206.
- Navascués, Javier de (2019). "Minificción digital y escritura autobiográfica: del diario al blog", in *Epifanías de la brevedad. Microformas literarias y artísticas en la red*, ed. Ana Calvo Revilla. Madrid: Visor, 231-249.
- Pereira, Antonio (1964). *El regreso*. Madrid: Adonais.
- Pereira, Antonio (1966). *Del monte y los caminos*. Barcelona: El Bardo.
- Pereira, Antonio (1967). *Una ventana en la carretera*. Barcelona: Rocas.
- Pereira, Antonio (1969). *Cancionero de Segres*. Madrid: Oriens.
- Pereira, Antonio (1972). *Dibujo de figura*. Barcelona: El Bardo.
- Pereira, Antonio (1976). *El ingeniero Balboa y otras historias civiles*. Madrid: Magisterio Español.
- Pereira, Antonio (1978). *Historias veniales de amor*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Pereira, Antonio (1982). *Los brazos de la i griega*. Gijón: Noega.
- Pereira, Antonio (1985). *Reseñas y confidencias. Breviarios de la calle del pez*. León: Diputación de León.
- Pereira, Antonio (1988). *El síndrome de Estocolmo*. Barcelona: Mondadori.
- Pereira, Antonio (1989). *Cuentos para lectores cómplices*. Madrid: Espasa Calpe.
- Pereira, Antonio (1991a). *Relatos de andar el mundo*. Madrid: Biblioteca del periódico *El Sol*.
- Pereira, Antonio (1991b). *Picassos en el desván*. Barcelona: Mondadori.
- Pereira, Antonio (1994). *Las ciudades de Poniente*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- Pereira, Antonio (1995). "Reflexiones de un escritor de cuentos", in *Actas del Congreso Internacional de escritores castellano-leoneses, hispanoamericanos y portugueses*, ed. Gonzalo Santoja. Valladolid: Sociedad V centenario del Tratado de Tordesillas, 167-170.
- Pereira, Antonio (1997). *Crónicas de Villafranca*. León: Diputación de León.
- Pereira, Antonio (1998). "Confesiones del autor", in *Relatos sin fronteras*. Junta de Castilla y León / Consejería de Educación y Cultura, 7-9.
- Pereira, Antonio (1999a). *Me gusta contar*. Barcelona: Mario Muchnik.
- Pereira, Antonio (1999b). "Cuento de los dos narradores", in *Cuentos del Medio Siglo*. Barcelona: Espasa Calpe, 9-10.
- Pereira, Antonio (2000). *Cuentos de la Cábila*. León: Edilesa.
- Pereira, Antonio (2006). *Meteoros. Poesía, 1962-2006*. Madrid: Calambur.
- Pereira, Antonio (2007). *La divisa en la torre*. Madrid: Alianza.
- Pereira, Antonio (2012). *Todos los cuentos. Prólogo de Antonio Gamoneda*. Madrid: Siruela.

- Pereira, Antonio (2019). *Oficio de mirar. Andanzas de un cuentista, 1970-2000*. Madrid: Pre-Textos.
- Pratt, M. Louise (1981). "The Short Story: The Long and the Short of it", *Poetics*, 10.3/3: 175-194.
- Quiroga, Horacio (1970). *Obras inéditas y desconocidas: sobre literatura*. Montevideo: Arca.
- Romera Castillo, José, y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) (2001). *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor.
- Rosell, María (2009). "Autobiografías mínimas: la invención del yo en una página", in *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, ed. Salvador Montesa. Málaga: Aedile, 471-482.
- Rubio, David (2017). "La faceta periodística de Antonio Pereira", *Siglo XXI, Literatura y cultura españolas*, 17:1-11.
- San Vicente, Ricardo (2018). "Relatos, de Anton Chéjov", in *La literatura admirable. De Génesis a Lolita*, ed. Jordi Llovet. Barcelona: Pasado & Presente, 472-481.
- Sanz, Ignacio (2012). "Todos los cuentos, Antonio Pereira", *Blog La tormenta en un vaso*. <<http://latormentaenunvaso.blogspot.com/2012/11/todos-los-cuentos-antonio-pereira.html>> (17 de enero de 2020).
- Sanz Villanueva, Santos (2001). "Relato y biografía", *Revista de Libros*, 52: 44.
- Varga Llamazares, Raquel de la (2018). "La ficción hiperbreve de Antonio Pereira", *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*, 5: 106-115.
- Vargas Llosa, Mario (2004). "Prologo", in *Julio Cortázar. Cuentos completos/1 (1945-1966)*. Madrid: Alfaguara, 3-26.
- Waugh, Patricia (1984). *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. Londres / Nueva York: Methuen.

## EL ABORDAJE DEL CUERPO EN *HABEAS CORPUS* DE JORGE ACHA: INDETERMINACIÓN, IMAGEN CRÍSTICA Y SUBVERSIÓN SEXUAL

APPROACHING THE BODY IN JORGE ACHA'S *HABEAS CORPUS*:  
INDETERMINATION, CHRISTIC IMAGE AND SEXUAL SUBVERSION

EZEQUIEL IVÁN DUARTE

Universidad Nacional de La Plata.

ezequieldriver8@gmail.com

Recibido: 27.03.2020

Aceptado: 06.12.2020

RESUMEN: El presente artículo analiza la película *Habeas Corpus* del cineasta argentino Jorge Acha a partir de la figura del cuerpo del detenido-desaparecido en ella retratada y, en paralelo, cómo es contrastada con otras representaciones corporales. De esta forma, intenta desplegar un movimiento argumentativo que contempla el estado de indeterminación que implica esta figura. Para ello, se apela al pensamiento de Hito Steyerl, quien incorpora el experimento mental del "gato de Schrödinger" a la reflexión sobre el estatuto político del desaparecido. También es importante, en un segundo momento, la analogía con la figura de Cristo, la cual dispara una reflexión crítica acerca del rol de la Iglesia Católica en la última dictadura argentina. El detenido-desaparecido es presentado como un doble de Cristo. La paradoja estriba en que la propia Iglesia actúe como verdugo y productora de mártires. La alegoría cristológica es introducida mediante otra figura metonímica, la del pez, de importancia en el cristianismo primitivo y que la película incorpora como motivo central. El último movimiento es el abordaje que el filme hace de la sexualidad con relación a la experiencia de sometimiento. Es de utilidad aquí el pensamiento de Wilhelm Reich respecto de la forma problemática en la que el fascismo se relaciona con la sexualidad y cómo el homoerotismo de *Habeas Corpus* busca subvertir el carácter reaccionario de la cosmovisión dictatorial. Al mismo tiempo, se produce un contraste entre el modelo de cuerpo del detenido-desaparecido y los cuerpos hipertrofiados y diseñados de los fisiculturistas admirados por el torturador.

PALABRAS CLAVE: Detenido-desaparecido, cuerpo, Cristo, sexualidad

**ABSTRACT:** This article analyses the film *Habeas Corpus* by Argentine filmmaker Jorge Acha from the figure of the body of the detainee-disappeared portrayed in it, and, simultaneously, how it contrasts with other corporal representations. In this way, it attempts to unfold an argumentative movement that contemplates the state of indetermination implied in this figure. For this, we introduce the thinking of Hito Steyerl, who incorporates the mental experiment known as "Schrödinger's cat" to the reflection about the political status of the disappeared. It is also of importance, secondly, the analogy with the figure of Christ, which allows a critical consideration about the role of the Catholic Church in Argentina's last dictatorship. The detainee-disappeared is presented as a double of Christ. The paradox is that the Church itself acts as executioner and martyr producer. The Christological allegory is introduced through another metonymic figure, that of the fish, of importance in primitive Christianity and incorporated as central motif in the film. As last movement we have the approach the film makes to sexuality in relation to the experience of bondage. The thinking of Wilhelm Reich is useful here in relation to the problematic way in which fascism relates itself with sexuality, and how *Habeas Corpus'* homoerotism aims to subvert the reactionary character of dictatorial perspective. At the same time, the body norm of the detainee-disappeared and of the designed and hypertrophied bodies of the bodybuilders admired by the torturer is put into contrast with each other.

**KEYWORDS:** Detainee-Disappeared, Body, Christ, Sexuality



## INTRODUCCIÓN

*Habeas Corpus* (1986) es uno de varios filmes que, tras el retorno de la democracia a la Argentina en 1983, se ocuparon de la experiencia de la dictadura, en lo específico, de la experiencia concentracionaria (la vida de los detenidos en los centros clandestinos de tortura). Pero a diferencia del realismo crudo y explícito de *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), la ópera prima de Acha apela a una búsqueda estética vanguardista y respetuosa de los tiempos físico-psíquicos del detenido-desaparecido. Además, su puesta en forma es radicalmente diferente y original respecto del cine argentino predominante en los años ochenta, que en general no acompañó la liberación de formas que el retorno democrático disparó en otras artes.

Teniendo en cuenta estas consideraciones primeras, podemos formular una hipótesis inicial: *Habeas Corpus*, mediante la dialéctica entre imagen y banda sonora, coloca al cuerpo del detenido-desaparecido como territorio político de disputa y, en analogía con la figura de Cristo, interpela el rol activo de la Igle-

sia Católica en la represión ilegal. De este modo, hemos decidido resaltar tres aspectos de la forma en la que Acha presenta al desaparecido como cuerpo: en primer lugar, según su estado de indeterminación (“ni vivo ni muerto”); en segundo lugar, de acuerdo con su recorrido pasional (analogía entre el detenido y Cristo); y en tercer lugar, a partir de la problematización de la relación sexual entre torturador y torturado.

## 1. EL ESTATUS DEL DESAPARECIDO

En un estudio comparativo entre las obras cinematográficas de Acha y de Jorge Polaco, Jorge Sala nota que *Habeas Corpus* “trabaja sobre las oposiciones entre espacios abiertos y clausurados y a partir de una estructura cíclica que potencia la ambigüedad temporal” (2011: 432). Y continúa:

Las grandes acciones quedarán siempre elididas y las únicas que llevará a cabo la víctima se concentrarán en esperar y en recordar un pasado perdido, único modo de libertad posible. Y es en estas “imágenes recuerdos” de unos juegos en la playa con otro hombre donde lo privado domina por encima de cualquier otra referencia. No conoceremos la ideología del detenido, ni sus motivaciones, ni siquiera por qué terminó en esa situación. Cualquier viso de heroísmo será negado por las imágenes, así como la tan mentada polaridad entre los “dos demonios” en pugna y que el realismo de los ochenta hiciera propia. (Sala 2011: 433)

Las explicaciones, las motivaciones son superfluas porque nada explica y mucho menos justifica la situación a la que ha sido arrojado el torturado. De este modo, la opresión se expande en el imaginario y engloba a la propia subjetividad del espectador. No hay distancia posible. El mismo Sala recuerda uno de los rasgos centrales de las literaturas menores para Deleuze y Guattari: “el quiebre con la separación clásica entre lo privado y lo político” (Sala 2011: 431); separación que implica la rotura de un continuum que remite a la bifurcación esencial sujeto/objeto u organismo/ambiente. Así pues, Acha recupera el continuum naturocultural al solapar la producción del imaginario con el contexto material del detenido.

Por su parte, Magalí Mariano recuerda que en la ópera prima del director solo conocemos el cuerpo doliente y desnudo del protagonista, al igual que sus recuerdos o fantasías: “un cuerpo sin *devenir*, mostrado de manera reiterada, siempre fragmentado, como un cuerpo despedazado. Pero la tortura no está explicitada, no está representada” (2015: 189), siempre y cuando reservemos el concepto de tortura a las sesiones de “picana”, de “submarino” o de otras prácticas semejantes.

La autora pone el énfasis en la estructura de montaje de la película, cómo se corresponde con un ritmo de sístole y diástole, de apertura y cierre, movimiento respiratorio que, como lo ha indicado John Dewey (2008), es parte del continuo que liga naturaleza y obra de arte. Los planos cortos que como flashes nos traen las imágenes mentales del protagonista van extendiendo su duración como secuencia a medida que avanza el metraje, mientras que los fundidos en-

cadenaos priman en la contemplación reposada, piadosa del cuerpo vejado. Asimismo, planos de corte más naturalista nos permiten seguir al guardia, expresión de la banalidad del mal.

La artista y ensayista alemana Hito Steyerl trae a colación el famoso experimento mental del físico austríaco Erwin Schrödinger para pensar la figura del desaparecido. El científico explica así el experimento:

Un gato está encerrado en una cámara de acero junto con el siguiente dispositivo diabólico (que debe asegurarse contra la interferencia directa del gato): en un contador Geiger hay una pequeña cantidad de sustancia radiactiva, tan pequeña, que tal vez en el curso de una hora uno de los átomos se descomponga, pero también, con igual probabilidad, quizás ninguno; si sucede, el tubo contador se descarga y a través de un relé lanza un martillo que rompe un pequeño matraz de ácido cianhídrico. Si uno se ha olvidado de todo este sistema durante una hora, uno diría que el gato aún vive si, mientras tanto, ningún átomo ha decaído. La primera descomposición atómica lo habría envenenado. La función  $\psi$  de todo el sistema expresaría esto teniendo en ella al gato vivo y al gato muerto (con el perdón de la expresión) mezclados o desparrramados en partes iguales. (Steyerl citado en Barad 2007: 277, mi traducción)

El estado de superposición vivo-muerto se mantiene hasta que se abre la caja y se comprueba si el animal efectivamente murió o si sigue vivo. Como explica Steyerl, “el acto de observar rompe el estado de indeterminación”, lo que nos conduce a “reconocer el papel de quien observa en la modelación activa de la realidad” (2016: 144). En consecuencia, la autora considera que la desaparición “logra la coexistencia imposible de la vida y la muerte” (2016: 145): “Mientras no se probase que las víctimas estaban muertas –es decir, mientras sigan desaparecidas– estarían en un estado de superposición e indeterminación” (2016: 147). Lo importante es que, para romper este estado, el observador debe ser “autorizado”; “no es que no haya habido observadores, es que no han sido autorizados” (2016: 160).

¿Qué potencias despliega entonces la repuesta en forma cinematográfica del “interior de la caja”? Hay dos observadores: el guardia y, en otro nivel, el espectador. El primero solo verá por la mirilla al final de la película, cuando se consume no el escape espiritual del detenido –al estilo de *El vagabundo de las estrellas* de Jack London, novela que es traída a colación por Juan Pablo Bertazza en un ensayo de su autoría–, sino el ingreso material de las aguas en el espacio de cautiverio.

El espectador, por supuesto, se encuentra en un plano extradiegético, y la puesta en forma le está dirigida, aunque con un respeto máximo por la reconstrucción de la temporalidad propia de la subjetividad de la víctima. Es claro que se recrea el acceso a aquello que por definición permaneció velado. Así, el desaparecido pierde momentáneamente el carácter de “ni vivo ni muerto” –en palabras del dictador Jorge Rafael Videla–, su supervivencia en la privación ilegítima de la libertad y en la tortura se revela como angustia: sabemos que su destino es una muerte lenta, pero la vida aún respira en él.

Steyerl recuerda que los reyes medievales estaban divididos en un cuerpo natural y mortal, y en un cuerpo político e inmortal que representaba la dignidad mística y la justicia del territorio. "Mientras que el rey se mantenía en el poder, ambos estados se superponían en su cuerpo" (2016: 148). Así, "el monarca incorporaba a la nación en un cuerpo político que era inmortal e inmaterial", y mantenía, a su vez, su cuerpo natural y material, sensible y mortal. "La noción del cuerpo gemelo del rey se convirtió en uno de los factores definitorios en el desarrollo del concepto de soberanía: un poder gobernante incorporado a un cuerpo, en el que la muerte y la vida eterna se superponen" (2016: 148).

Pero en el siglo xx habría que imaginar dos cuerpos muertos:

... no solo el cuerpo natural sino también el cuerpo político [...]. La idea de un Estado, nación o raza integrada en un solo cuerpo fue negada radicalmente por miles de fosas comunes: las que fueron necesarias para la violenta fabricación de un cuerpo político homogéneo "perfecto". (Steyerl 2016: 154)

Volvemos al asunto clásico de la homogeneización de particularidades selectas (Caggiano 2005): el fundamento de lo hegemónico yace en el carácter selecto de los significados, valores y prácticas que estamos obligados a aprender para configurar nuestras identidades (Williams 2000). Si en primer lugar, teníamos al exterminio del indio o a su domesticación y conversión, incluido el mestizaje forzado; en segundo lugar, tenemos el exterminio de un otro de algún modo disidente (genéricamente, sexualmente, políticamente) y la apropiación de sus hijos para reeducación. No se trata de anular la especificidad de cada acontecimiento histórico en una continuidad amorfa, sino de resaltar el carácter acumulativo de las capas de pasado, que lleva a la reaparición de temas (como formas simbólicas y prácticas concretas) en el despliegue de la historia en la obra de arte (Viñas 2013).

## 2. DOBLE DE CRISTO

Una de las alegorías más importantes de la película es la que se da entre la figura del detenido-desaparecido y la de Jesucristo. Pero antes de entrar de lleno a este asunto hay que recordar que en *Habeas Corpus*, más que en ninguna otra obra fílmica de Acha, se produce rápidamente la siembra de pequeños detalles visuales y sonoros que configuran una suerte de columna vertebral simbólica de las inquietudes que atraviesan el film.

Dejando de lado los títulos, el primer plano es una imagen de una pequeña porción de mar calmo en la que se perciben ondulaciones. Oímos también al agua. Fundido a negro. Así, ya queda "sembrado" en la estructura de la obra uno de sus temas centrales: el agua. El siguiente plano fijo muestra una cintura vestida con saco oscuro. Una mano introduce una revista de fisicoculturismo en el bolsillo (se ve el cuerpo musculoso de un hombre contra un cielo azul). Corte a plano fijo de un espacio abierto entre paredes sucias. De esa especie de baldío con un par de árboles que se ve por la abertura entre las paredes emerge, subiendo, el hombre del saco oscuro. Lleva pantalón gris de vestir, camisa celeste,

corbata gris y bigote, “metonimia visual militar o policíaca” (Martinelli 2017: 73). Sostiene, además, una bolsa de papel madera en la mano. Mira a izquierda y derecha y sale del encuadre. Corte. Es notable que este personaje, que luego sabremos es el guardia o torturador, literalmente salga de un espacio urbano en ruinas parcialmente recapturado por la vegetación.

Pasamos a un plano fijo, abierto. El hombre pasa caminando en la vereda de lo que posiblemente sea un destacamento policial (dos grandes escarapelas en un portón, un escudo en lo alto). La imagen está tomada desde la vereda de enfrente, el sujeto ingresa por la izquierda del encuadre y sale por la derecha. Oímos campanadas. Un corte nos muestra un nuevo plano fijo, ahora de la portada de una revista *Apolo* con la efigie de un fisicoculturista negro. La página se da vuelta a una fotografía en blanco y negro de un hombre blanco de bigotes, con el torso desnudo, trabando músculos. Un nuevo corte nos devuelve al caminante, quien ahora transita la banquina de una autopista. Espera a que no pase ningún auto, cruza la calle y sale de cuadro. Corte.

Este plano, fijo, como siempre hasta ahora, es muy dicente: más cerca de la cámara, un grupo de taxis; en la vereda de enfrente, árboles; y más allá, sobre la derecha del encuadre, de fondo, una catedral neogótica. La cabeza del guardia ingresa por la izquierda, tapa los taxis y los árboles y queda “custodiada”, enmarcada por la iglesia. El siguiente corte nos devuelve a la revista de fisicoculturismo. “El culto al cuerpo” se lee. Las páginas se suceden con imágenes de hombres fornidos posando. A continuación, un par de planos más con el guardia caminando en las calles. Luego, un plano a la altura de su pecho. La mano izquierda acomoda la corbata y deja ver el dibujo de un pez en ella. Corte. Plano fijo de la revista, que ocupa todo el encuadre. Otra fotografía de un hombre blanco trabando músculos. Se pasa la página y ahora vemos al Hombre de Vitrubio o Canon de las proporciones humanas de Leonardo Da Vinci. No faltará mucho para que el torturador llegue al sótano clandestino donde mantiene cautivo al protagonista.

En esta secuencia inicial de planos se nos aparecen varios motivos o inquietudes centrales:

- Las ruinas de la historia, como un infierno terrenal desde el que trepa el “milico”-demonio, pero irrisoriamente, por lo que deviene así un no-demonio banal desnudado por su gusto revisteril y por la mundanidad y vulgaridad del espacio del que surge.
- La presencia de la Iglesia, intuida primero de manera sonora (las campanadas) y luego su asociación arquitectónica con la figura del torturador, del “conquistador” del cuerpo del otro.
- La importancia del cuerpo, la obsesión con el cuerpo masculino ideal, sano, turgente, bello, proporcionado y su posterior contraste con la belleza subversiva del cuerpo despojado del detenido.
- La imagen del pez como referencia cristiana.
- El motivo de la espera en el largo camino que recorre el guardia y que no nos es ocultado mediante elipsis. Así, el film establece su morosidad contrapunteada por planos más breves, en esta secuencia, de las revistas de

fisicoculturismo, más adelante, de los recuerdos/imaginaciones del detenido-desaparecido y de los peces y las aguas.

- La existencia de un mundo y un submundo, mundo superestructural de la cotidianeidad, de la mundanidad (calles, automóviles, edificios: movimiento), submundo de vejación y tortura (el calabozo: la *stasis*). Esto quedará más claro cuando el director emplee un truco de cámara mediante el cual construye un falso travelling vertical que nos deposita del interior de la celda a la autopista utilizando el espacio entre medio como fundido a negro y como oportunidad para aludir a las sesiones de tortura (ruido de picana, chispas).

En "El pez y los pecados en *Habeas Corpus*", Juan Pablo Bertazza señala que "la noche anterior al más violento golpe de Estado que sufrió nuestro país en su historia, el almirante Emilio Massera y el general Jorge Rafael Videla mantuvieron una reunión con las altas esferas del Episcopado argentino" (2017: 65). También recuerda que la cúpula del gobierno militar recibió a Juan Pablo II "mientras la televisión [...] repetía de manera constante las imágenes de Videla tomando la hostia del Santísimo Sacramento de la Eucaristía" (2017: 65). Baste invocar la figura de Christian von Wernich, capellán de la Policía de la provincia de Buenos Aires durante el proceso y condenado en 2007 por delitos de lesa humanidad, para hacer notar el entramado que ligaba a la jerarquía católica romana con la dictadura. Aunque, por supuesto, no pueden ignorarse los casos de sacerdotes asesinados en la misma época. Pero estos son detalles que sirven de marco contextual al film.

En una película netamente acuática como esta, el pez adquiere una significancia central. Lo vimos en la secuencia inicial en la corbata del represor. Bertazza explica que el *ichthus* o *ichthys* es un símbolo fundamental del cristianismo primitivo, una suerte de santo y seña gráfico conformado por dos arcos que se intersecan de modo de formar el perfil de un pez. *Ichthys*, claro está, es "pez" en griego, pero también es un acrónimo: "Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador". Ese primer pez, entonces, aparece asociado a la dictadura, sirve de ligazón entre el brazo ejecutante de la represión ilegal y la religión cristiana. Jesús como pez y pescador.

Pero, muestra Bertazza, hay un segundo pez. La bolsa de papel que lleva el represor contiene su almuerzo: unas porciones de pizza con anchoas. A la hora de comer, el hombre empieza indefectiblemente por los pescados, que yacen sobre la salsa de tomate como sobre un piso ensangrentado. Se produce así un movimiento metonímico, donde las anchoas devoradas se asocian al pobre, desgraciado detenido. ¿Pero cómo? Ahí aparece un tercer pez, o unos terceros peces.

A los cinco minutos de iniciada la película, aproximadamente, luego de la escena en la que el guardia come las anchoas, se produce un corte a un primerísimo primer plano del detenido-desaparecido. Se percibe el sudor y la suciedad. A continuación, en otro plano desde el interior de la celda, se observa cómo el guardia le pasa las sobras de su almuerzo por debajo de la puerta. Se repite el primerísimo primer plano de la víctima, enfocado en el ojo izquierdo, cuyo

movimiento repentino produce un corte. Ahora, un plano abierto, extenso, del muchacho contra la pared, tres cuartos de espaldas a la cámara, desnudo. Mueve lentamente el brazo izquierdo hasta casi tocar la pared. Entonces, lo deja caer. En la banda sonora, al goteo constante –sonido característico del centro clandestino cuya función es doble y contradictoria: servir de marca sonora de la tortura (imposible no pensar en esa famosa “tortura china” consistente en dejar una gotera sobre la cabeza del torturado) y de anticipo de la “liberación” por venir– se le suma, quizás, muy de fondo, el ruido del mar. Es entonces que un corte súbito nos deja ver dos cuerpos masculinos semidesnudos entrelazados en una playa. La cámara gira, lo que, sumado a su brevedad, le da un vértigo particular al plano. Volvemos a la celda, solo para que la imagen de los muchachos “luchando” se repita; y luego, el plano de un pez nadando en una pecera, contra un fondo blanquecino y uniforme, que dura una fracción de segundo.



Figura 1. Primer pez en la corbata del torturador.



Figura 2. Pescados en la comida del torturador.



Figura 3. Brevísimos planos de un pez insertado entre las imágenes del detenido en su celda.

El procedimiento se repite: planos relativamente largos del detenido moviéndose apenas y muy lentamente en su celda punteados por la imagen frenética de los dos muchachos en la playa. La memoria, o la imaginación, irrumpe, pero también la figura del pez vivo, encerrado que, de a poco y con el correr del metraje, va asociándose a la del detenido. El relato de la Pasión de Cristo que se oye por la radio del torturador solo refuerza la asociación torturado-pezu Jesucristo:

Hombre sofocado por la miseria, hombre sin salida. Hombre torturado, hombre en el límite extremo del sufrimiento. Te piden de traicionar al amigo y de renegar la fe. Hombre en el afán de una enfermedad insanable. Hombre perseguido, asediado, vencido. Hombre desesperado. Esta es la tercera caída. La última. Y Dios cae para quedarse a tu lado. No desesperes, es la esperanza misma la que está a tu lado. Míralo, ya no tiene más fuerza y sin embargo se esfuerza hasta el último respiro para quedarse contigo. Es él ahora, tú, Simón de Cirene. A no desesperar. Un Dios infinitamente misericordioso está a tu lado. Has caído tres veces, ha caído para no dejarte solo.

Pero Acha no superpone este audio a los planos del detenido en su celda sino a los del guardia que almuerza. Es decir, anticipa mediante la banda sonora los significados que terminarán de desplegarse cuando aparezca la imagen justa. Es así como la frase "te piden de traicionar al amigo" cobra una potencia especial a la luz de los *inserts* de los juegos en la playa.

En esta serie inicial de planos, que nos introducen en el tipo de combinaciones característico del largo, aparece por primera vez una frase cuya repetición futura sugiere un vínculo profundo: primer plano del detenido en su celda, de costado, cabeza gacha; se escucha, como si, por un instante, accediéramos no ya a las imágenes visuales de su pensamiento, sino a las imágenes sonoras: "ni una arena soñada puede matarte, ni hay sueños que estén dentro de sueños". Es una

frase del cuento "La escritura del dios" de Jorge Luis Borges, incluido en el libro *El Aleph*, pero, como indica el morfema *-te* resaltado en cursiva, con una ligera variante, en tanto el original dice "matarme".

El cuento refiere en primera persona la historia de Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholon, encerrado en una oscura celda, separado por una medianera de un jaguar al que puede ver por una ventana en los escasos instantes en los que el carcelero deja entrar luz –esto es, cuando les baja agua y comida con ayuda de una roldana–. Al igual que en la película, Tzinacán "escapa" del encierro subterráneo mediante el ejercicio de la imaginación: en este caso, llega a vislumbrar una rueda infinita, manifestación divina que le permite descifrar la escritura del dios.

¿A qué puede deberse esta ligera variante, este *-te* en lugar de *-me*? Con tranquilidad podría tratarse de un pequeño error producto de una cita de memoria. También, por otra parte, podríamos pensar lo siguiente: en el cuento, Tzinacán se cita a sí mismo mientras rememora:

Me sentí perdido. La arena me rompía la boca, pero grité: "Ni una arena soñada puede matarme, ni hay sueños que estén dentro de sueños." Un resplandor me despertó. En la tiniebla superior se cernía un círculo de luz. Vi la cara y las manos del carcelero, la roldana, el cordel, la carne y los cántaros. (Borges 2005: 151)

En la película, el protagonista bien podría estar esforzándose por mirarse desde afuera. A él vendría el recuerdo del cuento de Borges y de las vicisitudes del mago mesoamericano, tan parecidas a las propias. Así como, mediante el conjuero de la frase, Tzinacán lograba quebrar la angustia de la pesadilla solo para verse en el paradójico alivio de su encierro:

Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias. Más que un descifrador o un vengador, más que un sacerdote del dios, yo era un encarcelado. Del incansable laberinto de sueños yo regresé como a mi casa a la dura prisión. Bendije su humedad, bendije su tigre, bendije el agujero de luz, bendije mi viejo cuerpo doliente, bendije la tiniebla y la piedra. (Borges 2005: 151)

Podría haber, entonces, irrisión en la frase recordada por el detenido-desaparecido. Es una especulación. El pasaje a la segunda persona del singular se corresponde con un momento de inestabilidad físico-psíquica: un corte cierra aún más el encuadre sobre su perfil. Vomita. Nuevo corte. Un líquido turbio entra, desde arriba, en una pecera. Volvemos al primerísimo primer plano del perfil. Corte: la cámara gira, los muchachos se revuelcan en la arena. La arena, para Tzinacán, agente de la asfixia onírica; para el joven, recuerdo grato al que aferrarse. ¡Claro que la arena no puede matarte! El escape aquí no está en el empoderamiento generado por el desciframiento de un código divino en la piel de un jaguar; la muerte no está en la arena soñada porque no hay sueños dentro de sueños –sino un mismo plano de inmanencia onírico o de ensoñación– y la arena de la

juventud, la arena de la comunión con el otro, del juego, de la amistad, del amor es tan real como la "bendita" humedad, como la "bendita" tiniebla del sótano clandestino. No se tratará, en consecuencia, de un escape metafísico sino de un *ingreso* materialista por intermedio de la rememoración.

Esta interpretación se lleva bien con la figura pasional-crística del detenido. "Jesús está acá", podríamos decir, "entre la tortura y la belleza, en la continuidad problemática de ambas que ha obsesionado al cristianismo, a los torturadores y a la mirada homoerótica". Bien vale traer a colación al cineasta inglés Derek Jarman, de la misma generación que Acha y de inquietudes estéticas próximas. En su ópera prima, *Sebastiane*, dirigida junto a Paul Humfress y estrenada en 1976, se narra la vida en el destierro de San Sebastián. Jarman no solo explora la figura del santo como ícono homosexual, sino que concibe la relación entre este y su comandante Severus como de violenta atracción sdomasquista: Severus veja a Sebastián y se encoleriza al no poder quebrantarlo, y el futuro santo se deja llevar, con la pasividad de quien está dispuesto siempre a poner la otra mejilla, hasta extremos de sufrimiento.

### 3. CUERPOS

Lucas Martinelli ha realizado un estudio muy valioso en torno al "erotismo acuático" de *Habeas Corpus* y su relación con las dimensiones políticas e históricas. Asocia al detenido con un mancebo, de acuerdo con el modelo de belleza griego. En contraste, los fisicoculturistas de la revista del torturador constituyen "tecnologías corporales de la posmodernidad que reproducen configuraciones físicas en serie, mediatizadas por sustancias químicas" (2017: 72).

A continuación, trae a colación las investigaciones del filósofo Paul B. Preciado, a partir de quien explica que

... en la segunda mitad del siglo xx se introduce un nuevo modo de disciplinamiento microscópico de los cuerpos. La *industria farmacopornográfica* es un nuevo modo de entender las tecnologías de género en el cual las complejas producciones químicas y visuales –principalmente las hormonas y la pornografía– constituyen la plasticidad material de los cuerpos en un entramado complejo. (Martinelli 2017: 72)

Y concluye que "este tránsito también puede asociarse con la introducción de las políticas neoliberales en las culturas locales" (2017: 72). Por su parte, David Le Breton (2002) señala que el cuerpo de la Modernidad está signado por el individualismo, que implica la ruptura del sujeto con los otros, y que también rompe con el cosmos y consigo mismo (tener un cuerpo, no ser un cuerpo). En este sentido, la situación a la que es arrojado el detenido-desaparecido en el largometraje lo lleva a sufrir una escisión múltiple entre su ser y su cuerpo (generando un "estar"), del cuerpo en fragmentos y una vuelta a la sujeción del cuerpo al hombre, siempre con un intento de escape de esta.



Figura 4. El detenido-desaparecido, modelo de mancebo o de "morocho" latinoamericano.



Figura 5. El fisicoculturista, representante de "tecnologías corporales de la posmodernidad".

Pero *Habeas Corpus* devela otro nivel de perversión política: si "el modelo funciona solo con represión", no debe olvidarse que esa represión llega a ser aplicada a nivel molecular sobre los cuerpos. La subversión achiana yace en la erotización voluntaria del cuerpo del detenido, en el rescate de su belleza de mancebo en peligro, como un San Sebastián sin las flechas, pero con los efectos de la picana. El contraste lo marcan esos otros cuerpos hipertrofiados de las revistas:

Ese cuerpo extranjero entra en conflicto con el cuerpo del cautivo y permite inferir en este último una figuración de lo social: el cuerpo de una comunidad víctima de la desaparición y la violencia estatal. Los desaparecidos por sus condiciones sexuales en la última dictadura militar en Argentina encuentran en

el cuerpo cautivo de *Habeas Corpus* el acceso poético a una representación visual. (Martinelli 2017: 73)

El movimiento metonímico asocia así a toda una estirpe de excluidos, por etnia, clase social u orientación sexual. Vale traer a colación en este momento al cortometraje *Un chant d'amour* [*Un canto de amor*] (1950) de Jean Genet, otro ejemplo de erotización del cuerpo del preso. Pero el francés es más brutal, más explícito, más pornográfico: masturbaciones, penes erectos, la felación de una pistola integran el abanico de imágenes. Según Martinelli:

Ambas películas poseen respecto a sus personajes, una estructura triangular. Dentro de la dialéctica entre la víctima y su victimario, aparece un tercero que opera como línea de fuga imaginaria del primero. En Genet, no se trata del mar, sino del bosque el espacio de la naturaleza donde a los dos cuerpos se les permite desplegar su contacto sexual con libertad. Así como en Acha el Agua se transforma en el elemento posibilitador de la circulación del deseo, en Genet se vuelve el humo –como aire–, lo que posibilita la compenetración entre los amantes. (Martinelli 2017: 80)

Y Gustavo Bernstein recuerda que “mal que les pese a las sacras instituciones castrenses o policíacas, en el represor que se regocija en los genitales de su víctima anida una pulsión homoerótica” (2017: 83). Además, señala otros puntos de contacto con la película de Genet: ambas obras abren con planos del guardia yendo a su labor diaria, y Acha cita la imagen del puño que se abre y se cierra en un par de ocasiones. Ese tercero en cuestión, claro amante en Genet, ser querido de filiación más ambivalente en Acha –quizás amigo, quizás amante–, adopta la pose del Hombre de Vitrubio en un flash de recuerdo, imagen que ya habíamos visto intercalada entre las fotografías de los fisicoculturistas. Sin embargo, como bien explica Martinelli, su físico no se corresponde ni con el modelo de mancebo helénico<sup>1</sup> que encarna el protagonista ni con el ideal posmoderno de las revistas:

Se escabulle de esos patrones de belleza acaso como alusión a una naturaleza indómita o primigenia, no civilizada por arquetipos culturales. Su cabellera enrulada, que puede vincularse a las representaciones dionisiacas, filtra una potencia que reside precisamente en la fuerza del instinto. (Martinelli 2017: 74)

Señalamos ya la imagen recurrente del protagonista y su amigo/amante revolcándose en la arena. La pose de lucha que adoptan remite, en el análisis de Martinelli, a la figura helénica de los pancracios, inmortalizada en la escultura romana *Lottatori*. Como bien señala el autor, no se trata de una figura extraña en la obra de Acha. El miramarense dedicó todo un guion cinematográfico, *Versus*, a explorar la potencia de conjunción alto-bajo, civilización-naturaleza y el ho-

---

<sup>1</sup> También podemos considerar que el cuerpo del actor Jorge Diez se asimila bien con el estereotipo del “morochito argentino”: físico esbelto y un poco fibroso, piel olivácea, vello escaso, rasgos mediterráneos que no difieren sustancialmente de los de un mestizo y que, en consecuencia, sugieren un origen étnico complejo.

moerotismo de los cuerpos masculinos de diversos orígenes étnicos y de clase entrelazados en lucha como metáfora de un mestizaje al que aspirar.

Hemos hecho mención de los vínculos entre sadismo y sexualidad en el orden político. Una serie de figuras aparecen y se yuxtaponen en nuestra imaginación: el estaqueado, el crucificado, la mujer violada y forzada a parir, la reducción a la servidumbre, el cuerpo desnudo sujetado o encerrado, la flagelación de la carne. Wilhelm Reich ha considerado que “si por el proceso de represión sexual la sexualidad queda excluida de las vías naturales de satisfacción, emprende el camino de las diversas satisfacciones sustitutivas. Así, por ejemplo, la agresividad natural se acrecienta para convertirse en un sadismo brutal” (1972: 47).

En este sentido, el detenido-desaparecido en *Habeas Corpus* parece cumplir con el tipo de la sexualidad –al menos hasta cierto punto– liberada; en contraste, el torturador desvía su impotencia para vivir el goce en el cuerpo que lo confronta con su costado reprimido. Pero Reich no se queda en el ámbito de lo privado, sino que, más bien, demuestra que lo privado también es político y que, por lo tanto, mantiene una relación cuasimetonímica con lo público. Así, la represión sexual

... no comienza a formarse sino relativamente tarde, cuando aparece la propiedad privada de los medios de producción y el principio de la división de clases. Los intereses sexuales de todos comienzan a estar al servicio de los intereses económicos de una minoría; este hecho se fija en una forma organizativa: el matrimonio monogámico y la familia patriarcal. (Reich 1972: 44)

El lema “Tradición, familia y propiedad” que la dictadura supo hacer suyo, y que es el nombre de una agrupación de laicos católicos ultraconservadora extendida por Iberoamérica, es la expresión de este orden represivo señalado por el psicólogo austrohúngaro. Aquí entra en juego la religión –o ciertas formas de religiosidad–, en nuestro caso el cristianismo católico romano, como adyuvante:

Las inhibiciones y los debilitamientos de la sexualidad que constituyen las condiciones primordiales de mantenimiento de la familia burguesa y que son las bases esenciales de la formación de la estructura del hombre pequeño-burgués, están impuestas con la ayuda decisiva de la angustia religiosa que se nutre del sentimiento de culpabilidad sexual y de este modo se ancla profundamente en la vida afectiva. (Reich 1972: 76)

En consecuencia,

... la familia burguesa aparece como el primer y principal lugar de reproducción del sistema capitalista, o mejor aún, del sistema de economía privada, como la fábrica de su ideología y de su estructura. Por esto, la “defensa de la familia” es el primer mandamiento de la política cultural reaccionaria. (Reich 1972: 83-84)

Es preciso recordar que Reich edita *Psicología de masas del fascismo* a principios de la década del treinta del siglo xx, como reacción ante el ascenso del nazismo. Pero las inquietudes reaccionarias se repiten de tiempo a tiempo y de geografía

a geografía. Así, podemos entender el ataque a esa dupla homoafectiva en el centro de *Habeas Corpus* como un embate en contra de las “perversiones” que amenazan con minar la familia burguesa.

#### A MODO DE CIERRE

Hemos intentado explorar *Habeas Corpus* a partir de lo que sugiere con las figuraciones de los cuerpos de sus personajes (centralmente el del detenido-desaparecido; también el de su amigo/amante, el del torturador y los cuerpos de los fisicoculturistas que aparecen en las revistas). Mencionábamos, al principio, otra película argentina de la misma época, *La noche de los lápices*, que narra la historia de un grupo de adolescentes apresados, torturados y desaparecidos por la última dictadura. Pero donde el filme de Olivera se adentra en el terreno del cine de explotación por medio del naturalismo con el que recrea la vejación y la tortura, Acha opta por la figura retórica, el simbolismo y la fragmentación.

De esta manera, logra conjurar la morbosidad y el carácter enfermizo inherente a la situación de sumisión sin por ello resignar el poder de provocación. La clave no está en el qué (la potencia erótica de la tortura), sino en el cómo: hacerse cargo de esa potencia erótica para volverla contra los perpetradores de los crímenes de lesa humanidad. ¿De qué formas? Asimilando, por ejemplo, la figura del detenido-desaparecido a la del comandante espiritual de los represores (Cristo). Así, Acha parece decir: “Ustedes actúan en nombre de Cristo, pero Cristo no está en ustedes sino en sus víctimas; y está allí justamente por sus acciones”.

Acha, entonces, *subvierte*. Y el recorrido reposado de la cámara por el cuerpo desnudo de la víctima es parte de esa subversión. Por ello nos ha parecido relevante la recuperación de las reflexiones de Reich en torno a la sexualidad “mal encausada” del fascista (y contrastar esa desviación con la desviación supuesta pero desmentida representada por la relación, en el recuerdo, del joven protagonista con su amigo/amante).

Recuérdese que “subversivo” era el calificativo con el que las autoridades dictatoriales se referían a sus enemigos. Sin mencionar la palabra a lo largo del metraje, Acha le da una connotación positiva, se la apropia desde la misma mirada de la cámara.

#### OBRAS CITADAS

- Barad, Karen (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham/Londres: Duke University Press.
- Bernstein, Gustavo (2017). “La carne y el espíritu”, in Jorge Acha: una *eztétyka sudaka*, ed. Gustavo Bernstein. Buenos Aires: Ítaca, 83-84.
- Bertazza, Juan Pablo (2017). “El pez y los pecados en *Habeas Corpus*”, in Jorge Acha: una *eztétyka sudaka*, ed. Gustavo Bernstein. Buenos Aires: Ítaca, 65-69.
- Borges, Jorge Luis (2005). “La escritura del dios”, in *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 145-153.

- Caggiano, Sergio (2005). Lo que no entra en el crisol. Inmigración boliviana, comunicación intercultural y procesos identitarios. Buenos Aires: Prometeo.
- Dewey, John (2008). El arte como experiencia. Barcelona: Paidós.
- Le Breton, David (2002). Antropología del cuerpo y modernidad. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mariano, Magalí (2015). "Jorge Acha: un cine del grito", AURA, Revista de historia y teoría del arte, 3: 185-196.
- Martinelli, Lucas Sebastián (2017). "El erotismo acuático de *Habeas Corpus*", in Jorge Acha: una eztéyka sudaka, ed. Gustavo Bernstein. Buenos Aires: Ítaca, 71-81.
- Reich, Wilhelm (1972). Psicología de masas del fascismo. Madrid: Ayuso.
- Sala, Jorge (2011). "La experimentación radical y las nuevas fronteras de la política en el cine de la postdictadura", in Una historia del cine político y social en la Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009), ed. Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras. Buenos Aires: Nueva Librería, ClyNE, Instituto de Historia y Arte Argentino Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 427-439.
- Steyerl, Hito (2016). "Desaparecidos: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación", in Los condenados de la pantalla. Buenos Aires: Caja Negra, 143-165.
- Viñas, David (2013). Indios, ejército y frontera. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Williams, Raymond (2000). Marxismo y literatura. Barcelona: Península.

HISTORIA Y POLÍTICA EN DOS NOVELAS DE PATRICIO PRON: *EL COMIENZO DE LA PRIMAVERA* Y *NO DERRAMES TUS LÁGRIMAS POR NADIE QUE VIVA EN ESTAS CALLES*

HISTORY AND POLITICS IN PATRICIO PRON'S *EL COMIENZO DE LA PRIMAVERA* AND *NO DERRAMES TUS LÁGRIMAS POR NADIE QUE VIVA EN ESTAS CALLES*

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ CASTILLO  
La Trobe University  
j.fernandezcastillo@latrobe.edu.au

Recibido: 03.03.2020

Aceptado: 25.07.2020

RESUMEN: Este artículo estudia dos novelas del escritor argentino Patricio Pron, *El comienzo de la primavera* (2008) y *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles* (2014), agrupadas por su temática común: la evolución histórico-política de Europa desde la Segunda Guerra Mundial y, más en concreto, las consecuencias del extremismo ideológico para Alemania e Italia. Partiendo de las ideas de Roberto Esposito, Walter Benjamin y Giorgio Agamben, entre otros, se analizan dos aspectos centrales en ambas novelas: el sentido de la historia y su relación con la responsabilidad individual ante el pasado, y la dicotomía entre ética y política. Ambas novelas despliegan un realismo analítico que experimenta con las estructuras narrativas y la perspectiva para dar cuenta de qué significa construir una conciencia política en el siglo XXI.

PALABRAS CLAVE: Nazismo, fascismo, novela política, Patricio Pron, homo sacer, literatura argentina

ABSTRACT: This article studies two novels of the Argentinian writer Patricio Pron, *El comienzo de la primavera* (2008) and *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles* (2014), which are grouped here according to their common theme: the historico-political evolution of Europe since the Second World War and, more specifically, the consequences of ideological extremism for Germany and Italy. Stemming from the ideas of Roberto Esposito, Walter Benjamin and Giorgio Agamben, among others, I analyze two central aspects of

both novels: the meaning of history and its relation to individual responsibility about the past, and the dichotomy between ethics and politics. I show how both novels make use of an analytical realism that experiments with narrative structures and perspectives to give an account of what it means to build up political consciousness in the 21st century.

KEYWORDS: Nazism, Fascism, Political Novel, Patricio Pron, *Homo sacer*, Argentinian Literature



## INTRODUCCIÓN

Me propongo en este artículo estudiar las concepciones de lo histórico y lo político en dos novelas del escritor argentino Patricio Pron (Rosario, 1975): *El comienzo de la primavera* (2008) y *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles* (2016). La decisión que me lleva a agruparlas en un estudio conjunto proviene de sus innegables relaciones temáticas: ambas obras se centran en la evolución histórico-política de Europa desde la Segunda Guerra Mundial hasta la actualidad, tomando como punto de partida el apogeo de los grandes extremismos ideológicos (fascismo, nazismo y comunismo) que propiciaron el devastador conflicto.

Pron explora, en el fracaso histórico de distintos modelos totalitarios –del fascismo y del nazismo en la Segunda Guerra Mundial, pero también del comunismo soviético con la caída del muro de Berlín en 1989– el lado más oscuro de la política radical y de sus inquietantes vínculos con el pensamiento y la creación literaria. La densa textura filosófica de ambas novelas será abordada aquí desde la perspectiva de sus dos ámbitos centrales de cuestionamiento: el primero de ellos inquiriere acerca del carácter individual o colectivo de la responsabilidad histórica; el segundo se interroga por la posibilidad de reconciliar por completo ética y política.

En lo que se refiere a la cuestión política, ambas novelas analizan la relación entre la creación intelectual –en el arte y la filosofía– y la praxis política por medio de dos figuras de ficción: Jurgen Von Hollenbach, filósofo alemán de oscuro pasado nazi, discípulo de Heidegger, en *El comienzo...*; y Luca Borrello, poeta futurista y simpatizante del fascismo italiano, en *No derrames...* En lo que se refiere a la filosofía de la Historia, ambas novelas reflexionan sobre el fracaso de las concepciones metahistóricas que, para justificar sus decisiones políticas, utilizaron las ideologías radicales que precipitaron la Segunda Guerra Mundial.

La política y la historia constituyen, pues, objetos esenciales de reflexión en estas dos novelas. Más en concreto, en ambas obras se examina la forma en la que tiene lugar el compromiso del creador artístico o filosófico con un pro-

yecto de transformación radical de la sociedad: el compromiso intelectual con el acervo de ideas filosóficas que llevaron a Alemania al nazismo, en el caso de *El comienzo...*, y el compromiso artístico del movimiento futurista con el fascismo italiano en *No derrames...*

Conviene detenerse, en un primer momento, a valorar las conexiones biográficas e intelectuales de Patricio Pron con el ámbito europeo, así como la integración de su obra en el contexto de la última narrativa hispanoamericana. En este sentido, hay que destacar que la formación universitaria de Pron tuvo lugar en Alemania (el autor completó sus estudios de Filología Románica en la universidad de Göttingen) y ha desarrollado su carrera literaria en España desde el año 2008. De este modo, el novelista argentino se integra en la nutrida nómina de escritores del Cono Sur (Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Roberto Bolaño, Abel Posse, Juan José Saer...) que encontraron en Europa su lugar de acogida y la posibilidad de enriquecer su mirada sobre Hispanoamérica desde la distancia del viejo continente. Como ha planteado Marcos Seifert a propósito de *El comienzo...*, "la extranjería funciona para Pron como una ubicación privilegiada desde la que se puede decir más y mejor" (Seifert 2012: 4).

Más allá del ámbito europeo, la narrativa de Pron se ha ocupado también del pasado y el presente de su país natal: la novela *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), que, dentro del subgénero de la autoficción, explora precisamente en la militancia política de sus progenitores, con el afán de entender mejor los acontecimientos de la Argentina de las décadas de los años 60 y 70. Por otra parte, es claro que en el tratamiento que *El comienzo...* como *No derrames...* otorgan al tema de la lucha política, el auge de los totalitarismos y la violencia terrorista, no pueden sino resonar los ecos de las múltiples experiencias de represión política y violencia que han caracterizado la historia de Hispanoamérica durante el siglo xx y los traumas que dichas experiencias han acarreado para sus sociedades.

El contexto hispanoamericano actúa, pues, como necesario telón de fondo de una narrativa que comparte las características más definitorias de lo que Héctor Hoyos ha llamado la "novela global" (*global novel*) latinoamericana (2015: 4). La integración en el circuito literario global se realiza aquí por medio de la adopción de un tema que ha devenido característico de dicha narrativa internacional: la Segunda Guerra Mundial como ámbito de peripecias novelísticas y terreno de análisis ideológico-político. No obstante, y a diferencia de lo que sucede en la literatura de consumo que romantiza dicho conflicto y desactiva los componentes políticos que lo atraviesan, las novelas de Pron, como ya he mencionado, se interesan por explorar el decurso histórico de Europa y se proponen conectar la actualidad política y social del continente con la memoria y las consecuencias de la guerra.

Más concretamente, el tema del nazismo sitúa a Pron en una línea de autores hispanoamericanos cuyas obras exploran desde distintos puntos de vista la relación de la política y el mal, así como la fascinación estética por las ideologías totalitarias. Me refiero a Roberto Bolaño en *La literatura nazi en América* (1996) o en *Nocturno de Chile* (2000); al Ignacio Padilla de *Amphitryon* (2000);

a Jorge Volpi en *En busca de Klingsor* (1999); a Abel Posse en *Los demonios ocultos* (1986) y en *El viaje de Agartha* (1989); a Lucía Puezo en *Wakolda* (2013); y a José Pablo Feinmann en *La sombra de Heidegger* (2005), que comparte con la novela de Pron *El comienzo de la primavera* la ficcionalización del filósofo alemán Martin Heidegger como personaje.

De entre las muy diversas aportaciones teóricas que en el ámbito hispánico ha suscitado la política como objeto de reflexión novelística, quisiera traer a colación un breve ensayo de Belén Gopegui sobre el compromiso político en la narrativa actual con el fin de comprender mejor el tratamiento de lo político que lleva a cabo la narrativa de Pron. En dicho ensayo, parte la escritora española de una conocida cita de *Le rouge et le noir* de Stendhal, “la política es un pistoletazo en mitad de un concierto”, para condensar lo que Gopegui considera como una reticencia extendida y arraigada en la narrativa contemporánea a novelar el tema de la política de carácter revolucionario. Esta “dificultad de hablar de política revolucionaria” (2008: 23) deriva, según Gopegui, de un concepto de verosimilitud impuesto por los valores dominantes que lleva a caracterizar siempre a los personajes revolucionarios como “totalitarios, enfermos, ingenuos” (2008: 18), desactivando así el potencial emancipador de la novela política. La narrativa política que reclama Gopegui pasa por la creación de un nuevo sentido de lo verosímil, donde la política como vía de transformación revolucionaria se muestre como una tarea positiva y posible:

... es tiempo de que empiece una nueva novela en abierto conflicto con la verosimilitud dominante, una novela que contará las vidas de todos quienes sabemos que no estamos solos, que venimos de muy lejos, que somos muchas personas y, aunque apenas se nos oiga, podríamos voltear la historia. (Gopegui 2008: 43)

Esta reflexión sobre una nueva novela política surge, pues, con una vocación eminentemente prescriptiva: crear las bases de una nueva verosimilitud por medio de personajes novelísticos cuya condición revolucionaria y transformadora sea presentada de forma más equilibrada y favorable.

De entrada, es preciso señalar que, si las consideraciones teóricas de Gopegui apuntan a una nueva narrativa política centrada en el presente, las novelas de Pron aquí analizadas entremezclan pasado y presente, retroceden al período de desarrollo y confrontación de las principales formas de radicalismo político en el siglo xx (nazismo, fascismo y comunismo) aunque integran también el período posterior a 1989, fecha de la caída de la URSS y comienzo de las actuales democracias de mercado. En segundo lugar, y a diferencia de Gopegui, Pron analiza la pasión política sin un afán prescriptivo. Al confrontar pasado y presente, su narrativa se centra en el fracaso de los grandes proyectos de radicalismo político en Europa, sin necesariamente destruir la posibilidad de una política transformadora de lo real, como veremos, pero destacando la complejidad de la política cuando entra en contacto con la historia.

Por otro lado, la pulsión utópica de los personajes de Pron –Hollenbach, pensador militante del partido nazi en *El comienzo...*; Borrello, poeta compro-

metido en un primer momento con el fascismo; Pietro, colaborador del grupo terrorista de las *Brigate Rosse* en *No derrames...*— proviene tanto de la izquierda como de la derecha radicales, mientras que Gopegui adopta explícitamente un compromiso con el horizonte ideológico del comunismo contemporáneo.

La propuesta de Gopegui, en todo caso, corre quizás el peligro de caer en una simplificación inversa a la que pretende combatir, que prosiga determinando el perfil axiológico de los personajes en función de las finalidades políticas de la obra literaria. La concepción de la política en estas novelas de Pron presenta, en contraste, un carácter más analítico que prescriptivo. No se busca en ellas una nueva verosimilitud, sino una exactitud mayor que dé cuenta de la emergencia de la radicalidad política en unos personajes, y de la evolución de estos en función de los acontecimientos históricos.

Ambas obras pueden acaso comprenderse mejor desde lo que el pensador italiano Roberto Esposito ha llamado “categorías de lo impolítico”. Esposito define el concepto de lo “impolítico” como una deconstrucción de las categorías políticas con el fin de crear una alternativa tanto a la “teología política” (*political theology*) como a la despolitización propia de nuestra época (*modern depolitization*). Lo “impolítico” designa “lo político contemplado desde su límite más exterior” (*the political as seen from its outermost limit*) (2015: 13). Constituye una forma de genuino “realismo político” (*political realism*) que renuncia a toda concepción transcendental del poder que postule una idea no conflictiva de comunidad política. Lo “impolítico” presenta la ventaja de revelar las contradicciones y callejones sin salida de la política que son habitualmente ocultados o voluntariamente ignorados por las diversas ideologías políticas en sus tentativas por fundamentar su poder soberano sobre bases trascendentales y ajenas a todo cuestionamiento.

Las dos novelas de Pron aquí analizadas configuran una perspectiva sobre la relación entre la política y la historia que comparte con el concepto de “impolítico” un distanciamiento crítico que retorna al pasado de las ideologías totalitarias para exponer su sustrato filosófico, su articulación retórica y su fracaso histórico, con el fin de comprender con mayor hondura la experiencia política del siglo xx y devolvernos al presente con una visión más compleja y matizada de dicha época.

El análisis de lo político en estas novelas debe partir, a nuestro parecer, de la filosofía de la historia que se desprende de su trama, para ocuparse posteriormente de la oposición entre ética y política desde la noción de *homo sacer* estudiada por Giorgio Agamben.

## 1. SENTIDO DE LA HISTORIA Y RESPONSABILIDAD INDIVIDUAL

Antes de proceder al análisis del sentido de la historia en ambas novelas, se hace preciso esbozar brevemente sus respectivas tramas. *El comienzo de la primavera* narra las vicisitudes de Martínez, estudiante argentino de filosofía que viaja a Alemania para encontrarse con un viejo filósofo semiolvidado, Hans-Jürgen Hollenbach. Martínez, que trabaja en una traducción de la obra más importan-

te de Hollenbach, descubre pronto que el filósofo ha desaparecido y nadie de su círculo conoce su paradero. El estudiante argentino inicia una investigación en su busca, en el transcurso de la cual descubre las estrechas relaciones de Hollenbach con el Nazismo. La novela explora las consecuencias de dicho descubrimiento para Martínez en relación con su idea de Alemania, la memoria colectiva y la persistencia del pasado.

*No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles*, a su vez, gira en torno a tres momentos de la historia de Italia que corresponden a tres generaciones de la misma familia italiana: Linden, un partisano que lucha contra el régimen de Saló durante la Segunda Guerra Mundial; Pietro, hijo de Linden, que colabora en la violencia política comunista de las *Brigate Rosse* durante los años setenta; y Tommaso, hijo de Pietro, que vive en la Italia del 2014 y participa en las protestas del movimiento antiglobalización. Interrelacionando estos tres momentos, la novela introduce la misteriosa figura de Luca Borrello, un oscuro escritor futurista que, en el curso de la Segunda Guerra Mundial, rompe con su militancia fascista y decide desaparecer de la vida pública. Hacia el final de la guerra, Borrello encuentra un día, cerca de la remota cabaña alpina a la que se ha retirado, a un partisano antifascista, malherido e inconsciente, al que decide salvar la vida. Su nombre es Linden. Borrello lo esconde de sus perseguidores, le procura cuidados y comida, a pesar del riesgo que supone ayudar a un insurgente. Finalmente, con el partisano ya fuera de peligro, el poeta acude a un Congreso de Escritores Fascistas en Saló, donde muere en extrañas circunstancias, no sin antes convencer a sus camaradas futuristas del fracaso de su utopía fascista y de sus proyectos literarios.

Con respecto a lo que Seymour Menton denominó la nueva novela histórica hispanoamericana, que el crítico restringe en su estudio al período comprendido por las últimas tres décadas del siglo xx, estas dos novelas de Pron no abundan en los rasgos más genuinamente paródicos y lúdicos que Menton consideraba característicos de la novela histórica de las generaciones precedentes. Menton cita la "consciente distorsión de la historia" (*conscious distortion of history*) como una de las características de esa nueva novela, el uso generoso de la intertextualidad, así como la exploración de lo carnavalesco y una concepción de la parodia que no rehúye el anacronismo (1993: 23-25). Tanto en *El comienzo...* como en *No derrames...* hay, ciertamente, un afán de mezclar sucesos y personajes reales de la historia europea con otros de carácter ficticio. Asimismo, el autor se encarga de desvelar sus complejos juegos intertextuales en la "Nota del autor" que cierra ambas novelas. El humor, por otra parte, está muy presente en la parte de *No derrames...* dedicada a narrar el rocambolesco e inventado Congreso de Escritores Fascistas que tiene lugar en octubre de 1944 en el territorio de la República Social Italiana, en el cual Pron realiza ácidas caricaturas de autores reales vinculados en algún momento al fascismo, como Aldo Palazzeschi, Lucien Rebatet y Ernesto Giménez Caballero. En dicho episodio, así como en el diccionario biográfico de escritores fascistas que conforma la última parte del libro, resuenan los ecos del Roberto Bolaño de *Literatura nazi en América* y puede incluso entenderse como un homenaje al escritor chileno.

No obstante, estas coincidencias con el modelo de nueva novela histórica de Menton, la obra de Pron parte de una recreación rigurosa y detallada de los momentos históricos que retrata, como Pron se encarga de destacar en su "Nota del autor", donde da cuenta de sus fuentes historiográficas.

No nos interesa aquí esclarecer el grado de veracidad que estas novelas muestran en el uso de materiales históricos. Resulta más revelador, con relación a lo político, estudiar la "filosofía de la historia" que ambas obras perfilan.

La configuración literaria del cronotopo de ambas obras desvela ya de entrada una disposición estructural basada en el uso narrativo del fragmento: en *El comienzo...*, un narrador omnisciente que incorpora largos fragmentos confesionales en estilo directo; en *No derrames...*, distintos bloques narrativos a su vez divididos en fragmentos pertenecientes a diversas voces en primera persona y al propio narrador omnisciente, que alternan igualmente pasado y presente diegéticos, evocación y actualidad, para componer una estructura abierta que, si bien dibuja una cierta linealidad cronológica, constituye una suerte de "modelo para armar". Con un sesgo más convencional en *El comienzo...* y más complejo en *No derrames...*, ambas obras comparten, pues, el salto continuo entre pasado y presente y el fragmentarismo de carácter dialógico que va acumulando perspectivas y testimonios, contribuyendo así a complejizar el relato de los hechos.

El vínculo entre ambas obras se refuerza a través de un juego novelesco: el personaje de Hans-Jürgen Hollenbach, central en *El comienzo...*, aparece asimismo brevemente mencionado en *No derrames...* con respecto a la filosofía de la historia en la que este ficticio filósofo comienza a trabajar en la década de los treinta y que da lugar a la obra *Betrachtungen der Ungewissheit (Consideraciones sobre la incertidumbre)*. El personaje de Hollenbach le permite a Pron explorar un tipo de personalidad política afín a su vez a Luca Borrello, personaje central de *No derrames...*: ambas figuras caen dentro de la categoría que el politólogo Mark Lilla ha denominado "el intelectual filotiránico" (*the philotyrannical intellectual*) (2016: 197): aquel intelectual que, independientemente de su posición política, se deja arrastrar por la fascinación ante el poder supremo y las posibilidades que este abre para la realización de sus pasiones utópicas. Hollenbach es un exponente de esta categoría en la medida en que se convierte en el instrumento por medio del cual Martin Heidegger pretende continuar influyendo con sus ideas en el seno del partido nazi. Borrello puede comprenderse, en tanto que miembro del futurismo militante, como un poeta fascinado con las posibilidades del fascismo para traer a la realidad una nueva Italia diseñada a la medida de los sueños tecnológicos de la poesía futurista.

De ese ficticio tratado de filosofía de la historia, *Betrachtungen der Ungewissheit*, vamos conociendo ideas y fragmentos a lo largo de *El comienzo...*, que acompañan y justifican la intervención política de Hollenbach como miembro del partido nazi. Lo que Hollenbach denomina "teoría de la discontinuidad" irrumpe en el comienzo de la novela en la carta que el filósofo le escribe a Martínez, en respuesta a la expresión de interés del joven argentino por traducir las *Betrachtungen* al español. Hollenbach explica que su filosofía de la historia constituye más bien una refutación de la Historia como disciplina y, al mismo

tiempo, un ataque al humanismo. Sus ideas constituyen una crítica frontal a lo que el filósofo Arthur Danto denominaría “filosofías substantivas de la historia”, es decir, toda aquella teoría que pretenda facilitar una explicación racional de la totalidad de la historia: no de un hecho determinado, sino de “la historia en su conjunto” (1989: 29).<sup>1</sup> La teoría de Hollenbach, por contra, parte de la singularidad radical de todo acontecimiento histórico. Singularidad que la explicación histórica falsea al “establecer un sistema de relaciones homogéneas entre todos los acontecimientos” con el fin de constituir una “visión comprensible del pasado” (Pron 2008: 16-17). Frente a la disciplina histórica, la singularidad del acontecimiento solo permite una sucesión de discontinuidades (“la revolución del 1789”, “el ascenso de Napoleón Bonaparte”). La trabazón causal entre los acontecimientos no tendría, para Hollenbach, la menor solidez epistemológica. Únicamente albergaría como función “ofrecerle al sujeto una visión inteligible de su propia subjetividad”. El irracionalismo de Hollenbach culmina en la arbitraria apelación a una “voluntad” supraindividual y abstracta que, supuestamente, se expresaría por medio de dichas “discontinuidades”. Discontinuidades que pertenecían, según Hollenbach, “al campo de la aberración” (2008: 17).

Más adelante, el lector puede conocer una larga cita de las *Betrachtungen*, en la traducción al español que de esta obra está realizando el protagonista Martínez:

Lo que llamamos historia es el esfuerzo asumido como tarea supraindividual por quienes nos precedieron de poner orden en aquello que se nos presenta como caótico, una suma de discontinuidades en una serie que de por sí no puede explicar su emergencia. Es también una tarea de esclarecimiento de lo que permanece oculto, eclipsado por hechos horribles que son omitidos tanto como sea posible, y de ocultamiento de lo que es visible y evidente. Puesto que es la Historia la que nos justifica, la que legitima nuestras instituciones y nuestras prácticas, solo una visión positiva de su devenir puede ofrecernos el bálsamo de saber que nuestras atrocidades no son gratuitos sino que suponen eslabones necesarios de esa cadena en la que creemos reconocer un devenir. Esa invención de continuidades ficticias en un mapa atroz de tragedias infames es una tarea paradójica, puesto que consiste en inventar una cosa ya superada para que las tareas que aún quedan por enfrentar, el futuro, resulten así en su atrocidad, inevitables. (Pron 2008: 39)

¿Cuál es la función de esta imaginaria obra de filosofía de la historia y, más concretamente, de su tesis principal que, en otros momentos de la novela, se llama “principio de la discontinuidad”? Como “teoría de la discontinuidad”, ciertamente, aparece también en *No derrames...*, traída a colación por el escritor nazi Hans Blunck en el curso del Congreso de Escritores Fascistas cuyas vicisitudes

---

<sup>1</sup> Danto ofrece como ejemplos de “filosofía sustantiva de la historia” la concepción marxista del fin de la historia como superación final de la “lucha de clases” y la consiguiente disolución del estado, vinculando dicha interpretación a las raíces filosóficas de la Ilustración y, más concretamente, a la idea kantiana de un proyecto de “leyes universales” que expliquen y reflejen el progreso histórico de la humanidad (1989: 30-34).

ocupan una parte notoria de la novela de Pron.<sup>2</sup> Su textura filosófica es, en cierta medida, contradictoria. Pron la convierte en una refutación de toda explicación racional del devenir histórico. La teoría de Hollenbach podría alinearse perfectamente con las ideas de autores vinculados en algún momento con el nazismo, como Carl Schmitt o Martin Heidegger: los llamados “decisionistas políticos” que conciben la historia desde una perspectiva irracionalista que reduce las acciones humanas “to subjective decisions or biological functions in a struggle for national survival” (Iggers 1983: 26).

El curso de la historia no se rige, así, por ninguna lógica intrínseca. Todo sentido que de él se desprenda no depende sino de una “voluntad” que proyecta sobre los acontecimientos un fin que justifica la acción humana. Retomando la terminología de Danto, la teoría de Hollenbach sería una suerte de “filosofía substantiva de la historia” de corte irracional, donde el sentido metahistórico no residiría en estructuras racionales sino en el capricho aberrante de una nebulosa “voluntad”.

El problema es dar cuenta de la naturaleza de esa “voluntad” que no pertenece, en esencia, a nadie, pero que arrastra a todos. En el devenir de su detectivesca búsqueda del elusivo Hollenbach, Martínez se entrevista con Heinrich Schrader, un antiguo amigo y compañero de estudios de Hollenbach en Friburgo durante los años 1930 a 1934. La conversación entre ambos le sirve a Pron para ahondar en las ideas de Hollenbach sobre el final de la Historia como disciplina frente al surgimiento de nuevas teorías como el psicoanálisis. La relación que, según Schrader, Hollenbach establece entre el psicoanálisis freudiano y la crisis de la Historia desvela un aspecto crucial de las ideas de su antiguo compañero. Según Schrader, Freud le sirve a Hollenbach para completar su refutación de un sentido de la historia impugnando asimismo la propia soberanía del sujeto:

... este ataque a la Historia como disciplina era un ataque contra la soberanía del sujeto. Puesto que, al ser interrogado, ese sujeto no podía dar cuenta de las leyes de su deseo, de las formas de su lenguaje ni de los discursos míticos que ponía en circulación para comprender el mundo, tampoco podía proponerse una historia global que no contemplase el hecho de que las acciones de los hombres escapan a menudo a su control. El sujeto era meramente una hoja arrastrada por el viento de la voluntad. (Pron 2008: 114)

La interpretación de Schrader dilucida un aspecto crucial de la teoría de Hollenbach: a la crítica de una concepción racionalista de la Historia le corresponde, además, una crítica de la autonomía del sujeto, que se concibe sometido a una “voluntad” ajena, en este caso colectiva y supraindividual. El “sujeto” que supuestamente decidía el sentido de la historia en función de sus intereses no puede, sin embargo, dar cuenta de estos de forma autónoma. La mención a la voluntad ayuda a radicar el pensamiento de Hollenbach en el contexto del

<sup>2</sup> “Uno de nuestros amigos alemanes, creo que fue Hans Blinck, tomó la palabra para referirse a cierta ‘teoría de la discontinuidad’ elaborada por el profesor Hans Jürgen Hollenbach –creo recordar bien el nombre–, la cual, en su opinión, ponía de manifiesto que el arte no creaba ni imitaba...” (Pron 2016: 119).

pensamiento alemán de los años veinte y treinta cercano al nazismo. La voluntad es invocada como fuerza de los tiempos, a lo largo de toda la novela, por la mujer de Hollenbach en relación con el auge del nazismo en Alemania: “eran tiempos en que la voluntad se expresaba”. Las alusiones al infausto discurso de Heidegger sobre la Universidad alemana que Martínez trae a colación más tarde, durante una conversación con Lachkeller, otro académico alemán conocido de Hollenbach, proporcionan una referencia fundamental sobre los fundamentos ideológicos de las propias ideas de Hollenbach. En dicho discurso, pronunciado en 1933, cuando Heidegger, nombrado rector de la universidad de Friburgo, acababa de iniciar su colaboración en el seno del partido nazi, la palabra “voluntad” (*Wille*), ciertamente, comparece innumerables veces, convirtiéndose en una suerte de “fetiche” conceptual, particularmente por medio del reiterado sintagma “voluntad de esencia” (*Wesenswille*) que religa el “destino alemán” (*deutsches Schicksal*) a la Universidad alemana (Davis 2007: 71): una “voluntad” que trae consigo el apogeo de la nación alemana por medio de su identificación con las fuerzas políticas que la canalizan y cuya representación se arrojan.

Pron juega, por tanto, con las resonancias del término “voluntad” en la tradición filosófica alemana con el fin de abordar un tema que va más allá de ser una meticulosa recreación histórica del ambiente intelectual de la época. Las teorías de Hollenbach, expresión de un irracionalismo filosófico de corte existencial que presenta analogías con la filosofía heideggeriana, son cruciales en la novela en la medida en que ofrecen una construcción intelectual cuyo fin último es socavar las bases de la responsabilidad individual ante las acciones cometidas. Pron ilumina de esta forma los mecanismos por los cuales el trabajo intelectual puede llegar a utilizarse para diluir la responsabilidad política por medio de una concepción abstracta e irracional del curso de la historia. La “voluntad de destino” del pueblo alemán y la “discontinuidad” histórica se convierten, a la luz de los terribles acontecimientos que caracterizaron la Alemania nazi, en justificaciones de una política del horror.

Tras la atención dispensada a la teoría de Hollenbach en la novela se sitúa, por tanto, el tema central de la responsabilidad, no tanto colectiva, cuanto personal: la responsabilidad del propio Hollenbach por su colaboración con el partido nazi, o la de su mujer, Ute, miembro durante la guerra de un departamento encargado de manipular la historia.

La reflexión sobre el pasado acompaña toda la novela, más allá de la reconstrucción de la teoría de Hollenbach sobre la “discontinuidad”. La interpolación de episodios del pasado (la historia del padre de Ute, una semblanza biográfica de Göring, la juventud del propio Hollenbach, evocada por el narrador omnisciente y por su antiguo compañero Schrader, la historia de amor de Martínez con su profesora de alemán en Buenos Aires...) suscita un efecto de constante gravitación del pasado sobre el presente. De esta forma, la historia, en la novela, aparece más de una vez definida como una “carga” o un “peso”: “para Martínez, la historia no era una tarea sino, al menos en Alemania, una carga que se soportaba a duras penas, con la convicción de que no hacerlo la repetiría indefectiblemente” (Pron 2008: 40). Un “peso” al que se refiere después el pro-

fesor Lachkeller en conversación con Martínez, cuando compara la antigüedad de los países europeos con la "juventud" de las repúblicas americanas: "ustedes, los americanos, están incapacitados para comprender el devenir histórico y el peso de los siglos acumulados en cada una de las piedras europeas, puesto que sus países son muy jóvenes, se encuentran en los albores de su historia" (Pron 2008: 87).

La gravitación del pasado sobre el presente domina episodios cruciales del libro. El paisaje de Dresde, contemplado desde un tren, suscita por ejemplo una terrible crisis en una anciana que rememora, ante Martínez, los bombardeos que sufrió de niña, y que terminaron con las vidas de los miembros de su familia. Alemania aparece ante Martínez como un país aparentemente idílico, pero en el que se hace patente de pronto "una violencia subterránea que podía salir a flote en cualquier momento" (Pron 2008: 172).

Además de la teorización sobre la "discontinuidad" en la historia, existe, así, en la forma novelística que adopta Pron, una suerte de "discontinuidad" o ruptura del *continuum* narrativo: el pasado "irrumpe" en el presente de forma abrupta e inesperada, creando un vínculo repentino entre ambos tiempos. La crítica Laura Fandiño ha vinculado muy acertadamente el uso que la novelística del Cono Sur relacionada con el nazismo realiza de las fotografías como elementos narrativos con las reflexiones del pensador judío alemán Walter Benjamin sobre la historia: la imagen como "fósil" o "ruina" que el historiador/narrador rescata del olvido (2007: 91-92).

La referencia a Benjamin se hace tanto más indicada en el texto que nos ocupa: sería posible contemplar la filosofía de la historia de Hollenbach como una suerte de inversión de las ideas del pensador berlinés sobre la ruptura del *continuum* histórico. Ciertamente, en las *Tesis sobre la filosofía de la historia (Über den Begriff der Geschichte)*, así como en su obra inacabada *Libro de los Pasajes (Das Passagen-Werk)*, Benjamin, combinando la tradición religiosa judía con el marxismo, se centra en una crítica del racionalismo historiográfico, paralela a la de Heidegger, pero muy distinta en su orientación. Frente al sistematismo racionalista de la historiografía al uso, el pensador berlinés destaca la elusividad intrínseca del curso de la historia: "la verdadera imagen del pasado se escapa a toda prisa" (*Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei*) (tesis V) (1974: 695). De este modo, solo se adquiere una conciencia verdadera de la historia desde el momento en que la imagen del pasado retorna y se hace significativa para un presente concreto en lo que Benjamin llama "un instante de peligro" (*Augenblick der Gefahr*) (tesis VI) (1974: 695). No obstante, en contra de lo que sucede en el caso de la "discontinuidad" de Hollenbach, depende de la responsabilidad individual del sujeto que la imagen del pasado pueda salvarse y transformar el presente haciéndose significativa de nuevo. La filosofía de la historia de Benjamin, en consecuencia, no niega el *continuum* para someter la significación del tiempo histórico a una instancia colectiva y superior al individuo. La responsabilidad sobre el pasado no resulta enajenada, sino que pende de nuestro presente, de

ese “tiempo-ahora” (*Jetztzeit*) que Benjamin convierte en el concepto central de su filosofía de la historia.<sup>3</sup>

Así, la hija de Hollenbach, reflexionando sobre una fotografía antigua en la que aparece al lado de su padre, constata “cómo lo que creíamos pasado reaparece en ese instante que llamamos presente como una incómoda discontinuidad” (Pron 2008: 229). El verdadero sentido de lo histórico aparece en la novela en el momento en que los personajes del libro toman plena conciencia de la responsabilidad ante las acciones pasadas. Martínez, como protagonista extranjero que contempla el presente y el pasado de Alemania con los ojos del *outsider*, se convierte en el encargado de vincular dos discontinuidades esenciales para el sentido de la novela: la fotografía del joven Hollenbach al lado de Hitler con el viejo Hollenbach en cuyo despacho dicha imagen continúa teniendo un lugar de relevancia que indica la lealtad que el filósofo aún profesa a las ideas del nazismo.

En ese vínculo reside la revelación final de la novela: el secreto de Hollenbach –su lealtad para con el nazismo como “voluntad” de la historia presta a manifestarse una vez más– desenmascara el verdadero propósito intelectual del nihilismo moral que esconde su “teoría de la discontinuidad”. De esta forma, es también el antiguo compañero de universidad de Hollenbach, Schrader, quien en su última entrevista con Martínez reconoce haberlo dirigido hacia el fatal descubrimiento del pasado nazi de Hollenbach para que el argentino, en su calidad de extranjero, entendiera por sí mismo “de qué forma su pensamiento era el producto de unos hechos que se extienden en el tiempo y que constituyen la vergüenza de todos los que vivimos” (Pron 2008: 237). La filosofía de la historia de Hollenbach queda reducida, de este modo, a un subterfugio para neutralizar la responsabilidad personal sobre el pasado y expresar, al mismo tiempo, una perplejidad irreductible sobre el devenir de los acontecimientos. Schrader, pues, expresa a las claras una refutación de Hollenbach: “Nuestro esfuerzo como alemanes por recordar la Historia no es más que una señal de nuestra imposibilidad para comprender hechos que en primera instancia resultan inconcebibles, que parecen una discontinuidad en nuestra historia, pero que en realidad son el producto de ella” (Pron 2008: 239).

El retorno repentino del pasado en la novela de Pron tiene que ver, precisamente, con el retorno intempestivo de las responsabilidades individuales. Pron utiliza, hacia el final de la novela, dos breves narraciones episódicas donde el pasado irrumpe en la forma de una ruptura *benjaminiana* del *continuum* temporal: una discontinuidad que, contraria a la de Hollenbach, interpela y señala. La primera está relacionada con una anécdota que narra Schrader: la historia de un vecino cartero que acumula decenas de cartas robadas durante la guerra

---

<sup>3</sup> Tal como muestra Karl Bohrer, el “tiempo-ahora” de Benjamin constituye el instante de “iluminación” en el que es posible reconocer en el presente los restos de un pasado que de otro modo se perdería (1994: 198-199). El pasado se concibe como una forma de “imagen” que aflora de pronto –como quien, de forma azarosa, descubre una antigua fotografía que inesperadamente ha sobrevivido a la destrucción– y trae consigo la responsabilidad de qué hacer con ese pasado súbitamente recuperado

en la Alemania nazi. Martínez cierra la novela con el acto de hacer llegar una de esas cartas de 1942 a los descendientes de un sacerdote que colaboró con el nazismo. La segunda tiene lugar en la residencia de esos descendientes, cuando el niño de la familia fantasea con disparar a Martínez con un “arma secreta” que tiene la característica especial de matar retardadamente “dentro de treinta años” (Pron 2008: 241). Cabría parangonar dicha arma imaginaria con el trabajo de la propia literatura, en su capacidad para interpretar el tiempo y modelarlo artísticamente, pero también para recrear el pasado y alentar de este modo la conciencia ética del presente.

La narrativa de Pron contrae, a este respecto, un compromiso ético con el pasado que se proyecta asimismo en la propia estructura novelística de sus obras. En efecto, tanto *El comienzo...* como *No derrames...*, la historia no se impone al lector por medio de una linealidad enteramente construida. La discontinuidad que se deriva de su estructura narrativa, fragmentaria y compuesta de constantes rupturas del *continuum* y saltos entre el pasado y el presente, interpela directamente la conciencia ética del lector convirtiendo la propia lectura en un “instante de peligro”: la lectura, como proceso hermenéutico, se convierte en consciencia de la historia, y el presente –también el del lector– aflora atravesado por la responsabilidad que dicha conciencia acarrea consigo.

## 2. HOMO SACER

Si la trama de *El comienzo...* gira en torno a Hollenbach en tanto personaje elusivo y misterioso, de cuyo pasado vamos conociendo más detalles conforme avanza la investigación de Martínez, en *No derrames...* dicho papel le corresponde a otro personaje ficticio, el poeta futurista Luca Borrello. De nuevo, la novela gira en torno a un creador comprometido con la política radical, en este caso el fascismo italiano. Sin embargo, si Hollenbach sostiene, aunque oculta, su lealtad con el nazismo, Pron analiza a través de Borrello el proceso por el cual un individuo rompe con su ideología y es capaz de hacer prevalecer su conciencia ética en contra de su adscripción política. Borrello se convierte en la pieza clave de la novela en la medida en que es su decisión de salvar al partisano italiano de origen alemán Linden lo que posibilita la existencia misma de la descendencia del partisano, cuyos avatares constituyen el conjunto de la novela: su hijo, Pietro, y el hijo de este, Tommaso. El tiempo novelístico abarca así un total de tres generaciones.

La sección acerca de la relación entre Borrello y Linden se distingue por el uso del narrador omnisciente, también empleado en la primera de las secciones de la novela, que narra las vicisitudes del hijo de Linden, Pietro, como miembro e informante de las *Brigate Rose* en la Italia de principios de los años 70. La conexión entre ambas secciones no se detiene en este detalle técnico: si la primera sección trata del asesinato de un antiguo fascista y de la responsabilidad individual que Pietro contrae con dicho acto, la parte sobre Borrello se centra en la historia de cómo un antiguo fascista salva la vida de un enemigo ideológico.

El episodio que narra la relación entre Borrello y Linden adquiere una especial relevancia al dar forma narrativa a una oposición central en la concepción que Pron tiene de lo político: la confrontación entre la conciencia ética, individual, y la ideología política como instancia de compromiso colectivo. ¿Cómo ha de situarse el sujeto ante posiciones ideológicas de carácter fuertemente colectivista, que sitúan el partido, la nación o la clase por encima de cualquier otra consideración individual? ¿Qué significa matar por una causa política? ¿Qué relación existe entre la creación literaria y la política?<sup>4</sup>

La extraña convivencia entre dos supuestos “enemigos”, un poeta retirado del mundo, desencantado con el fascismo, y el partisano comunista que este rescata de la muerte en la Valsesia italiana de 1944, le sirve a Pron para reflexionar acerca de lo que Carl Schmitt consideró la esencia de la política: la diferencia entre *amigo* y *enemigo*.<sup>5</sup> Borrello, al decidir preservar la vida del partisano y protegerlo de sus captores, toma una decisión plenamente “impolítica” que destruye de inmediato el límite que separa *amigo* y *enemigo*.

La condición del partisano, herido y sometido necesariamente a la voluntad de Borrello, evoca asimismo un esquema de relaciones que puede comprenderse mejor desde el concepto de lo político desarrollado por Giorgio Agamben: el origen reprimido de la soberanía política occidental reside, para el pensador italiano, en la relación entre un poder soberano y el individuo en tanto que *homo sacer* o “*nuda vita*”, es decir, en tanto que sujeto desprovisto de todo derecho político, sometido tan solo al arbitrio del soberano que puede en cualquier momento disponer de su vida.<sup>6</sup> De este modo, y renunciando a su poder “soberano”, Borrello, además de borrar la diferencia entre “amigo” y “enemigo”, le otorga una dignidad al partisano que contraviene su condición de *homo sacer*, abocado a la muerte en el “estado de excepción” de la Italia fascista.

El respeto que el escritor profesa por la vida del partisano, a pesar de su antigua militancia fascista y del riesgo personal que entraña proteger a un enemigo del régimen, manifiesta cómo no es la política sino la conciencia ética la que se convierte en el principal catalizador de la rebeldía de Borrello contra el fascismo. Borrello experimenta, de esta forma, lo que el anónimo autor de un

---

<sup>4</sup> Partimos, con David Alvargonzález, de una concepción spinozista de la ética como “el conjunto de normas que tienen que ver directamente con la ‘perseverancia en el ser’ del individuo corpóreo humano que es también, en la situación canónica, una persona” (2018: 510); dicho individuo corpóreo puede ser, bien entendido, uno mismo o un *otro*; frente a la ética, la política se definiría como “las estrategias y valores relacionados con la preservación o el control del poder en tanto que Estado” (2018: 511).

<sup>5</sup> Recordemos la definición de lo político ofrecida por Schmitt en su ya clásico ensayo *El concepto de lo político*: “The political is the most intense and extreme antagonism, and every concrete antagonism becomes that much more political the closer it approaches the most extreme point, that of the friend-enemy grouping” (2007: 29).

<sup>6</sup> “Contrariamente a quanto noi moderni siamo abituati a rappresentarci come spazio della politica in termini di diritti del cittadino, di libera volontà e di contratto sociale, dal punto di vista della sovranità autenticamente politica è solo la nuda vita” (2005: 118). En consecuencia, para Agamben, la relación entre el poder soberano y el individuo como “vida desnuda” (*nuda vita*) despojada de todo derecho, define el concepto de lo político de forma más originaria que la distinción schmittiana entre amigo-enemigo (2005: 122).

ensayo sobre su obra literaria –en el capítulo de la novela dedicada a su análisis– denomina “el tránsito de la condición de escritor fascista a escritor antifascista” (Pron 2016: 274). El alejamiento del fascismo por parte de Borrello, causado por la injusta apropiación de la obra de su amigo Cataldi por otro miembro del grupo de escritores fascistas, se expresa de forma mucho más explícita en la relación entre el poeta y el partisano.

Borrello toma, por consiguiente, una decisión “impolítica”, en el sentido que Roberto Esposito le otorga a este término: se sitúa en un límite desde el que es posible contemplar las contradicciones de lo político y comprender mejor las tensiones originarias que definen dicha dimensión de lo humano. Regresando a *El comienzo...*, esta novela presenta asimismo una análoga situación, caracterizada una vez más por el dilema entre la ética individual y la soberanía política entendida como ejercicio de poder sobre un individuo despojado de derechos políticos, un *homo sacer*. En el encuentro ficticio entre el filósofo Martin Heidegger y un joven estudiante de filosofía llamado Jürger Hollenbach en el Heidelberg de 1934, Hollenbach se atreve a plantear un problema moral al criterio del propio Heidegger.

Este problema moral proviene de un viejo cuento japonés usado en una célebre pieza de Teatro No. Su título tradicional es “Taniko o el hombre abandonado en el valle”. Cuenta la historia de una ancestral tradición, según la cual si alguien cae enfermo durante un peregrinaje a través de peligrosas montañas, según la “Gran Tradición” el grupo necesita sacrificar al enfermo arrojándolo al abismo. En su narración de la historia, Hollenbach enfatiza que el grupo de peregrinos puede también optar por romper la tradición posponiendo el peregrinaje o bien desobedecer el salvaje mandamiento sagrado. ¿Debe ignorarse la tradición para salvar la vida del enfermo o, por el contrario, debe ejecutarse sin vacilación a pesar de su evidente irracionalidad? Heidegger dedica un día entero a reflexionar sobre dicha historia y regresa con un veredicto que responde al dilema del cuento japonés al tiempo que sintetiza la concepción que el filósofo tiene sobre el futuro de Alemania bajo el régimen nazi. Responde a Hollenbach:

Es necesario una nueva universidad, una universidad que sea útil a los fines para los que fue creada. Eso es lo que su Gran Tradición significa: la voluntad de sacrificio del protagonista, del que quienes los arrojan al vacío son meros ejecutores, reafirma el valor de la peregrinación, sostiene que el interés colectivo puede y debe imponerse a la salvación individual. (Hollenbach 2008: 99)

De la respuesta de Heidegger se desprende una concepción sacrificial de la política, arraigada en un concepto irracional de la historia como encarnación de un destino superior. El respeto de la vida individual decae en favor de la obediencia al dictado de un sentimiento comunitario abstracto y teleológico. A través de este apólogo, Pron desvela las raíces sacrificiales del autoritarismo político moderno. La situación presentada en el apólogo muestra reminiscencias de la figura de la *Devotio* en la antigua Roma, por la cual se ordenaba el sacrificio de un individuo a la divinidad con el fin de evitar un desastre, militar o de otra índole, para la comunidad política. Precisamente, Agamben vincula la *Devotio*, una

tradición muy documentada por los especialistas de la Historia Antigua, con la figura del *homo sacer*, a saber, el individuo en tanto que "*nuda vita*" ("vida nuda") (2005: 108).

La condición de *homo sacer*, tal como es presentada en ambas novelas, introduce, desde otro ángulo, el tema de la responsabilidad individual frente a lo político. En *No derrames...* se presentan varias situaciones que insisten en la confrontación entre los principios éticos del individuo y las exigencias de la ideología política. Sucede así en las tres generaciones que la novela abarca: Linden, el partisano que se ve obligado a matar alemanes y colaboracionistas y que se suicida, décadas después, acaso por los remordimientos que le causa el haber participado en la ejecución de un falso culpable de colaboracionismo con los nazis; Pietro, cuya colaboración con las *Brigate Rose* facilita el asesinato de un profesor de pasado fascista; Tommaso, que se politiza en el contexto de los movimientos anticapitalistas en la Italia del 2014 y, hacia el final de la novela, se apresta a ejercer la violencia por primera vez contra un agente antidisturbios.

La responsabilidad ante la vida del otro, ante el otro como potencial *homo sacer*, constituye para Pron uno de los núcleos del conflicto político en las dos novelas aquí consideradas. El distanciamiento "impolítico" de Borrello, su decisión de superar el esquema amigo-enemigo, constituye una experiencia transformadora también para el partisano Linden. No se trata solo de la preservación de su vida, sino de un cambio en su propia dimensión de sujeto político. Las reflexiones de este durante su estancia con Borrello, introducidas en estilo indirecto libre, son lo suficientemente elocuentes:

Matar exige no conocer a quien se elimina, y quizás por eso sean necesarias las ideologías, palabras y palabras destinadas a confundir a quienes las escuchan de tal forma que estos olviden el conocimiento íntimo que tienen de su enemigo y este les parezca un extraño y un peligro; para olvidar, piensa, que el rostro del enemigo es el propio, desfigurado por un detalle o por dos, nada muy relevante. Él ha cruzado un límite al conocer a Borrello, se dice; cree comprender que no debería haber cruzado ese límite jamás, y que ya no podrá matar a los que fueron fascistas como él; o a quienes no fueron fascistas como él pero pudieron haberlo sido. (Pron 2016: 242)

La novela urde una red de diversos puntos de vista y testimonios sobre Borrello que contribuyen a crear a su alrededor un cierto misterio. Su retiro de la sociedad y distancia con el fascismo le sitúan en una posición muy delicada: habita una suerte de tierra de nadie, sin enclave ideológico, más allá de la rebeldía contra el estado fascista en el que vive. Se insiste en situarlo como un personaje "fuera de este mundo". Cuando se decide a abandonar el retiro en el que vive —una vez que el partisano ha recuperado su autonomía y está fuera de peligro—, Borrello decide viajar al Congreso de Escritores Fascistas, donde muere en extrañas circunstancias poco después. Su muerte, probablemente un suicidio, está descrita en la novela con una suerte de aura sacrificial. Esta inesperada muerte, además, despierta de su ilusión fascista, por así decir, a los antiguos camaradas futuristas de Borrello, que deciden de inmediato poner fin al Congreso, conven-

cidos de pronto del fracaso de sus aspiraciones literarias y políticas. “Sus ojos tenían un brillo que no era de este mundo”, dice de Borrello Atilio Tessore, uno de sus compañeros en el grupo de escritores fascistas. Otro de ellos –Espartaco Boyano– refiere el peso de los “estándares morales que Borrello había escogido para sí mismo” (2016: 180), mucho más exigentes que los de sus compañeros. De forma análoga, destacan las reminiscencias religiosas con las que Pron caracteriza el vínculo entre Borrello y el partisano. Cuando Borrello está curando la pierna herida de Linden, el partisano piensa que “la escena tiene un significado religioso, pero no sabe cuál exactamente” (2016: 240).

Borrello contiene en sí una tensión máxima entre su exigencia ética y la realidad política del fascismo, en la cual ha colaborado en tanto escritor comprometido con el futurismo. Su visita postrera al Congreso de Escritores Fascistas se debe a su necesidad de denunciar el fracaso de dicha empresa literaria en su complicidad con el horror político de la República socialista de Saló. Antes de desaparecer definitivamente –recuerda Boyano– no deja de recordarles a sus antiguos compañeros que “habíamos convertido la literatura en política y la política en crimen, y que era nuestra culpa” (2016: 186).

Borrello lleva al extremo la identificación total, propia de la vanguardia, entre el arte y la vida. De ello deriva, al cabo, esa “pureza” que se le atribuye al personaje. A este respecto, evoca Calosso, otro de sus antiguos compañeros: “Borrello había aprendido a escribir con los hechos y, al hacerlo, había alcanzado la fusión más auténtica e importante entre arte y vida que hayan producido las vanguardias” (2016: 198). La muerte de Borrello se convierte así en un “texto” a interpretar (2016: 199), en un hecho que adquiere “el carácter de una acción política” (2016: 197) al encarnar un sentido catártico que desencadenará en sus antiguos compañeros, un cuestionamiento definitivo de la vinculación entre literatura y fascismo.

La conclusión que extrae el propio Espartaco Boyano de la muerte de Borrello –su “interpretación” de ese “texto”– apunta en la misma dirección: “la idea de que la literatura es vida mejorada y que debe ir hacia ella” (2016: 190). Tanto de las acciones como de los escritos de Borrello, se desprende que el arte contiene un componente irreductible por completo al compromiso político: configura un ámbito ético propio que no puede nunca identificarse del todo con la realización política de unas ideas so pena de convertirse en crimen. Una distancia entre política y literatura que impide su total identificación. Identificarlos, precisamente, supondría anular el componente irreductible de rebeldía frente a la realidad que tiene el arte, y que en el caso de las obras de Borrello, se expresa dando lugar a piezas teatrales de imposible representación, basadas en la idea de salvaguardar una libertad y una disponibilidad que se sitúa incluso más allá de la identidad autoral convencional. El arte de Borrello implica la disolución de la obra de arte en la propia acción vital del sujeto –la propia vida como una suerte de continua *performance*–. En este sentido, se constituye a la vez como arte *político* –de intervención en la realidad– e *impolítico* –pues se sostiene en una idea radical de la libertad y la disponibilidad ante lo real que dificulta su adscripción ideológica a un proyecto político concreto–.

La contraposición entre conciencia individual del sujeto e ideología política se presenta en el libro como un conflicto trágico, sin salida o solución posible. La muerte –o suicidio– de Borrello señalan precisamente este hecho: su conciencia ética lo conduce a revelarse contra su propia ideología política. No obstante, el compromiso con una ideología presenta como límite la necesaria subordinación de la conciencia ética a los dictados de la razón política. Pron no aboga, en ningún caso, por una disolución de la política en la ética, o viceversa. Su narrativa, en este sentido, no pretende *prescribir*, sino *analizar* la frágil y trágica condición que acompaña toda existencia genuinamente política.

#### CONCLUSIONES: POLÍTICA Y RESPONSABILIDAD INDIVIDUAL

Belén Gopegui ha señalado que la novela contemporánea recurre mayoritariamente a la política únicamente “para contar cómo el personaje principal de la historia termina decepcionándose y abandonándola” (2008: 53). Pron concluye *No derrames...* con un personaje que, lejos de abandonar, *comienza* su lucha política. En este sentido, Tommaso, el último representante de la familia cuya historia atraviesa *No derrames...*, adquiere un significado especial en la novela. Pron sitúa al personaje en el año 2014 y esboza su vida desde ese momento hacia un tiempo futuro que es también el de los lectores. En medio de una caótica manifestación antiglobalización que tiene lugar en las calles de Milán, justo cuando se dispone a atacar a un policía antidisturbios con un bastón, Tommaso reflexiona rápidamente sobre las consecuencias de la acción que está a punto de cometer: “piensa que lo que va a hacer se volverá contra sí mismo y que el daño que inflija, si consigue provocar alguno, será en primer lugar contra sí mismo” (2016: 302).

Falto de un proyecto político concreto más allá de un vago anarquismo, su rebeldía procede fundamentalmente de un imperativo ético que le lleva a rebelarse contra una desigualdad social sentida como injusta, y una sociedad de mercado que se muestra como la responsable de esta. El narrador omnisciente refiere, en ese momento previo al ataque, que el personaje de Tommaso aprenderá a lo largo de su vida que: “el arte se convierte siempre en política y la política, no importa de qué signo, en crimen, y pensará que hay una tarea pendiente allí para personas como él: inhibir a la política de sus elementos criminales y convertirla en algo parecido al arte” (2016: 303).

El realismo político de Pron evita así caer en simplificaciones: si la nueva verosimilitud de Gopegui preconiza un retrato más complejo y positivo de los personajes involucrados en la transformación radical de la sociedad, Pron no elude las contradicciones más notorias e inexorables de la acción política. Sus novelas, de esta forma, contra todo voluntarista idealismo revolucionario, nunca dejan de lado el hecho de que la política puede contener en sí misma “elementos criminales”. No está en ello muy lejos del principio del que parte el concepto de lo impolítico según Esposito: “No hay alternativa real al poder, ni sujeto de antipoder, por la simple razón de que el sujeto está ya constituido por el poder” (*there exists no real alternative to power, no subject of antipower, for the simple reason that the subject is already constituted by power*) (2015: 13). El concepto de

“impolítico” de Esposito no contempla ninguna justificación trascendente del poder soberano, ya sea en la forma de un partido, una etnia, un líder o un estado. Muy al contrario, la categoría de lo impolítico, tal como es interpretada por Esposito, exhibe el carácter intrínsecamente aporético y polemológico de la política al negar la posibilidad tanto de superar por completo las estructuras de poder, como de justificarlas en base a una autoridad representativa absoluta.

Volviendo a *No derrames...*, dicho carácter polemológico parece representarse con especial intensidad en el último de los representantes de la familia que la novela nos muestra: para Tommaso, cada acto viene marcado por la dificultad de avanzar a ciegas, con la sola guía de la responsabilidad individual y de su conciencia ética. De este modo, Tommaso solo está dispuesto a “prestar” su individualidad a la lucha política por la justicia social que está a punto de emprender “de forma circunstancial y breve” (2016: 300). El narrador omnisciente describe asimismo la conciencia ética de Tommaso: “piensa que lo que va a hacer se volverá contra sí mismo y que el daño que inflija, si consigue provocar alguno, será en primer lugar contra sí mismo” (2016: 302).

El carácter trágico de lo político se muestra, no obstante, en el acto violento que, dividido entre conciencia ética y necesidad política, Tommaso está a punto de emprender. Le interesa, con ello, captar la complejidad máxima que entraña lo político llevado a su radicalidad, el frágil equilibrio que lo constituye y que parte de la imposibilidad de hacer coincidir por completo ética y política radical. Consciente del daño, Tommaso corre sin embargo a infligirlo: “no piensa en nada, recoge un bastón que encuentra tirado a sus pies y corre hacia el policía” (2016: 303). La novela enfrenta al lector con ese acto final, donde se cifran la incertidumbre, el riesgo y la libertad de la acción política radical-revolucionaria.

De dicho episodio, así como de la textura filosófica de las dos novelas de Pron aquí consideradas, se desprende que toda lucha en contra o a favor del poder es, en primer lugar, lucha con uno mismo, en la medida en que *el otro* es siempre un potencial *homo sacer* y ello sitúa a cada sujeto en una potencial situación de soberanía. En ese hecho se fundamenta que la intervención política de los personajes de Pron, tanto en *El comienzo...* como en *No derrames...*, quede enfrentada de una manera especialmente intensa a la responsabilidad individual e inalienable del sujeto. En consecuencia, la comprensión de lo político en *No derrames...* parte asimismo de un principio que caracterizaba la concepción de la historia en *El comienzo...*: el hecho de que la ideología política no anula no puede anular en ningún caso la responsabilidad del individuo.

Muy al contrario, las dos novelas de Pron aquí analizadas señalan a la responsabilidad individual, a la conciencia ética del sujeto, como espacio donde salvaguardar la libertad y capacidad crítica frente al poder de una ideología. Ambas novelas se centran en describir el fracaso de los grandes relatos de transformación política radical de la realidad en el siglo xx. No se trata, sin embargo, de alentar la parálisis o el derrotismo de toda acción emancipadora. La condición “impolítica” que percibimos en la narrativa de Pron no es, en ningún caso, mero apoliticismo, sino distancia analítica que se demora en dar cuenta de la fragilidad y dificultades de la lucha política, de la imposibilidad de reconciliar por

completo la dimensión ético-individual con la dimensión política. El recuerdo de la experiencia histórica del siglo xx actúa contra todo idealismo de la opción revolucionaria, con el fin de no ignorar en ningún caso, desde la responsabilidad individual, los riesgos de que la política, “no importa de qué signo”, se convierta en crimen.

#### OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio (2005). *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
- Alvargonzález, David (2018). “El peso de la ética en la política”, *Pensamiento*, 280.74: 509-519.
- Benjamin, Walter (1974). *Gesammelte Schriften. I-I*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bohrer, Karl (1994). *Suddenness. On the moment of Aesthetic Appearance*. Nueva York: Columbia University Press.
- Danto, Arthur Coleman (1989). *Historia y narración. Ensayos de una filosofía analítica de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Davis, Bret (2007). *Heidegger and the Will. On the Way to Gelassenheit*. Evanston: Northwestern University Press.
- Esposito, Roberto (2015). *Categories of the Impolitical*. Nueva York: Fordham University Press.
- Fandiño, Laura (2007). “Alegorías del horror. La desfossilización de la memoria en Roberto Bolaño, José Pablo Feinman y Bernard Schlink”, *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 65/66: 91-104.
- Gopegui, Belén (2008). *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*. Madrid: Editorial Complutense.
- Hoyos, Héctor (2015). *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel*. Nueva York: Columbia University.
- Iggers, Georg G. (1983). *The German Conception of History. The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Lilla, Mark (2016). *The Reckless Mind. Intellectuals in Politics*. Nueva York: New York Review Books.
- Menton, Seymour (1993). *Latin America's New Historical Novel*. Austin: University of Texas.
- Pron, Patricio (2008). *El comienzo de la primavera*. Barcelona: Mondadori.
- Pron, Patricio (2016). *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles*. Barcelona: Mondadori.
- Schmitt, Carl (2007). *The Concept of the Political*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Seifert, Marcos (2012): “Los privilegios de la extranjería. *El comienzo de la primavera* de Patricio Pron”, in VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad de La Plata. <[www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2597/ev.2597.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2597/ev.2597.pdf)> (20 de diciembre de 2019).

ENTRE LO REAL-BIOGRÁFICO Y LO FICTICIO:  
AUTOBIOFICCIÓN EN *EL OLVIDO QUE SEREMOS* DE  
HÉCTOR ABAD FACIOLINCEBETWEEN THE REAL-BIOGRAPHICAL AND FICTION: AUTOBIOFICTION IN  
*EL OLVIDO QUE SEREMOS* BY HÉCTOR ABAD FACIOLINCEANDREA PAOLA HORCASITAS MARTÍNEZ  
Universidad Iberoamericana (Ciudad de México)  
andyhorcasitas@gmail.com

Recibido: 12.05.2020

Aceptado: 23.02.2021

RESUMEN: El presente artículo analiza el texto *El olvido que seremos*, obra del autor colombiano Héctor Abad Faciolince, publicada en el año 2005 por la Editorial Planeta. Posterior a un recuento de la teoría de las “escrituras del yo” y la autoficción, se sostiene que la estructura narrativa del texto se inscribe en la categoría de *autobioficción* propuesta por Manuel Alberca en su libro *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), al ser una obra que hace uso de la experiencia propia, la vida, y de la experiencia de los otros para construir una ficción, así como forzar al máximo los límites de los géneros de autobiografía y novela, mezclando lo real-biográfico con lo ficticio de manera indisoluble para fomentar la incertidumbre del lector. Asimismo, se propone que la irrupción de la ficción en lo real-biográfico permite que el autor tome el lugar del progenitor para reconstruir y experimentar en carne propia el asesinato de su padre, hecho que no experimentó. Por último, se señala que las transgresiones de la perspectiva narrativa le otorgan a la obra un carácter polifónico que permite que las diferentes voces presentes en el texto reconstruyan, de forma fragmentada, una memoria colectiva.

PALABRAS CLAVE: Autoficción, autobioficción, escrituras del yo, literatura colombiana contemporánea, la década del terror

ABSTRACT: This article analyzes the book *El olvido que seremos* by Colombian author Héctor Abad Faciolince, published in 2005 by Editorial Planeta. After an account of the theory of the “writings of self” and the autofiction, it is argued

that the narrative structure falls under the category of autofiction proposed by Manuel Alberca in his book *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) due to the author's use of his own experience, his life, and the experience of others to write fiction, and also due to the strain between the boundaries of genres like autobiography and novel, which indissolubly mix the real-biographical with the fictional to foster uncertainty in the reader. Likewise, it is proposed that the irruption of fiction in the real-biographical allows the author to take the place of the parent in order to reconstruct and experience firsthand the murder of his father, an experience he did not live. Finally, it is pointed out that the transgressions of the narrative perspective give the work a polyphonic nature that allows the different voices present in the text to reconstruct, in a fragmented way, a collective memory.

KEYWORDS: Autofiction, Autofiction, Self-writing, Colombian Contemporary Literature, the Decade of Terror



En 1985, un año después de la ilusión de un acuerdo de paz entre el M-19 y el gobierno colombiano, las FARC fundaron un partido político de izquierda bajo el nombre de Unión Patriótica (UP) como parte de una propuesta de paz que consistía en un armisticio que permitiera la participación política de las y los combatientes. Irónicamente, desde el inicio del proceso de constitución del partido, la violencia contra sus militantes y simpatizantes aumentó de manera desmedida. Fue tal que, en 1993, la organización "Reiniciar" presentó una demanda ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), equiparando las acciones acontecidas a un genocidio.<sup>1</sup> Es bajo este contexto histórico como se configura *El olvido que seremos*, novela que gira en torno a la figura de Héctor Abad Gómez, padre del autor y defensor de derechos humanos, cuyo homicidio llevado a cabo por un par de sicarios el 25 de agosto de 1987, un día después de que su nombre apareciera en las listas negras de los paramilitares, tiene lugar durante la época de agravamiento de la guerra. La novela se inscribe dentro de las "escrituras del yo" colombianas al apropiarse de la primera persona para contar una historia íntima de un hijo, la muerte del padre, enmarcada en una violencia política muy particular, con la intención de reescribir la vida propia –y la vida del otro, la del padre–, poner en palabras personales lo acontecido y conservar la memoria.

---

<sup>1</sup> De acuerdo con cifras del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNHM), la violencia contra la UP entre los años 1984 y 2002 dejó alrededor de 6201 personas afectadas, 4153 de estas fueron asesinadas, secuestradas o desaparecidas. Además, se señala que tener un rol o liderazgo social y político aumentaba el grado de vulnerabilidad; no es gratuito que 868 de las víctimas de asesinato o desaparición forzada, un 20,1%, ocupaban algún cargo político.

Es interesante señalar que la mayoría de los estudios publicados sobre *El olvido que seremos* señalan el aspecto memorial y testimonial de la novela de una manera u otra. Por ejemplo, Fanta Castro subraya que el *ethos* del texto proviene de la memoria y es a partir de esta como se logra establecer, aunque de manera temporal, “la relación entre verdad y justicia” (2009: 32); Reyes Albarracín (2010) retoma a Todorov para argumentar que el uso de la memoria en el texto interpela la verdad instituida y, ante todo, garantiza justicia. Para Escobar Mesa (2011), la memoria funciona como una especie de confesión moral y ética; Pérez Sepúlveda recalca que la memoria es un recurso para “mantener vigente el recuerdo y sus zonas indescifrables del pasado y luchar contra la amnesia a través de su escritura” (2014: 209) y que, al tener que editar y seleccionar sus partes, se asume un rol activo y protagónico respecto a esta. Por último, Díaz Faciolince (2014) reconoce que la narración de la muerte y del dolor íntimo no solo cumple la función de conservar la memoria del padre, sino tiene el objetivo de ampliarlo al ámbito colectivo.

Asimismo, existen otras aproximaciones a la novela que permiten observar aspectos diferentes a la cualidad memorial del texto. Por ejemplo, Vélez Restrepo (2013) estudia la construcción de la figura del padre a partir de un enfoque semiótico que parte de la postura de Bobes Naves (1985) y rastrea las diversas categorías de configuración del personaje en el texto. Por su parte, Rojas Díaz describe cómo se manifiesta el duelo en la novela por medio de la creación literaria, la cual permite “elaborar artísticamente el duelo de la pérdida” (2017: 54) a partir de la propia experiencia del escritor. Y, por último, Vanegas Vázquez se centra en el carácter autoficcional del texto para argumentar dos cosas: la primera, cómo la “vivificación narrativa del progenitor se hace posible en la voz del hijo” (2016: 27) al diluir los límites entre ambas identidades por medio de la forma narrativa de la obra; y la segunda, cómo la autoficción consolida un discurso estético que permite la discusión en torno a los conceptos de memoria plural, responsabilidad ética de los relatos del sí mismo y la representación de una experiencia traumática (Vanegas 2016: 35).

Es dentro de esta última línea de investigación que se inscribe el presente estudio, al ser su principal preocupación reflexionar sobre cómo los mecanismos de escritura le permiten al autor-narrador-protagonista (de aquí en adelante ANP) construir un relato que conduzca las fronteras genéricas literarias hasta su última capacidad a través de la “incorporación del factor referencial, relativo a la narración de una vida, en el espacio literario” (Negrete 2015: 228) y la irrupción de lo colectivo en lo individual. Cabe aclarar que, y como bien lo señala Vanegas en su artículo, es llamativo cómo la indeterminación genérica enmarca la obra en las diferentes líneas críticas de investigación al ser “un texto polimorfo porque permite leerse como crónica testimonial, como biografía novelada, autobiografía y confesión” (Escobar 2011: 178).<sup>2</sup> Faltaría agregar la clasificación de auto-

<sup>2</sup> Me remito al artículo de Vanegas, ya que la autora desarrolla un rastreo de todas las formas en cómo los diversos ensayistas denominan a la novela de Abad Faciolince que me parece indispensable incorporar en esta investigación. Las formas genéricas utilizadas son “texto”, “novela”, “libro autobiográfico”, “biografía”, “novela autobiográfica” y “autobiografía” (Vanegas 2016: 24). Solo

ficción, particularmente la categoría de autoficción propuesta por Manuel Alberca, a las posibilidades de lectura que enumera Escobar.

La dificultad para determinar si un texto es autoficcional no solo ha causado que ciertos textos sean denominados como autobiografías, novelas autobiográficas o simplemente textos sin más resolución –como se presenta con la obra de Abad Faciolince–, sino que también la ha convertido en una especie de comodín literario, dentro del cual pueden insertarse textos de diversa índole: se habla de autobiografías con formas inusuales o paródicas, textos autobiográficos donde la identificación autor-personaje solo se sugiere o donde sí se explícita pero no es protagónica, las obras que tienden a una voz narrativa digresiva con comentarios atribuibles al autor, así como relatos con un autor ficcionalizado que presenta suficientes rupturas de la verosimilitud para esclarecer su estatuto novelesco (Casas 2012: 10-11). Es por ello que el término de autoficción resulta ser algo problemático, ya que existen diferencias teóricas respecto a las definiciones, criterios y características que la determinan.

Desde sus inicios en Francia a finales de la década de los 70, la autoficción ha ido modificando sus estatutos teóricos de la mano de la aparición de nuevas formas textuales en las “literaturas del yo”. Doubrovsky, acuñador del concepto, parte de los estudios de Philippe Lejeune<sup>3</sup> y retoma una de las limitaciones de la investigación de este autor para proponer una nueva categoría: autoficción. “Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales” (Doubrovsky 2012: 53), esta forma literaria no es ni autobiografía ni novela, debido a que opera entre ambas. Autor, personaje y narrador tienen la misma identidad puesto que, como señala Doubrovsky, “dans ce texte, je, c’est encore moi”,<sup>4</sup> la parte novelesca del texto simplemente se reduce a suministrar el marco y las circunstancias de la diégesis (Doubrovsky 2012: 53). Posteriormente, el concepto fue reapropiado por Colonna, para argumentar que las obras autofccionales no son ambiguas, ya que lo ficcional domina la narración. En su tesis *L’Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* (1989), ubica a la autoficción como una serie de mecanismos literarios utilizados al momento de ficcionalizar el yo. Por su parte, Darrieussecq (1996) argumenta lo contrario a Colonna al afirmar que la autoficción siempre es ambigua, ya que lo importante no es reducir el texto a uno de los extremos –autobiografía o novela– sino observar hasta qué punto éste pone en cuestión “la práctica ‘ingenua’ de la autobiografía” (2012: 82). Así, más allá de concentrarse en la tarea de definir qué tipo de género domina en la obra, ya sea

---

dos posturas enmarcan la novela desde la autoficción, la de Vanegas y la de Oliva Castro (2017), este último retoma la definición de Julien Roger (2014) para señalar que los lectores se enfrentan a una novela autoficcional.

<sup>3</sup> En su famoso libro *Le Pacte Autobiographique* (1975), Philippe Lejeune argumenta que para que exista la autobiografía, es necesario que coincida la identidad de autor, narrador y personaje, no obstante, su investigación deja inconclusa la posibilidad de que el narrador de una novela sea homónimo y autógrafo del autor. El teórico se cuestiona lo siguiente sin proponer una respuesta: “El héroe de una novela, ¿puede tener el mismo nombre que el autor? Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos deducir efectos interesantes” (Lejeune 1975: 70).

<sup>4</sup> “En el texto, yo, es otra vez yo” (mi traducción).

novela o autobiografía, el texto multiplica sus posibilidades de lectura a partir de la propia ambigüedad genérica literaria.

Las investigaciones más recientes sobre autoficción concuerdan con lo propuesto por Darrieussecq, ya que expresan un mayor interés por la indeterminación genérica vista desde dos conceptos fundamentales. El primero es la ambigüedad, causada a través del vaivén entre dos pactos de lectura excluyentes; el segundo es la hibridación que surge por la combinación de rasgos propios de lo factual y lo ficticio (Casas 2012: 22). En esta línea de pensamiento se encuentran Ana Casas y Manuel Alberca. Por un lado, Casas argumenta que la autoficción no puede ser simplificada como la construcción de un relato autobiográfico por medio de una forma literaria, sino que esta elabora “una narración paradójica donde se infringen las convenciones genéricas tanto de la novela como de la autobiografía” (2012: 33). Asimismo, señala que la indicación expuesta en el paratexto de las obras no es suficiente, ya que es necesario que el propio relato genere “una serie de estrategias textuales que estén orientadas a construir una narración autoficcional” (Casas 2012: 33). Por otro lado, Alberca esboza una tipología de la autoficción, la cual denomina como “nación literaria” (2007: 181) en construcción. Reconoce tres categorías dentro de la autoficción, delimitadas por los márgenes establecidos por el pacto autobiográfico y el pacto novelesco colocados en los extremos del pacto ambiguo (2007: 182): la autoficción biográfica, la autoficción fantástica y la autobioficción. Las dos primeras categorías se encuentran en los extremos de la autoficción, mientras que la autobioficción se coloca en el punto medio. En las autoficciones biográficas, la invención es débil y no existe ambigüedad por parte del lector sobre la evidencia biográfica presentada; en cambio, las autoficciones fantásticas se caracterizan por la manera “fuertemente ficticia con que se desrealizan los datos autobiográficos” (2007: 190) y se construye una historia indiferente a la verosimilitud biográfica. En el presente artículo de investigación se retoma la definición de *autobioficción* que construye Alberca en su libro *El pacto ambiguo...* (2007), puesto que se considera fundamental para llevar a cabo un análisis puntual respecto a la indeterminación genérica que presenta en la obra literaria analizada.

*El olvido que seremos* narra la historia de un padre a partir de la mirada de su hijo. Ejercicio de memoria que no busca ser “otra cosa que la carta a una sombra” (Abad 2017: 25), la sombra del padre. El narrador asume la acción de reconstruir no solo su infancia y su adolescencia, sino aquellos episodios –bajo la ausencia de un orden cronológico, ya que la memoria “no está hecha de líneas sino de sobresaltos” (Abad 2017: 157)–, que impactaron directamente la vida del padre: su obsesión por el agua limpia y su activismo social, la enfermedad de su hija, el contexto político-social y la violencia en Colombia, así como la relación con su hijo. El libro es el intento por parte del narrador de “dejar un testimonio [del] dolor, un testimonio al mismo tiempo inútil y necesario” (Abad 2017: 274) de la vida del doctor, su padre; testimonio inútil, “porque el tiempo no se devuelve ni los hechos se modifican” (Abad 2017: 274), pero al mismo tiempo necesario, ya que su vida y profesión “carecerían de sentido si no escribiera” eso que “en

casi veinte años de intentos" (Abad 2017: 274) no le había sido posible plasmar en palabras.

Visto que, como se expuso anteriormente, la práctica autoficcional sostiene como característica fundamental "la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato" (Alberca 2007: 31). La obra de *El olvido que seremos* mantiene un punto de vista de un narrador homodiegético extradiegético y autógrafo del autor real,<sup>5</sup> Héctor Abad Faciolince, que adopta la primera persona para construir, a partir del recuento de su propia vida, la vida y la muerte del padre, al sentir "el deber ineludible", no de vengar la muerte del progenitor, "pero sí, al menos, de contarla" (Abad 2017: 295) y mostrar una versión distinta de aquellos que calificaban sus "palabras encendidas en el concejo [...] de incendiarias" (Abad 2017: 51), opinión compartida entre los estratos dominantes de la sociedad colombiana que reprobaban los actos "de compasión por el sufrimiento humano" (Abad 2017: 51) y de indignación ante la falta de respuesta por parte del gobierno y la iglesia.

Cabe resaltar que, aunque la identidad homogénea del ANP no se establece de manera explícita desde un inicio en el texto, existen paralelismos entre el protagonista de la historia que se cuenta y la vida del autor. Cuando el narrador describe que "en la casa vivían diez mujeres, un niño y un señor [...]. El niño, yo, amaba al señor, su padre, sobre todas las cosas" (Abad 2017: 13) y posteriormente señala que "la hache, que aunque era muda y poco usada, era también importante porque era la letra con que empezaba el nombre de nosotros dos" (Abad 2017: 23) está transgrediendo, de manera sutil y gradual, el principio de distanciamiento entre autor y personaje, para posteriormente establecer una identidad homogénea indudable por medio del nombre propio:

Todavía conservo estos libros, firmados por mí en 1967 [...] con la firma que usé durante toda la infancia: Héctor Abad III. Me la había inventado para terminar las cartas que le mandaba a mi papá durante sus viajes a Asia, y le daba esta explicación: "Héctor Abad III, porque tú vales por dos". (Abad 2017: 92)

Es posible, de esta forma, apreciar "la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre el protagonista y el autor" (Alberca 2007: 31), consecuencia de la transfiguración literaria, que proyecta ambigüedad en el lector, puesto que, aunque autor y personaje "son y no son la misma persona, sin dejar de parecerlo" (Alberca 2007: 32-33) su estatuto no permite una postura interpretativa autobiográfica, ya que operan en el texto una inestabilidad referencial y un simulacro de novela.

Para Alberca, esta inestabilidad referencial y enunciativa genera una lectura que fluctúa entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco. Por un lado, el pacto autobiográfico responde a un doble principio del autor: primero, el principio de identidad, que establece que el "autor, narrador y protagonista son

---

<sup>5</sup> Retomo la definición de la propuesta de narratología que desarrolla Gerard Genette en su libro *El discurso del relato. Ensayo de método* (1972), donde propone distintos tipos de narradores, así como diversos tipos de focalización.

la misma persona, puesto que comparten y responden al mismo nombre” (Alberca 2007: 67) y segundo, el principio de referencialidad, que dispone que lo que aparece en el texto es verídico y comprobable. En la obra, esto se observa no solo en la figura del ANP, sino también en las marcas temporales y espaciales que enmarcan las acciones del relato, así como en las cartas y documentos que se muestran a través de transcripciones dentro del texto. Ejemplo de ello es la recopilación de escritos del padre, titulada post-mortem *Manual de tolerancia*, que Abad Faciolince recoge y expone a través de diferentes fragmentos en el libro. Asimismo, el aspecto autobiográfico de la obra es señalado por el ANP que, si bien nunca decreta que su texto es una autobiografía per se, si menciona que no quiere “hacer una hagiografía ni [le] interesa pintar un hombre ajeno a las debilidades de la naturaleza humana” (Abad 2017: 257). Así, se observa un ejercicio consciente y protagónico frente a la configuración de la figura del padre, que, como bien menciona Pérez, exige la postura de un escritor que “cuestiona, edita, tergiversa y, en cierta forma, traiciona lo recibido” (2014: 134) para construir, a través de fragmentos y los recuerdos de diferentes voces, al personaje que inspira la historia.

Por otro lado, el pacto novelesco responde al principio de distanciamiento del autor con su narrador, que le otorga mayor libertad al escritor para moverse dentro de su relato, ya que la atención, a diferencia de las obras autobiográficas, no se centra en el autor, sino en el texto y la forma de narrar los hechos. Como consecuencia, “el carácter ficticio del narrador y de todo el relato le exime de cualquier acusación o reclamación de terceros que se podrían sentir personal o moralmente dañados o maltratados por el relato” (Alberca 2007: 71). En la obra, la *inventio* no solo se presenta en “el momento en que el lector empieza a percibir la mezcla de los elementos narrativos que componen el relato [ya que] es más o menos evidente que algunos provienen del ámbito de lo ‘real’ y otros del de la ficción” (Casas 2012: 34), es decir, aquellos hechos que, “mezclados o superpuestos a los comprobados biográficamente” (Alberca 2007: 178), son reconocibles como imposibles o fuertemente irreales; sino que también se observa en la configuración del lenguaje, particularmente a través del uso de la ironía, así como en la irrupciones del autor que ponen de manifiesto la ficcionalidad del texto que se lee.

Por un lado, la ironía<sup>6</sup> se presenta en el recuento que hace el ANP de las tardes que pasaba junto con sus hermanas en casa de la abuelita Victoria, momento en el que él “caía, indefenso, en el oscuro catolicismo de la familia de

<sup>6</sup> Recupero la definición que propone el investigador Lauro Zavala en su artículo “Para nombrar las formas de la ironía”, donde argumenta que “la ironía es el producto de la presencia simultánea de perspectivas diferentes” (1992: 64) y señala que todas las formas de ironía establecen una distancia con ciertas convenciones que tenemos como lectores, las cuales divide en tres: lo real, lo natural y lo de género. La convención de lo real, el nivel más elemental de verosimilitud, da pie a la ironía accidental a partir de la existencia de una situación incongruente o paradójica. La convención de lo natural se constituye a partir de las generalizaciones y los estereotipos culturales, causando así una ironía de tipo intencional. Por último, la convención de género apela o se opone a las reglas del género que constituye, recurriendo a “la ruptura de la norma para establecerse como una nueva convención” (Zavala 1992: 70), y permitiendo así la presencia de la ironía narrativa.

[la] mamá” (Abad 2017: 117). Siguiendo la taxonomía de Zavala, la ironía que se configura es de carácter intencional, ya que, en su afán por recordar a las personas que tenían relación con la casa en la calle Bomboná que “olía a incienso, como las catedrales, y que estaba llena de estatuas e imágenes de santos por todas partes” (Abad 2017: 118), el narrador describe cómo “en castigo por su devoción, por su celo cristiano y su apostólico celibato” (Abad 2017: 120), la familia Faciolince y relaciones cercanas padecieron con enfermedades físicas terribles. Ejemplo de ello son el personaje del Mono Jack, que “de fumar y rezar le había dado un cáncer de garganta” (Abad 2017: 121), y el padre Lisandro, confesor de la abuela, al que tuvieron que “cortarle ambas extremidades a causa de la diabetes [...] por falta de circulación” (Abad 2017: 119-120). La ironía se construye a partir de la yuxtaposición de dos perspectivas: la creencia de la familia Faciolince de que sus padecimientos eran cosas que Dios les mandaba para hacerlos pagar en la tierra como anticipación de los tormentos del purgatorio (Abad 2017: 121) y la visión del narrador que “tenía un asilo nocturno e ilustrado” (Abad 2017: 98) en un mundo material y comprensible por la razón y la ciencia. La ironía cumple la función de exaltar la figura y la visión científico-académica del padre al contrastar el catolicismo de la familia de la madre, considerado inferior por el narrador, con el positivismo del padre, el “verdadero Salvador” (Abad 2017: 128) de las creencias del hijo.

Por otro lado, el autor le recuerda al lector, de manera directa y consciente, la imposibilidad de plasmar una verdad sincera y objetiva ya que “la escritura pretendidamente referencial siempre acaba ingresando en el ámbito de la ficción” (Casas 2012: 16). Abad Faciolince parece estar consciente de ello e incluso recrimina al lector “que solo considera poético lo rebuscado” (Abad 2017: 157) en un momento de irrupción en el texto:

La memoria es un espejo opaco y vuelto añicos, o, mejor dicho, está hecha de intemporales conchas de recuerdos desperdigadas sobre una playa de olvidos. La frase anterior es muy retórica, y quisiera borrarla, pero voy a dejarla como una forma de mostrar, o de mostrarme, que yo también habría sido capaz de adornarme al escribir esta historia, si hubiera querido. (Abad 2017: 157)

El texto de Abad no busca ser ornamental, puesto que su motivación principal es escribir lo que sabe del padre “sin un exceso de sentimentalismo, que es siempre un riesgo grande en la escritura de este tipo” (Abad 2017: 296). Desea “alargar su recuerdo un poco más, antes de que llegue el olvido definitivo” (Abad 2017: 296) del progenitor, una víctima más de la guerra en Colombia, que si bien su caso “no es único, y quizá no sea el más triste” (Abad 2017: 296) en un país con miles de padres asesinados en un suelo que es fértil para la muerte es, sin embargo, “un caso especial [...] y para [el hijo] el más triste. Además, reúne y resume muchísimas de las muertes injustas” (Abad 2017: 296) que se vivieron en el país durante los años 70 y 80.

Ahora bien, según la forma en cómo el relato incorpora la instancia autobiográfica y novelesca, se perfilan dos tipos de autoficción distintas en su estructura narrativa: aquellas que mezclan los pactos de forma homogénea, logrando

así un texto más o menos uniforme y aquellas que yuxtaponen en paralelo una serie autobiográfica a otra novelesca, permitiendo reconocer con facilidad los elementos ficticios y factuales que componen la narración (Alberca 2007: 180). En estos dos tipos de autoficción se localizan las categorías definidas por Alberca, delimitadas, como se mencionó anteriormente, por los dos pactos de lectura posibles (autobiografía y novela): la autoficción biográfica, la fantástica y la autobioficción. Las dos primeras se localizan en los extremos de los pactos de lectura, eliminando la ambigüedad narrativa y facilitando la inclinación hacia un pacto de lectura en particular al mantener diferentes registros narrativos. Por su parte, la autobioficción se “caracteriza por su equidistancia con respecto a ambos pactos y por forzar al máximo el fingimiento de los géneros, su hibridación y mezcla” (Alberca 2007: 195), propiciando así una mayor ambigüedad al momento de lectura, ya que presenta un relato uniforme que se construye a partir de tres tipos de hechos narrativos mezclados entre sí: los autobiográficos, aquellos que “son inequívocamente autobiográficos y reales” (Alberca 2007: 178), como las referencias externas que puedan comprobarse fuera del texto; los ficticio-autobiográficos, que son aquellos que parecen inventados o reales pero su “clarificación resulta prácticamente insoluble” (Alberca 2007: 178); y, por último, los ficticios, hechos fuertemente irreales.

*El olvido que seremos* se inscribe en la categoría de autobioficción, ya que no es ni novela ni autobiografía, o es ambas cosas a la vez, “sin que el lector pueda estar seguro (mientras [lee]) en qué registro se mueve, ni tampoco está facultado en ciertos pasajes para determinar dónde empieza la ficción y hasta dónde llega lo autobiográfico” (Alberca 2007: 195) y aprovecha la experiencia propia, la vida, para construir una “ficción personal, sin borrar las huellas del referente, de manera que lo real-biográfico irrumpe en lo ficticio y lo ficticio se confunde con lo vivido” (Alberca 2007: 195) de manera indisoluble. De esta forma, el ANP puede narrar lo que fue, pero también “lo que pudo haber sido” (Alberca 2007: 33) al acceder a una verdad íntima, llena de equívocos y contradicciones, que le permite, en el proceso de desdoblar su yo en el texto, construir el yo del padre. Como bien argumenta Vanegas:

... la vivificación narrativa del progenitor se hace posible en la voz del hijo que se cuenta a sí mismo. Abad Faciolince parece ‘diluir’ los límites entre las dos identidades: la de él mismo y la de su padre, para dar paso a una sola presencia narrativa en el relato. (Vanegas 2016: 27)

Esto se observa en diferentes momentos dentro de la obra, no obstante, el juego de las identidades y de los diferentes yos en el texto llega a su punto culminante con el asesinato del padre, momento en el que el hijo toma el lugar del progenitor para reconstruir y vivir en carne propia un hecho que desconoce:

Durante casi veinte años he tratado de ser él ahí, frente a la muerte, en ese momento. Me imagino a mis sesenta y cinco años, vestido de saco y corbata, preguntando en la puerta de un sindicato por el velorio del líder asesinado esa mañana. [...] [Mi papá] levanta la vista y ve la cara malévola del asesino [...]. Cae

de espaldas, sus anteojos saltan y se quiebran, y desde el suelo, mientras piensa por último, estoy seguro, en todos los que ama [...] no ve morir a su querido discípulo; en realidad, ya no ve nada, ya no recuerda nada; sangra, y en muy pocos instantes su corazón se detiene y su mente se apaga. (Abad 2017: 284)

Llama la atención el tiempo verbal en el que se escribe el asesinato del padre. Para Fanta, la narración en presente, "supremamente lenta, donde cada movimiento es descompuesto" (2009: 36), cumple la función de materializar ese momento del que no se fue testigo. La *paralepsis*<sup>7</sup> le permite al ANP "aunar lo acontecido con lo imaginado y, en consecuencia, acortar la distancia entre la realidad y la ficción" (Casas 2012: 37) y así acceder a una realidad ajena que se plantea como "algo imposible, fragmentario e incompleto" (Casas 2012: 38) que, no obstante, se convierte en una realidad verosímil, puesto que el foco no se encuentra en los detalles del *cómo* murió el padre, al ser estos imaginados y fabricados por el hijo, sino en la "experiencia íntima del dolor inenarrable de *morirse también* con ese ser idolatrado" (Vanegas 2016: 30). Es en la escritura de lo acontecido y la vivencia de expulsar los recuerdos "como se saca un tumor" (Abad 2017: 294) donde se observa la veracidad del relato y se accede a una verdad íntima que permanece incompleta.

Cabe aclarar que aunque el asesinato del padre es la única circunstancia en el texto donde el ANP toma el lugar de otro personaje para narrar lo acontecido, es posible observar que la unidad del sujeto se subvierte en diferentes momentos como consecuencia de las transgresiones de la perspectiva narrativa, otorgando a la obra un carácter polifónico al permitir que las diferentes voces que comulgan dentro del texto, además de la voz del padre, reconstruyan, a partir de fragmentos, la memoria y los recuerdos del pasado. Como bien menciona Casas:

Nos encontramos con frecuentes transgresiones de la perspectiva narrativa [...] donde no es solo que una voz en principio autobiográfica devenga en muchos momentos heterodiegética –alterando la lógica narrativa, al centrarse en el relato de las vidas ajenas y ‘olvidándose’ de la propia–, sino que a menudo el narrador adquiere una ‘imposible’ capacidad de introspección con respecto a los personajes. (Casas 2012: 36-37)

Así, el ANP puede mezclar en el recuento de su propia vida, las experiencias y vivencias de los demás, incluso aunque estas tuvieran lugar antes del nacimiento del autor o no hubiera manera de acceder a ellas de forma directa. Esto se puede observar en diversos momentos en la obra, como es durante la enfermedad de Marta, en donde el narrador adquiere un grado de conocimiento omnipresente cuando describe el aborto espontáneo de Clara que "sintió que algo caliente le rodaba por los muslos, un líquido caliente [...] una hemorragia incontenible [...] y

---

<sup>7</sup> Retomo el concepto que plantea Ana Casas en su libro *La Autoficción. Reflexiones Teóricas*, donde define a la *paralepsis* como un "fenómeno que se produce cuando el narrador sobrepasa el grado de conocimiento que puede tener de la historia según la focalización inicialmente escogida" (2012: 37).

tuvo que ir al hospital para que se la pudieran restañar” (Abad 2017: 183), y cuando narra cómo Inés comparaba su felicidad con la de Marta mientras “pensaba que Dios le había dado a ella más que a Marta, que solo había alcanzado a tener dos novios, Andrés Posada y Hernán Darío Cadavid, pero no marido, ni hijos” (Abad 2017: 188). Los cambios y las alteraciones en la focalización le permiten al ANP llenar los huecos de información en el relato a los que el lector no podría acceder si se mantuviera una focalización única, propiciando la construcción colectiva del texto. Como bien argumenta Vanegas, “la subjetividad del escritor –su yo, lo individual– es posible, en todo momento, por la intersubjetividad comunitaria” (2016: 32). La voz que narra es la del hijo, pero también la del padre y la de la madre quien cree que “mientras la felicidad nos parece algo natural y merecido, las tragedias nos parecen algo enviado desde afuera” (Abad 2017: 169), y la voz de Marta, Maryluz y Clara; es también la voz de la abuela Victoria y de los opositores del padre. La narración autoficcional expresa una cualidad colectiva “que enlaza a la historia individual un pasado que concierne a todo un país” (Vanegas 2016: 32) que no solo describe la experiencia de una familia, sino también la de una sociedad atravesada por un periodo sociopolítico violento, posibilitando la “existencia de un recuerdo común” (Vanegas 2016: 34) de la “terrible cacería de brujas” (Abad 2017: 310) que se llevó a cabo durante la década de los 80 en Colombia y que costó la vida de miles de personas. Así, el libro de Abad Faciolince se convierte en un testimonio que busca postergar el olvido de la existencia del padre y todas las personas “con las que está tejida la trama más entrañable” (Abad 2017: 317) de la memoria del autor.

Ante lo propuesto en este artículo y a manera de síntesis, se concluye brevemente que *El olvido que seremos* es un texto con una estructura narrativa autoficcional que le permite transitar entre el pacto autobiográfico y el novelesco para escribir una ficción que parte de la vida propia, la del ANP, para narrar la historia del padre. La obra se inscribe en la categoría de autobioficción propuesta por Manuel Alberca, al ser una narración que fuerza al máximo la hibridación y el fingimiento de los géneros literarios y que presenta una mezcla indisoluble de tres elementos que propician la ambigüedad narrativa: autobiográficos, ficticios y ficticio-autobiográficos. Asimismo, la presencia y disolución de la ficción en lo biográfico propicia que el ANP pueda narrar no solo lo que fue, sino también todo aquello que pudo haber sido (Alberca 2007: 33), y así reconstruir fragmentos de la historia que el autor desconoce y solo puede imaginar, como el asesinato del padre. Por último, el carácter polifónico de la obra y las transgresiones de la perspectiva narrativa permite que las diversas voces presentes en el texto entretejan una memoria colectiva que, aunque fragmentada, enlaza una historia individual, la de la familia Abad Faciolince, con un pasado y una violencia sociopolítica que concierne a todo un país (Vanegas 2016: 32). De esta forma, la obra *El olvido que seremos* funge como un testimonio con el objetivo de señalar y cuestionar un periodo de violencia que caracterizó la vida política y social de Colombia durante las décadas de los 70 y 80 pero también cumple el objetivo de postergar el olvido de la existencia del padre.

OBRAS CITADAS

- Abad Faciolince, Héctor (2017). *El olvido que seremos*. Ciudad de México: Alfaguara.
- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo*. De la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Casas, Ana (2012). "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual", in *La autoficción. Reflexiones teóricas*, ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 9-46.
- Darrieussecq, Marie (2012). "La autoficción, un género poco serio", in *La autoficción. Reflexiones teóricas*, ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 65-84.
- Dobrovsky, Serge (2012). "Autobiografía/verdad/psicoanálisis", in *La autoficción. Reflexiones teóricas*, ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 45-64.
- Escobar Mesa, Augusto (2011). "Lectura sociocrítica de *El olvido que seremos*: de la culpa moral a la culpa ética", *Estudios de Literatura Colombiana*, 29: 165-195.
- Fanta Castro, Andrea (2009). "Imágenes del tiempo en *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince", *Letral*, 3: 28-40.
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul Endymion.
- Negrete Sandoval, Julia Érika (2015). "Traducción autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea", *De Raíz Diversa*, 2.3: 221-242.
- Pérez Sepúlveda, Andrés (2014). "La herencia inmerecida en *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince", *Núcleo*, 31: 203-225.
- Rojas Díaz, María Isabel (2017). *Manifestación del duelo en el testimonio novelado *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince*. Tesis de maestría inédita. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Vanegas Vázquez, Orfa Kelita (2016). "Memoria y espacio autoficcional en *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince", *Cuadernos del CILHA*, 17.25: 21-37.
- Zavala, Lauro (1992). "Para nombrar las formas de la ironía", *Discurso*, 13: 59-83.

## EL PAPEL DEL AUTOR Y LA CONDICIÓN TESTIMONIAL DE LAS NOVELAS *NO, MI GENERAL* DE IRENE LOZANO Y *HAY ALGO QUE NO ES COMO ME DICEN* DE JUAN JOSÉ MILLÁS

THE ROLE OF THE AUTHOR AND THE TESTIMONIAL CONDITION OF THE NOVELS *NO, MI GENERAL* BY IRENE LOZANO AND *HAY ALGO QUE NO ES COMO ME DICEN* BY JUAN JOSÉ MILLÁS

MILICA LILIC  
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA  
milica.lilic@unir.net

Recibido: 04.04.2020

Aceptado: 06.12.2020

RESUMEN: El presente trabajo parte del concepto de la novela testimonial y sus manifestaciones en la narrativa española actual, para analizar los elementos documentales y las técnicas ficcionales integradas en las obras *No, mi general* de Irene Lozano y *Hay algo que no es como me dicen* de Juan José Millás. El cambio en el enfoque temático que presentan estas novelas –ambas relatan historias reales sobre el acoso laboral y sexual a las mujeres en el Ejército español y el Ayuntamiento de Ponferrada, respectivamente–, permitirá estudiar su estructura particular, así como la importancia del papel del autor y su intervención real y parcial en el caso. De esta forma, se afirmará el carácter colectivo y denunciante de estas obras en cuanto a la mencionada problemática social emergente. Asimismo, se pondrá énfasis especial en la subjetivización, elemento que demuestra la condición testimonial de estas novelas, esto es, afirma el desarrollo de una serie de técnicas que objetivizan los hechos, por una parte, y certifica la presencia de los mecanismos que aportan a la narrativización del relato, por otra. Finalmente, se distinguirán dos niveles de narración: la historia de la protagonista y la historia del narrador. La primera narra un caso real de acoso desde la perspectiva de la víctima, esto es, reinterpreta la verdad oficial y reconstruye la realidad, mientras que la segunda adquiere una dimensión modélica y apela a todo un colectivo de mujeres acosadas en el lugar de trabajo.

PALABRAS CLAVE: Novela testimonial, valor documental, subjetivización, Zaida Cantera, Nevenka Fernández

**ABSTRACT:** This study starts from the concept of the testimonial novel and its manifestations in the current Spanish narrative, in order to analyze the documentary elements and the fictional techniques integrated into the works *No, mi general* by Irene Lozano and *Hay algo que no es como me dicen* by Juan José Millás. The change in the thematic approach presented by these novels –both tell real stories about mobbing and sexual harassment of women in the Spanish Army and Ponferrada City Council, respectively–, will allow to study their particular structure, as well as the importance of the authors' role and their real and partial intervention in the case. In this way, the collective and denouncing nature these novels have regarding the aforementioned emerging social problem will be affirmed. Likewise, a special emphasis will be put on subjectivization, an element that proves the testimonial condition of these novels, that is, it affirms the development of a series of techniques that objectify the facts, on the one hand, and certifies the presence of the mechanisms that contribute to the narrativization of the story, on the other. Finally, two levels of narration will be distinguished: the story of the protagonist and the story of the narrator. The first one narrates a real case of harassment from the perspective of the victim, that is, it reinterprets the official truth and reconstructs reality, while the second one acquires a model dimension and appeals to a whole group of harassed women in the workplace.

**KEYWORDS:** Testimonial Novel, Documentary Value, Subjectivization, Zaida Cantera, Nevenka Fernández



## INTRODUCCIÓN

El desarrollo de una comunidad global y la predominante lógica del mercado mundial, característicos del siglo XXI, han cambiado la preocupación y la sensibilización por determinadas cuestiones sociales y, en consecuencia, han potenciado la presencia de estos temas en la literatura actual. En ese sentido, aunque el fenómeno del acoso en el mundo laboral no resulta ser novedoso, sí aporta un valor adicional y cobra mayor protagonismo en la sociedad actual, y como tal, en la propia narrativa.

Dentro del marco de las obras que centran su trama en esta conducta social adversa, se distinguen particularmente las novelas testimoniales que, debido a su dicotomía realidad-ficción y su carácter biográfico colectivo, presentan historias reales a través de las técnicas narrativas, tomando una actitud crítica y denunciante.

Ese es el caso de las novelas *Hay algo que no es como me dicen. El caso de Nevenka Fernández contra la realidad* de Juan José Millás y *No, mi general* de Irene Lozano, ambas centradas en el acoso laboral y sexual femenino que se pro-

dujo en el Ayuntamiento de Ponferrada y el Ejército Español, respectivamente. El caso de Nevenka, la joven concejala que fue víctima del acoso ejercido por su jefe, el entonces alcalde Ismael Álvarez, se dio entre 1999 y 2001. Millás realizó la investigación sobre el caso entre 2001 y 2003 y publicó el libro en 2004. Por otra parte, el acoso de Zaida Cantera, la capitán de las Fuerzas Armadas que fue víctima de su superior directo, el teniente coronel Isidro José de Lezcano-Mújica Núñez, se produjo desde el 2008 hasta el 2014 y la novela se publicó un año más tarde, en 2015.

Teniendo en cuenta la naturaleza documental de estas dos obras, el presente estudio propone establecer una relación entre esta problemática emergente de la sociedad moderna y el testimonio como herramienta literaria. Para ello, se partirá del concepto de la novela testimonial, para explicar el carácter extraoficial de las dos obras mencionadas (las historias las cuentan las víctimas) y su estructura interna.

## 1. LA NOVELA TESTIMONIAL

La novela testimonial se caracteriza por establecer "la conexión directa con la realidad extratextual, los elementos del relato tienen su correspondencia inmediata en el mundo exterior al texto" (Huertas Uhagón 1994: 167).<sup>1</sup> Sin embargo, estos relatos de no-ficción<sup>2</sup> no son una simple transcripción de hechos, sino que representan una construcción narrativa compleja donde lo real y lo ficcional establecen una relación peculiar. Esto quiere decir que, aunque el material del que parten no puede sufrir modificaciones por exigencias de la obra (entrevistas, grabaciones, documentos o propios recuerdos del testigo), sí se transforma la forma en la que este se utiliza para construir historias. Así se crean relatos que, lejos de representar un simple reflejo de la realidad, construyen una nueva realidad regida por leyes propias o, mejor dicho, una versión particular de esa nueva realidad "con la que se denuncia la 'verosimilitud' de otras versiones" (Amar Sánchez 1990: 447). De ese modo, debido a las experiencias subjetivas y numerosas vías que existen para darle forma al material fijo (dependiendo del modo en el que se organiza, fragmenta, recopila y manipula lo "real"), en una novela testimonial la multitud de realidades se convierte en una multitud de representaciones de esas realidades, que, por su parte, depende de las concepciones culturales y determinados factores sociales.

De esa forma, la novela testimonial resulta ser un oxímoron que crea dos paradojas paralelas: la de parecer un texto de ficción cuando el lector sabe que los hechos realmente ocurrieron y la de contar fielmente lo ocurrido cuando la estructura y el lenguaje crean otra realidad distinta. Así, este género juega en los límites de la forma, tanto uniendo ambas partes como contradiciendo una a la

---

<sup>1</sup> A lo largo de la segunda mitad del siglo xx aparecieron diferentes denominaciones para referirse a este tipo de novelas: testimonio, novela-testimonio, narración o novela documental, *nonfiction novel*, socioliteratura, literatura factográfica, etc. (Beverley 1987: 9).

<sup>2</sup> Entre otros teóricos y críticos, el término del "relato de no-ficción" lo utiliza Amar Sánchez (1992) en su estudio donde intenta determinar los rasgos particulares del género.

otra, de manera que lo ficticio crea una dependencia de –y un conflicto con– lo real. Aunque nada de lo que cuenta es inventado, inventa una forma de contar esa experiencia. Por lo tanto, es preciso considerar simultáneamente la condición literaria del relato y su valor documental, ya que “el texto funciona como una instancia transformadora que actúa entre los sucesos y el lector” (Amar Sánchez 1990: 451).

Para valorar este tipo de discurso, algunos críticos hispanoamericanos de la segunda mitad del siglo xx (Beverley 1987) se apoyan principalmente en elementos extratextuales (sociales, políticos, antropológicos), dejando de lado el grado de acercamiento a la forma y el lenguaje literario, y aseguran que solamente los pertenecientes a clases bajas, los reprimidos, analfabetos y marginales pueden ser narradores-testigos, de manera que se pierde el concepto tradicional del autor, ya que “ha sido reemplazado por la función de un compilador” (Beverley 1987: 12), quien ahora intermedia entre ese narrador popular y el lector, creando un texto de valor testimonial y sin pretensiones literarias. Consideran que solo contando historias de los reprimidos podrán contrastar la historia oficial, representada normalmente por los poderosos:

Official history too often has been the history of “great” individuals rather than the history of the people. By emphasizing individuality, the voice of the people was silenced. Testimonial discourse is reversing this tendency and speaks for those who previously were not allowed to speak. Aside from witnessing *la vida real* (“real life”; as Barnett called it), it points at all the previously falsifying accounts of reality. It throws a wrench into Western notions of reality and unmasks “reality” as fiction and through its witnessing posture presents real life. (Gugelberger y Kearney 1991: 8)<sup>3</sup>

Destacan, además, que el narrador, representado por un escritor que goza de un estatus más elevado en la sociedad, tampoco pertenece a la misma clase social que el lector de su relato (el narrador, normalmente siendo analfabeto, ni siquiera puede leer su propia historia).

Hoy en día, esa tendencia de convertir al autor en un mero intermediador y de valorar únicamente aquellas obras escritas sobre la vida y las experiencias de personas anónimas y de clase baja que no han podido expresarse solas, se considera obsoleta, ya que quedan registradas numerosas novelas testimoniales elaboradas por autores cultos y de estatus elevado, que relatan tanto historias ajenas (Poniatowska en México, Barnet en Cuba) como su propia experiencia (Edwards en Chile, Leñero en México), creando deliberadamente un nuevo género literario y llevándolo a su máxima expresión. Cabe destacar, finalmente, que no es necesario conocer la clase social del autor o narrador, su procedencia u oficio para poder certificar la credibilidad de los hechos y la calidad de la novela. Basta con ser testigo de hechos reales, representar un colectivo de afectados

---

<sup>3</sup> Gugelberger y Kearney basaron sus estudios en las novelas latinoamericanas donde este género se produjo como consecuencia de las revoluciones y la opresión que sufrió el pueblo, hecho en el que apoyaron su teoría sobre la exclusividad de testigos oprimidos.

por el mismo problema o tener una interpretación de sucesos que se enfrenta a la versión oficial, para convertirse en el narrador de un texto de no-ficción.

Beverley considera que el narrador "siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación" (1987: 9), ya que su situación oprimida como protagonista y el carácter colectivo de su relato lo exigen. Sin embargo, aunque los temas contados sean de carácter socio-político o histórico, el novelista principalmente transcribe las experiencias vividas por su interlocutor, o bien relata sus propias, convirtiendo esa historia de la sociedad en la historia de un personaje, en microhistoria. Centrada en lo particular, a través de un plano individual, la narración obtiene elementos subjetivistas, ya que el autor narra desde dentro, es decir, ve de cerca a todos los personajes y se ve implicado –si aún no lo está– en el asunto. Lo sabe todo, pero representa la realidad que le interesa, dejando ambiguas las partes que no siente necesidad de aclarar. "Se llega así, del máximo objetivismo atestiguador, al máximo subjetivismo creativo" (Sobejano 1986: 94). Así se produce un constante vaivén entre el narrador (el que relata la historia y contribuye a su subjetivización) y el autor (representado por un personaje real quien ha vivido esas experiencias o bien, quien investiga sobre lo ocurrido). Finalmente, el papel del autor-gestor del relato incluye su responsabilidad ante el lector y el compromiso de no modificar el material fijo, es decir, de transmitir los hechos reales tal y como sucedieron, ya sea apoyándose en la experiencia propia o en otras fuentes de información que él juzgue como absolutamente veraces.

Sin embargo, aunque los críticos determinan sus rasgos principales, este género literario carece de una definición y de un nombre unívocos. De hecho, muchos aspectos quedan cuestionables, ya que ningún estudio que se ha propuesto explicarlo ha terminado de ofrecer una teoría que abarque todas las obras pertenecientes al género. Huertas Uhagón destaca "la necesidad o no de la absoluta veracidad de los hechos relatados, la función principal de este tipo de discurso, las características del testimoniante (singular, plural, verdadero, ficticio) o las cualidades del referente histórico (reconocible, desconocido, presente, pasado)" (1994: 169), como algunos de los aspectos más discutibles. De ahí que este género se haya concebido como híbrido o impuro, ya que contiene características de diferentes formas literarias, como son el ensayo, la crónica, el reportaje o el diario. En los casos de novelas en las que el autor es narrador y protagonista, incluso se podría confundir con una autobiografía. Sin embargo, aunque cuenta historias individuales y personales, debido a la temática social y comprometida de la obra, el autor en realidad crea un personaje colectivo que representa toda una clase o un grupo determinado de la sociedad. Precisamente ese carácter colectivo que tiene la distingue de la autobiografía, ya que esta última es de carácter individualista y no permite que el protagonista de la obra presente un prototipo de un determinado grupo de la comunidad, cosa que queda explicada por Beverley:

Sin embargo, hay implícito en la autobiografía como género una postura individualista, ya que como forma narrativa depende de un sujeto narrador coherente, dueño de sí mismo, que se apropia de la literatura precisamente para manifestar la singularidad de su experiencia, su estilo propio. La autobiografía

construye para el lector el imaginario liberal de un yo autónomo e imperante como la forma "natural" de existencia tanto pública como privada. Por contraste, el yo testimonial funciona más como lo que en la lingüística llaman un "dispositivo" (*shifter*) que puede ser asumido por cualquiera. (Beverly 1987: 13)

Además, aunque relate acontecimientos históricos, tampoco se puede interpretar como un simple texto histórico. La historia es una representación objetiva del pasado que establece una clara distancia entre los hechos y los individuos involucrados, mientras que la novela testimonial adopta una actitud extraoficial y reproduce ese pasado a base de memorias, recuerdos y testimonios, implicando emociones, inquietudes, críticas y experiencias vividas por los involucrados.

En muchas ocasiones, debido a su afinidad con otras formas, la novela testimonial se ha definido erróneamente "por lo que él no es, por su grado de semejanza con el periodismo o con la novela ficcional y no se piensa su singularidad ni su propuesta en tanto discursivo nuevo" (Amar Sánchez 1992: 14). Este postulado sostiene que la novela testimonial no solo que no sea un texto puramente imaginario ni mantenga una distancia objetiva en la narración, sino que tampoco es una mezcla de géneros inestable. Al contrario, se produce una ruptura entre la realidad y la ficción, que sitúa a la novela testimonial en una posición intersticial entre los géneros literarios. En ese sentido, destaca un elemento en particular que afirma su naturaleza singular: la subjetivización (Amar Sánchez 1990: 449). Consiste en aplicar la técnica de narrativización o ficcionalización para convertir las figuras provenientes del mundo real en narradores y personajes, esto es, para subjetivizarlas, de tal manera que simultáneamente pertenezcan al espacio real y al narrativo. En otras palabras, se respeta la base real, pero la información que se plantea ante el lector es selectiva y se trabajan minuciosamente los fragmentos y detalles, de manera que todo el argumento se convierte en una historia alternativa, en una realidad ficcionalizada.

Por otra parte, la confusión por entender este género se crea por asociar el concepto de ficción con mentira y el de realidad con verdad, cuando en realidad ninguno de los dos se puede interpretar como algo absoluto. Al contrario, son una construcción cultural e históricamente variable que depende de las normas de la sociedad y la época, de manera que, en el caso de novelas testimoniales, los límites entre estas dos categorías se ven borrosos y cambiantes. Así, la realidad se interpreta como una reconstrucción de los hechos (no es una verdad absoluta, ya que el texto está construido por una serie de acontecimientos seleccionados, mientras otros quedaron omitidos) y la ficción como el efecto de la forma de narrar esos hechos. Lejos de representar un simple conjunto de procedimientos literarios, esa forma depende también de los factores extralingüísticos y del propio contenido del relato, lo que permite ese tránsito constante de lo real a lo textual:

Si la ficcionalidad –como se dijo– es un efecto del relato en el que los códigos narrativos organizan los diferentes registros testimoniales, el género elabora una ecuación particular en la que construir, narrar y ficcionalizar –de algún modo interdependientes y equivalentes– permiten acceder a la verdad de los

hechos: en el relato puede desarrollarse una verdad que la información periodística u oficial ignora, modifica u oculta. (Amar Sánchez 1992: 34-35)

Esa verdad pertenece a los que relatan la historia –que es subjetivada– y son tanto el narrador (autor o testigo) como los personajes (testigos y participantes en acontecimientos reales), por lo que su papel y la postura que toman en la creación de la obra representan otro de los rasgos fundamentales que definen la particularidad del género.

Las novelas testimoniales han sido ampliamente tratadas en la literatura del siglo pasado, especialmente en la región de América Latina y Estados Unidos, donde en los años 60 y 70 llegaron a ser la forma literaria predominante (*New Journalism* en Norteamérica y literatura testimonial en América Latina). No obstante, aunque principalmente ocupan aquellas culturas que han sido colonizadas por metrópolis europeas, también se hallan presentes en el escenario europeo. La teoría de la presencia del género en distintas culturas y regiones la defiende Dupláa (1996: 64), señalando que el discurso testimonial no es patrimonio de ningún territorio, puesto que, restringiéndolo a una zona, se reduciría también su problemática.

La modalidad española de las novelas con elementos testificativos estuvo especialmente presente en la península en los años posteriores a la Guerra Civil,<sup>4</sup> cuando el ejercicio del poder cayó en manos del dictador Francisco Franco. Durante este lapso de tiempo, fueron apareciendo novelistas observadores, militantes o intérpretes (Sobejano 1986: 98). Los años de censura durante el franquismo quedaron sustituidos por los años de la transición, de manera que empezaron a cultivarse numerosas tendencias narrativas, tratándose en muchos casos de géneros alternativos. Durante este tiempo en España se ha detectado una notable presencia de “autores relevantes con el doble perfil de dedicación simultánea al periodismo y a la literatura” (Torregrosa Carmona y Gaona Pisoneiro 2013: 793), entre ellos Juan José Millás, Manuel Vicent y Maruja Torres. Mientras los textos pertenecientes al código del lenguaje periodístico convencional se caracterizan por una perspectiva alejada, las construcciones impersonales y muy escasa descripción de los actores de la historia, estos cuentan con una condición ambigua de sus personajes que constantemente están entre el mundo narrativo y el real, creando simultáneamente un texto testimonial y ficcional. En el primer caso se trata de disimular al enunciador, de neutralizar su voz, mientras que en el segundo la presencia del narrador y su postura sobre el asunto quedan bien expuestas. Además, el periodismo en sí se relaciona con columnas, revistas o periódicos y como tal, es de carácter más transitorio, mientras que la novela testimonial abandona esa nota de inmediatez periodística y constituye su propia tradición.

---

<sup>4</sup> En los años de la guerra se publicó *Contraataque* de Ramón J. Sender, primero en su traducción inglesa y francesa en 1937 y un año más tarde en su versión original. Este testimonio en primera persona sobre la experiencia personal del autor tiene una finalidad comprometida, ya que procura despertar la consciencia del lector en cuanto a la insurgencia fascista.

En su artículo en *El País* en el que destaca la relación entre la narrativa y las noticias, González Harbour explica la predominación de la realidad ante la ficción en los novelistas del siglo XXI, apoyándose en las palabras de Juan Cerezo, editor de Tusquets:

Y saturados de ficción, o de los trucos de cierta ficción, muchos novelistas recurren a la crónica, la autobiografía, a la documentación para incrementar la eficacia de la verosimilitud. La autoficción, que fue motivo de exploración metaliteraria en tantas novelas, se ha ido convirtiendo en autoconfesión como estrategia necesaria de credibilidad. El narrador testigo es ahora narrador personaje y muchas veces objeto de autoanálisis en paralelo y confundido con la historia que quiere contar, sin ocultar su punto de vista o su implicación emocional en lo que cuenta. (Cerezo 2014)

Nuevamente se establece la diferencia entre estos dos conceptos literarios: la imaginación que pretende asimilarse a la verdad y la realidad que asume la forma de la ficción dentro de un texto narrativo. Favoreciendo el segundo, González Harbour (2014) sostiene que la realidad es la materia prima en los textos contemporáneos, de manera que se sustituye por la veracidad.

Así, las circunstancias especiales de la sociedad actual han provocado un resurgimiento de la narrativa testimonial, que ya no pone interés principal en temas totalizadores (guerras, represiones, dictaduras, etc.), sino que se centra en los problemas y retos que el hombre moderno afronta en su ámbito familiar y laboral. De ahí la temática del acoso laboral y sexual que abordan los autores de *No, mi general* y *Hay algo que no es como me dicen*, apoyándose en las características del testimonio literario para expresar su postura y transmitir su propio juicio.

## 2. EL PAPEL DEL AUTOR EN LAS NOVELAS TESTIMONIALES

Tal y como ha quedado señalado, el hecho de exponer una intrahistoria, un hecho desconocido parcialmente o en su totalidad, no solo permite que estas dos obras firmadas por Lozano y Millás, respectivamente, obtengan el valor documental, sino que también subjetiviza la historia y le posibilita al autor narrativizar el material del que dispone. Esto quiere decir que Millás y Lozano son partícipes activos de las historias que cuentan y se caracterizan por un compromiso ético muy elevado, ya que su intervención a lo largo de la obra es tan constante como parcial. Así, estos autores crean una realidad distinta a la oficial. De ahí la observación de Chillón, quien aclara que la realidad es un concepto múltiple:

No existe una sola realidad objetiva externa a los individuos, sino múltiples realidades subjetivas, innumerables experiencias. Y esas realidades subjetivas múltiples e inevitables *adquieren sentido para uno y son comunicables para los demás* en la medida en que son verbalizadas: *engastadas* en palabras y *vertebradas* en enunciados lingüísticos. (Chillón 1999: 28-29)

En ese sentido, cabe relacionar las realidades de las dos novelas con las tendencias literarias de sus autores. Irene Lozano es política, periodista y escritora, cuya obra se define principalmente por ensayos de no ficción. Ha publicado, además, dos novelas de denuncia: la tratada en el presente trabajo y *Si sufrir fuera sencillo* (2018). La segunda obra, inspirada en la historia real del comandante americano Claude Eatherly, quien realizó el vuelo de reconocimiento meteorológico sobre Hiroshima unas horas antes del bombardeo, cuestiona los límites de la responsabilidad moral humana. Tal planteamiento del argumento de la novela demuestra nuevamente el fuerte compromiso ético presente en la narrativa de Lozano, que interpreta la literatura como una herramienta para afrontar distintas problemáticas de la sociedad moderna. Ese compromiso con la realidad de Lozano supera los límites de lo intratextual en *No, mi general*, ya que la autora utiliza su posición política para escribir esta obra y relatar la otra parte de la historia de un caso de acoso sexual en el Ejército.

Juan José Millás, por su parte, cuenta con una obra consolidada y es uno de los referentes más destacados de la narrativa actual en español. La complejidad de sus tendencias literarias se refleja en la naturaleza transgenérica de muchos de sus textos, en la dualidad entre la simetría y la desproporción, en sus relaciones con lo fantástico y su propósito de articular lo real con lo irreal. En ese sentido, Augusto Ayuso observa que, para Millás, "la novela es un simulacro y la vida está ahí, con sus enigmas y sus interrogantes, siempre necesitada del sueño, de su sacudida desconcertante y misteriosa, cuando no se confunde con él" (2001: 34). Sobejano, además, contempla la extrañeza como una cualidad que ocupa muchas de las obras de Millás:

A la extrañeza argumental y temática conviene agregar, para definir con precisión la novelística de JJM, otros dos conceptos: extrañación y extrañamiento. Si la extrañeza es una cualidad de la materia tematizada, la extrañación sería el efecto enajenador del mundo descrito sobre la conciencia que vive o describe ese mundo, y el extrañamiento el modo de expresar –por la estructuración o por el lenguaje– la extrañación y la extrañeza. (Sobejano 2007: 501)

Estos elementos también están presentes en *Hay algo que no es como me dicen*, donde el autor-narrador estudia a lo largo de la obra el proceso de extrañamiento de su protagonista. En cuanto a las (ir)realidades de la narrativa de Millás, la propia naturaleza documental de esta obra confirma la presencia de esta dualidad. De hecho, se podría afirmar que la relación real-irreal es una constante en cualquier novela testimonial.

A diferencia de un informe periodístico, que aparte de no contar con elementos literarios, carece de la opinión personal del autor, en estas novelas se identifica la intención del escritor de transmitir su juicio, de manera que, aunque relate hechos reales, su texto no es totalmente objetivo. El autor transforma el material fijo de tal forma que personaliza un pasado desconocido y lo hace público mediante su escritura. Extrae del anonimato solo una parte determinada de esa intrahistoria, cuestionando así la verdad absoluta presentada por la versión oficial. Dependiendo del estatuto del autor, se puede hablar de la escritura do-

cumental de carácter biográfico o autobiográfico. Esto es, del autor-narrador-intérprete o del autor-narrador-protagonista. Confrontando estos dos tipos de escritura a textos puramente ficcionales, Lejeune afirma:

Por oposición a todas las formas de la ficción, la biografía y la autobiografía son textos *referenciales*: de la misma manera que el discurso científico o histórico, pretenden aportar una información sobre una "realidad" exterior al texto, y se someten, por lo tanto, a una prueba de *verificación*. Su fin no es la mera verosimilitud sino el parecido a lo real; no "el efecto de realidad" sino la imagen de lo real. Todos los textos referenciales conllevan, por lo tanto, lo que yo denominaría "pacto referencial", implícito o explícito, en el que se incluyen una definición del campo de lo real al que se apunta y un enunciado de las modalidades y del grado de parecido a los que el texto aspira. (Lejeune 1994: 76)

Las dos novelas objeto del presente estudio se caracterizan por el primer caso, el del autor-narrador-intérprete, donde se establece un diálogo entre el protagonista de los hechos (Nevenka y Zaida) y el escritor que los transcribe (Millás y Lozano). El papel del narrador lo puede desarrollar cualquiera de estos dos, de manera que en determinadas obras principalmente es el autor el que hace de narrador, pero en ciertos fragmentos su voz desaparece y la palabra del protagonista se apodera del discurso. Además, Millás hace destacar la presencia de su interlocutora y explica con detalles las entrevistas que obtuvo con ella, nombrando claramente el lugar de sus encuentros (Talavera de la Reina, en casa de los padres de su novio Lucas donde esta buscó su refugio), con el propósito de aumentar el objetivismo del relato. Además, hablando en primera persona y apoyándose en un marco temporal muy concreto, deja conocer incluso la forma en la que recogía la información principal y en la que se desarrollaban sus encuentros con la protagonista: "Nevenka y yo nos sentábamos a una mesa camilla de aquel salón cada lunes o cada jueves, según el día que hubiéramos quedado, yo encendía el magnetofón, sacaba los cuadernos de notas y comenzábamos a hablar" (2013: 39). Las confesiones de Nevenka grabadas en el magnetofón presentan aquel material fijo característico de un informe periodístico, mientras que la forma en la que Millás manipula esa información, declarándose claramente de parte de la víctima, las cosas que decide contar y las que prefiere omitir, y las técnicas que utiliza, en cierta medida ficcionalizan, es decir, "novelizan" esas confesiones.

De la misma forma, Lozano hace claras alusiones a las conversaciones que obtuvo con la protagonista: "me comentó Zaida" (2015: 21). Aunque la autora no revela explícitamente cómo recolectó todo el material fijo para escribir la novela, sus fuentes se dejan deducir a lo largo de la obra. Así, las confesiones muy detalladas de Zaida encuentran su fundamento en un libro de notas, ya que "ha empezado a anotar todo lo que le ha ocurrido en el último año y medio, para que no se le olvide ni un solo detalle" (Lozano 2015: 91). Más adelante, Lozano deja constancia de que tuvo acceso a ese libro y otra documentación relevante al caso: "él nos ha dejado una carpeta con abundante documentación. Por cada hecho relatado hay un papel o grabación que lo atestigua" (2015: 220).

Frente a la manipulación de los hechos y la versión oficial de la historia, Millás y Lozano deciden reordenar la información y reconstruir la realidad a través de la investigación, por lo que su discurso tiene una dimensión argumentativa. Así, los hechos, previamente bien conocidos a través la prensa, llegan al lector de otra forma –desde la perspectiva y la experiencia de la protagonista–, de manera que los autores se convierten en los intérpretes de aquellas historias. No mantienen la objetividad narrativa ni se distancian de los sucesos, no consideran distintas versiones de la historia ni disponen de la información obtenida por el agresor, más bien analizan con profundidad el personaje de Nevenka, o bien, Zaida, y la transformación que ha ocurrido en ellas, examinan el comportamiento de otros actores y critican, muchas veces explícitamente, a todos aquellos que de alguna u otra forma aportaron al acoso. Esto es, reconstruyen experiencias y hacen que el lector se ponga en el lugar de la víctima, de manera que provocan sentimientos como la solidaridad y la empatía. Esa identificación en la literatura viene determinada “tanto por la visión del mundo que el autor aporta al texto, por la actitud del narrador o por la actividad de los personajes como por la injerencia afectiva que se ejecuta en el proceso de interpretación” (Sánchez Zapatero 2011: 399).

En ese sentido, Lozano expresa su postura subjetiva desde los inicios de la novela: “La hoy comandante Cantera se ha decidido a relatar aquí su vivencia después de superar el miedo cerval que muchos militantes tienen a hablar” (2015: 13); “Se trata de nuestra versión: lo que ella me ha contado y lo que yo he comprobado, he visto y he vivido junto a ella” (2015: 14). Asimismo, se pone explícitamente de parte de la víctima e insiste en su inocencia: “Advierto de antemano a quienes lean estas páginas con lápiz rojo en la mano y alma de instructor de expedientes, que tendrán que encerrarme con ella ...” (2015: 14). En cierta medida, este enfoque justifica el carácter novelístico de la obra, ya que la historia presentada es el resultado de una selección intencional de datos y recursos hecha por la autora. De la misma forma, en una de las entrevistas que dio en *El País* comentando la obra, Millás afirma que escribió su novela contando únicamente con la perspectiva de Nevenka. No tenía intención de mostrar ambos puntos de vista ni de hacer comparaciones. Para explicar aquella decisión, Millás puso un ejemplo de la novela *Relato de un naufrago* de Gabriel García Márquez, donde el naufrago cuenta que cada día, a la misma hora, aparecían tiburones alrededor de su balsa. Era un hecho sobre el que nadie pidió la opinión de los tiburones. Siguiendo esa lógica, el autor afirmó: “Yo he recogido la experiencia de Nevenka; no me hizo falta preguntar a los tiburones” (S.f. 2004). Esa investigación parcial donde no se toman en consideración los testimonios de la otra parte se explica por el compromiso ético de ambos autores. Estos pretendían restaurar el equilibrio entre la víctima y el acosador, ya que fueron los agresores los que recibieron un apoyo institucional y mediático desproporcionado.

Siendo Millás un hombre de letras que cultiva el periodismo literario, su experiencia y la fama de un escritor conocido a nivel internacional le han permitido inmortalizar la historia de Nevenka Fernández y convertirse en su protector. De hecho, en su entrevista en *El País*, se afirma que “siempre fantaseó con la

idea de que un día alguien gritara buscando a un escritor en un lugar público, con el mismo énfasis con que se busca a los médicos" (S.f. 2004). Su necesidad de escribir esta historia incluso la refleja dentro del libro, donde el narrador homodiegético Juanjo –que lleva el mismo nombre que el autor– explica cómo fue desarrollándose su interés por el caso: "Por mi parte, recuerdo haber mantenido una atención irregular al suceso ..." (2013: 24); "La verdad es que mi interés por el 'caso Nevenka' tenía altibajos" (2013: 3). Relata, además, qué fue lo que finalmente le motivó a escribir la historia ("Fue la 'metamorfosis' que yo atribuía a Nevenka, y el silencio que se había establecido en torno a ella, lo que provocó mi interés" [2013: 27]) y qué pasos necesitaba tomar para recoger toda la información ("Tras escribir la columna y enviarla al periódico, me puse a hacer gestiones para localizar al abogado de Nevenka" [2013: 28]; "Necesitaba conocer a la joven y hablar con ella antes de tomar decisiones" [2013: 32]). Todas estas alusiones al proceso de creación de la obra aportan mutuamente a la objetividad –por su clara relación con la realidad– y a la subjetividad –por la identificación del autor como uno de los personajes que también comenta sus incertidumbres personales y mantiene conversaciones con otros personajes de la obra–. Por su parte, Irene Lozano, diputada nacional y portavoz de UPyD en comisiones de Defensa cuando se produjo el caso, se aprovecha de su posición para intentar ayudar a la víctima, tanto durante el juicio como a través de la escritura. La autora justifica de la siguiente manera su interés en publicar la historia de la militar acosada, basada en el abuso de poder y la corrupción en el Ejército español: "Desde el día en que conocí a Zaida, supe que había que contar su historia" (2015: 13); "Si hay una historia hoy en el Ejército que merece ser contada, es ésta" (2015: 14).

La presencia de los ecos autobiográficos en las dos obras pone de manera explícita un signo de igualdad entre la figura del narrador y del autor, de manera que el narrador se convierte en el portavoz del autor, hecho que fomenta la credibilidad y legitimidad de la narración. Así, los dos autores toman una posición narrativa donde se relacionan y se identifican con los elementos del relato. La implicación real de Lozano en el caso queda clara a lo largo de la obra, ya que la autora se introduce a sí misma como uno de los personajes del libro y se refiere a sí misma en primera persona, explicando cómo se realizó su primer contacto con el marido de Zaida: "Ha visto en redes sociales que una diputada de UPyD, Irene Lozano, ha defendido el caso de Zaida, y en las semanas previas al verano de 2013 se decide a escribirme un correo" (2015: 217). Con el fin de destacar esa involucración real, incluso revela el lugar o la fecha exactos de su primer encuentro con Zaida: "Nos encontramos un sábado por la mañana de junio de 2013 en una terraza de Madrid" (2015: 221). Además, con el mismo objetivo de dejar clara su presencia en el asunto, pero también con el fin de dirigir una crítica al organismo militar, la autora dedica todo un capítulo, titulado "El JEME y la diputada, frente a frente", a la reunión que sostuvo con el general Domínguez Buj. Cabe mencionar también el apartado de la "Introducción", firmado explícitamente por Irene Lozano, donde la autora insiste en la inocencia de su protagonista y se presenta como su defensora: "Advierto de antemano a quienes lean estas páginas con lápiz rojo en la mano y alma de instructor de expedientes, que tendrán

que encerrarme con ella ..." (2015: 14). Explica, además, su necesidad de relatar la historia de Zaida, basada en el abuso de poder y la corrupción en el Ejército español: "Desde el día en que conocí a Zaida, supe que había que contar su historia" (2015: 13).

De igual forma, Millás hace sentir su presencia en la obra de manera constante, empatiza con la protagonista, toma partido y alude a las conversaciones que tuvo con los personajes-participantes del suceso: "Mira, Juanjo, creo que si alguien puede contar la historia de Nevenka, eres tú" (2013: 34); "Entonces me preguntó por qué quería contar su historia y me remitió a los argumentos que ya había dado en la columna" (2013: 35).

Sin embargo, mientras en el principio de la obra, donde procuraba explicar su interés por el caso y su implicación real, Millás era el único narrador, posteriormente ese papel lo iba intercambiando con Nevenka, para que finalmente la experiencia en Inglaterra en su totalidad la contara ella misma en primera persona. Al informar brevemente al lector sobre los motivos del exilio de Nevenka y antes de citar literalmente su testimonio, el autor anunció de la siguiente manera tal narración de la protagonista: "Este es su relato" (2013: 183). De forma muy similar, Lozano introduce la historia de Zaida y se presenta como la narradora de los hechos, con breves, pero constantes intervenciones de la protagonista, para que el último capítulo del libro, titulado "Adiós a las armas" esté escrito y firmado explícitamente por Zaida, donde esta resume la experiencia vivida y agradece especialmente el apoyo de la autora de la novela.

Los dos autores establecen el contacto con los lectores, les hacen preguntas y los invitan a opinar sobre los sucesos.<sup>5</sup> Esta técnica evoca el sentimiento de estar presente en los acontecimientos y formar parte de la historia. Expresando su opinión, Millás establece ese contacto con el fin de intensificar lo dicho y despertar empatía en el lector: "No había ninguna posibilidad, insisto, de que ese hombre no acabara con ella en la cama. Eso lo sé yo, lo sabe usted, lector, y lo sabe cualquiera con dos dedos de frente" (2013: 115). En el caso de la obra de Lozano, la autora, haciendo referencia a otras víctimas del teniente coronel Lezcano, le hace una serie de preguntas al lector, intentando involucrarlo en el relato y haciéndole pensar sobre la realidad de las mujeres acosadas en el ejército español:

¿Por qué nunca denunciaron? ¿Sabían de antemano que en las Fuerzas Armadas tiene más posibilidad de arruinar su carrera la militar que denuncia que el mando denunciado? ¿No será que la mujer acosada sufre el doble castigo de verse menospreciada y vilipendiada por sus superiores? En suma, ¿no será esta una guerra invisible que está teniendo lugar dentro de las Fuerzas Armadas españolas sin que lo veamos, y cuyas víctimas no denuncian por miedo? ¿No será el clásico ambiente de impunidad en el que tiene más miedo a las consecuencias la víctima que el culpable? ¿No será un caso de doble victimización? (Lozano 2015: 128)

---

<sup>5</sup> Castany Prado (2007: 188) distingue dos tipos de lectores: el real y el implícito. El primero es el que realiza el acto de leer el libro y el segundo es la persona virtual a la que el autor tiene en mente cuando escribe su obra, intentando adaptar su escritura al gusto de ese lector potencial.

Resumiendo el papel de los dos autores, se hace constar que “la intención de recordar y hacer presentes en el discurso sobre el pasado a aquellos cuya voz fue negada por su condición de víctimas o perdedores responde a un imperativo moral” (Sánchez Zapatero 2011: 395), esto es, que su obra cumple una función ética.

### 3. LA ESTRUCTURA DE LAS NOVELAS TESTIMONIALES

Las dos obras relatan historias reales e individuales, pero apelan a todo un colectivo de mujeres víctimas del acoso laboral o sexual.

En consecuencia, quien ha sido testigo –y víctima– de la barbarie, de la intolerancia, de la violencia o del horror y ha comprobado cómo su dolor ha sido ignorado al mismo tiempo que la intolerancia con la que se le trató ha sido legitimada hace de su testimonio –y del relato de la verdad de los hechos que incluye– un elemento a favor del conocimiento y de la ética. (Sánchez Zapatero 2011: 389)

El carácter extraoficial de *No, mi general* y *Hay algo que no es como me dicen*, esto es, el hecho de narrar la historia desde el punto de vista de la víctima crea la idea de un texto “sin ficción”, pero con elementos de subjetividad y narración literaria.

Uno de los elementos literarios que se observa en este tipo de obras consiste en la falta de continuidad cronológica, ya que son característicos los saltos temporales o la inserción de episodios representativos, esto es, abunda la presencia de analepsis y prolepsis como recursos narrativos que consisten en trasladar una acción al pasado, o bien anticipar un evento determinado o hacer una pausa en la narración del presente para referirse a un suceso que tiene lugar en el futuro, respectivamente. Esa discontinuidad cronológica del texto responde al intento del autor de relacionar el suceso con sus consecuencias en la actualidad, o bien, con sus posibles causas que provienen del pasado, con la intención de referirse a los problemas similares de la sociedad o de mantener la intriga del lector. La obra de Millás, que comienza *in media res*, introduciendo al personaje de Nevenka en el pleno acto de su dimisión pública ante una rueda de prensa donde denunció por acoso sexual a su jefe, el alcalde Ismael Álvarez, tiene una interpretación doble. Por una parte, el autor parece estar de acuerdo con la norma periodística que requiere la prioridad de los hechos fundamentales, y por otra, evita la estructura lineal, siguiendo las pautas de la ficcionalidad. Ese rasgo ficcional lo explica el propio autor, señalando que “la personalidad de Nevenka estaba llena de datos novelescos” (2013: 37).

Así, Millás parte de ese evento central y durante unos capítulos sigue narrando la historia en orden cronológico (presenta su interés en el caso y su primer encuentro con Nevenka), para luego dar un giro hacia el pasado, contando el período de la vida de Nevenka poco antes de iniciar su baja por depresión. A partir de ahí, vuelve a seguir el orden cronológico explicando su estado psicofísi-

co, su primera cita al psiquiatra, la falta de comprensión por parte de sus padres, su mudanza a Madrid a casa de los padres de su novio Lucas, el encuentro con Charo Velasco, del PSOE, la decisión de interponer una denuncia contra su jefe y el acuerdo con su abogado Adolfo Barreda. En ese momento el lector todavía desconoce la propia situación de acoso, aunque el autor le permite descubrir algunos detalles que le precedieron, como el hecho de que durante unos meses Nevenka había tenido una relación consentida con el alcalde. Al haber presentado el marco de la historia que abarca el período desde la baja hasta la denuncia, Millás abandona nuevamente ese orden cronológico y recurre a la retrospectiva motivada por la intención de descubrir los antecedentes en la vida de Nevenka que pudieron haber provocado el acoso, haciéndose a sí mismo la pregunta: “¿Pero cuándo había empezado realmente ese proceso de extrañamiento<sup>6</sup> respecto de su propio mundo?” (2013: 109). Esta pregunta arranca una serie de sucesos previos al acoso, que el autor analiza con la intención de explicar el comportamiento de Nevenka (descubre las marcas que esta lleva desde su nacimiento –su origen y el origen de su nombre– y hace referencia a su educación y su personalidad). Analizando esos factores y sucesos del pasado de la protagonista, Millás procura profundizar en el propio tema del acoso ejercido y justificar el comportamiento de Nevenka, de manera que su postura a lo largo de toda la novela nunca es neutral. Posteriormente, vuelve a trasladar la narración a los momentos previos a la denuncia, explicando el cambio en la personalidad de Nevenka, la búsqueda y preparación de las pruebas con ayuda de su psiquiatra de Madrid. Millás necesitaba presentar todos estos antecedentes y crear un fondo de la historia antes de explicar los inicios de Nevenka en el Ayuntamiento, los acercamientos sutiles y las manipulaciones del alcalde, así como su corto noviazgo. Contando con esa información, el lector puede finalmente conocer las situaciones concretas del acoso, tanto laboral como sexual, que sufrió Nevenka. Creando esta estructura del relato, el autor en cierta manera defiende a la protagonista, impidiendo al lector juzgarla sin tener en cuenta todos los factores previos al acoso.

El ejemplo más claro de dicha discontinuidad en la obra de Millás queda reflejado en un episodio presentado por el capítulo “La reaparición de Lucas”, que relata el comienzo del noviazgo de Nevenka y Lucas. Este capítulo aparece interrumpiendo la historia sobre las habitaciones comunicadas –situación del acoso sexual más grave ejercido sobre Nevenka–, y como tal, tiene doble función. Por una parte, sirve para contradecir con el optimismo de iniciar una relación amorosa a la incapacidad total de defenderse ante una relación forzosa, y por otra, señala la importancia del papel de Lucas en la superación del acoso.

Millás cierra el círculo de múltiples viajes temporales, volviendo a los momentos posteriores a la denuncia, que fue justamente como empezó la novela, –*in media res*–. Finalmente, relata el exilio de Nevenka a Inglaterra y muy breve-

---

<sup>6</sup> Fauquet (2011: 262) interpreta ese “extrañamiento” como condición de acceso a la autonomía, ya que la protagonista tenía que ver sus ilusiones sobre el mundo en el que vivía derrumbadas a causa del acoso, para empezar a cuestionar la realidad en la que se educó y desarrollar paulatinamente su autenticidad.

mente el juicio. Así, bajo el nombre "Los restos de Nevenka", el primer capítulo presenta un verdadero contraste al último titulado "Nace la otra Nevenka". Este esquema con dos puntos extremos sugiere que "el camino recorrido por Nevenka es un proceso vital inverso, de la muerte al renacimiento" (Fauquet 2011: 264), pero también señala el triunfo matizado de Nevenka, ya que la historia termina "con la víctima feliz, pero exiliada, y el agresor protegido por la solidaridad y el cariño de los suyos" (Millás 2013: 202).

En cuanto a la obra de Lozano, la autora ya en la parte introductoria revela el final de la historia de Zaida, por lo que la novela empieza *in extrema res*: "Como única vía de escape para acabar con esta sinrazón, Zaida ha solicitado la salida del Ejército" (2015: 12). Hablando de la preparación de la portada del libro, incluso señala que en el momento de su publicación Zaida había abandonado definitivamente el Ejército: "Pensé con tristeza que una mujer valiente y recia como ella nunca imaginó que vestiría su uniforme por última vez en un estudio fotográfico" (2015: 15). Más adelante, al introducir el motivo por el que escribe la obra, la autora empieza a relatar la historia de Zaida partiendo de su vuelta de una misión internacional en el Líbano y situándola en su casa familiar en Valencia. Hace un breve recorrido al pasado, con el fin de explicar en qué consistía aquella misión y el trabajo de Zaida en general, empezando así a construir su personaje.

Así, anunciando la vuelta de Zaida a la base, después de haber estado en el Líbano, la autora se apoya en la prolepsis, adelantando los acontecimientos y haciendo alusión al acoso que se ejercerá: "En ese momento no imagina que es la última vez, no sabe que estos han sido sus últimos días de tranquilidad y que en España, en unas pocas semanas, conocerá el infierno" (2015: 26).

La narración sobre la reincorporación a la base, donde empezaron las situaciones del acoso, primero sexual y posteriormente laboral, sigue una estructura lineal hasta el momento cuando Zaida se da cuenta de que sus otros superiores ignoran el asunto y no pretenden sancionar a su acosador. En ese momento, la autora rompe con esa cronología lineal, introduciendo dos capítulos independientes, pero relacionados entre ellos, sobre la formación de Zaida y sus inicios en la Academia Militar. Al igual que Millás, Lozano lo hace para profundizar en la personalidad de su protagonista y enfatizar su desventaja por su simple condición de mujer, ya que no resulta suficiente con que el lector conozca solamente el caso concreto del acoso para empatizar o identificarse con la víctima.

Así, en el capítulo "La nadadora que quiso ser militar", se presenta la situación familiar de Zaida, su educación y la decisión de hacerse militar. Lozano interrumpe muy brevemente esa narración contrastando el entusiasmo que caracterizaba a la protagonista en esos momentos con su estado actual:

Ahora, en medio del tormento en que han convertido su vida, le parece increíble la ilusión con la que aquella adolescente decidió ingresar en el Ejército. Al recordar a aquella chiquilla inquieta y sacrificada, dispuesta a comerse el mundo, le parece que se trata de otra persona casi podría decirse que lo era. (Lozano 2015: 59)

Más adelante, relatando las dudas que Zaida tenía durante las pruebas de la Academia Militar, la autora hace un breve salto al presente: "Y es curioso, pero no volvió a preguntarse qué hacía allí hasta que fue víctima del acoso sexual y laboral del teniente coronel Lezcano" (2015: 63).

Lozano alterna estas dos retrospectivas con el relato principal, insistiendo en los detalles de las situaciones de hostigamiento, la agresión física, la denuncia, y, como consecuencia de ello, el traslado forzoso de Zaida a Sevilla. Posteriormente, sigue con una estructura lineal, centrando la narración en los testimonios en el juicio, la sentencia producida y las consecuencias que esta ha provocado en el futuro profesional de Zaida, creando nuevas intolerancias hacia ella y nuevas manifestaciones de acoso. Estas implican situaciones de persecución, la involucración directa de la autora en el asunto, así como la denuncia por supuesta falsificación contra Zaida. La novela acaba dejando claro por qué Zaida ya no viste el uniforme militar, dato que el lector conoce desde el principio de la obra, de manera que la autora crea una narración circular.

En uno de los episodios que intercala en la narración central, Millás se dedica a analizar los aspectos principales del libro *El acoso moral* de Marie-France Hirigoyen, regalo del abogado Adolfo Barreda para Nevenka, con el fin de aumentar la objetividad, presentar el fenómeno de acoso desde una perspectiva científica y justificar así el estado de su protagonista. Esa objetividad se refleja en su totalidad en el momento cuando el autor cita un fragmento de dicho libro, incluyendo incluso la página en la que este figura:

No solo describía su situación, sino que a veces parecía leerle el pensamiento, como cuando en la página 68 de la edición española dice: "Presentar una denuncia es la única manera de terminar con el psicoterror. Pero hay que tener mucho valor o haber llegado verdaderamente al límite, pues implica una ruptura definitiva con la empresa. Por otra parte, no hay ninguna garantía de que la denuncia prospere, ni de que desemboque en un resultado positivo". (Millás 2013: 106)

Así, mediante distintas fuentes extratextuales, entre ellas datos estadísticos, fragmentos de la sentencia e informes de psicólogos y psiquiatras a los que acudió su protagonista, Millás ofrece datos verificables, afirmando así la naturaleza documental de su obra.

Con el mismo fin de respaldar la objetividad de su narración, Lozano cita un párrafo de las Reales Ordenanzas, hace referencia a una entrevista a la ministra de Defensa en la revista *Mujer Hoy* o expone los datos estadísticos sobre la presencia real de la mujer en el Ejército español: "En el caso del Ejército de Tierra, de sus 25.017 cuadros de mando 'combatientes' (oficiales y suboficiales de carrera) solo 663 son mujeres; de estas, solo 90 son oficiales, es decir, representan 1,1 por ciento según datos oficiales de las propias Fuerzas Armadas en 2014" (2015: 84). De igual manera, pone en evidencia el contenido entero de la carta que Zaida mandó al Observatorio de la Mujer de las FAS, hace referencia a algunas partes del informe del psicólogo (lo mismo hace Millás con los informes de psiquiatras de Nevenka) o de la carta que Zaida dirigió al ministro de Defensa,

Pedro Morenés, o bien, deja constancia de un artículo en *El Mundo* publicado sobre el caso de Zaida y la sentencia del Lezcano, citando su título, el nombre de los autores y una parte del texto. Aparte de dichos ejemplos, la autora consigue la máxima objetividad probablemente dejando en evidencia, como prueba documental del acoso ejercido, una copia escaneada de la solicitud de permiso que Zaida rellenó para ausentarse unos días de un curso que estaba realizando, misma por la que posteriormente se le acusaría por un delito de falsificación y deslealtad. La autora explica detalladamente la naturaleza de tal documento y su carácter informal, con la intención de respaldar a la víctima y explicarle al lector que tal situación en realidad ha servido de mera excusa para seguir con la persecución.

Lo que también aporta a la objetividad del relato es el lenguaje directo, claro, en muchas ocasiones coloquial, pero también analítico y puntualizador. Millás se apoya constantemente en ese aspecto analítico del lenguaje, mostrando su opinión y estudiando los elementos que pudieron haber provocado el acoso ("siempre en mi opinión", "tengo para mí", "personalmente, creo que ..."). Asimismo, utiliza el lenguaje simple, coloquial y cercano al lector, por una parte, y el vulgar para intensificar la personalidad del acosador, por otra: "Nevenka era una 'niña bien' de Ponferrada, una 'pija' por decirlo rápido" (2013: 90); "Eres una hija de puta y yo voy a ser más hijo de puta contigo" (2013: 154).

Lozano también utiliza el lenguaje vulgar para, a través del monólogo interior y reflexiones de Zaida, intensificar el estado de rabia en el que se encuentra la protagonista: "¡Este baboso hijo de puta acaba de proponerme una transacción sexual!" (2015: 38); "Todo el mundo sufre los atropellos del hijo de puta..." (2015: 68); "Ese hijo de la gran puta es capaz de sacar la pistola y meterme un tiro" (2015: 95). Otro de los recursos del lenguaje que utiliza esta autora es la ironía de disimulo, esto es, la ironía que consiste en "evitar toda afirmación propia y en poner preguntas aparentemente inocentes, pero capciosas para el interlocutor" (Lausberg 1967: 290). Así, la narradora-personaje, Irene Lozano, cita a sí misma en una intervención dirigida al ministro de Defensa, donde intenta criticar públicamente su falta de interés en el caso de Zaida:

El día del debate en el Pleno, comienzo mi intervención avergonzando al ministro Morenés con una ironía: "Señor ministro, en primer lugar, me alegro de verle. Le he llamado por teléfono cuatro o cinco veces en las últimas dos semanas y, al no devolver la llamada, estaba preocupada por su salud. Me alegro de que esté bien". (Lozano 2015: 222-223)

Los prólogos y epílogos con los que cuentan estas novelas testimoniales son otros de los elementos que tienen el objetivo de convencer de la veracidad de lo ocurrido. En el epílogo de su obra, Millás medita sobre la confirmación de la sentencia y la falta de reacción de los periódicos y los políticos. Además, el autor permite conocer la época en la que escribió el epílogo, usando la fecha exacta como un tipo de expresión máxima de objetividad: "Pasados unos días desde la confirmación de la sentencia y con el libro terminado, decidí viajar a la ciudad

del norte de Europa donde Nevenka y Lucas vivían desde el mes de agosto de 2003" (2013: 200).

En *No, mi general* el prólogo viene sustituido por la "Introducción" escrita y firmada explícitamente por Irene Lozano, mientras que el epílogo es un tanto particular, ya que enumera los nombres y apellidos de los cargos militares que directa o indirectamente ejercieron el acoso sobre Zaida, hace referencia a su implicación en el caso y presenta su situación actual. Dejando a Zaida al final de esa lista, la autora procura mostrar que, a pesar de dos juicios realizados a favor de ella, la más perjudicada es precisamente la víctima, ya que el resto de los nombrados que aparecen en la lista ejercen sus funciones sin mayores impedimentos.

En cuanto a la subjetivización del relato, aparte de los elementos ya mencionados, estas novelas aumentan su grado de ficcionalidad utilizando la inserción de diálogos o el monólogo interior. Con el primero se consigue la fluidez de la narración, mientras que el segundo permite exteriorizar los pensamientos de los personajes, profundizar en su carácter y establecer una relación más cercana con el lector. Puesto que los hechos se comunican siempre desde una sola perspectiva, es decir, que el autor no es omnipresente, la experiencia de la protagonista sirve de fuente informativa principal, tanto para explicar los hechos ocurridos, como para transmitir sentimientos y pensamientos íntimos. Así, el hecho de que la autora de *No, mi general* utiliza de manera abundante la técnica del monólogo interior para expresar los pensamientos de Zaida respalda la teoría de la subjetivización de la novela testimonial, ya que, en caso contrario, no podría conocer sus pensamientos internos ni citarlos literalmente: "Los pensamientos empiezan a sucederse en su cabeza a borbotones: 'Vaya, parece que los peores rumores sobre este tipo se confirman ...'" (2015: 29); "Eso mismo piensa Zaida: 'Llevo diez años en el Ejército y nunca he vivido nada parecido. Esto no es normal ...'" (2015: 34); "Ella piensa: 'No se trata de que vaya con cuidado, sino de que alguien haga algo'" (2015: 36); "'He debido de ser muy trasto para que mi padre no se acuerde de mí', pensó" (2015: 60); "En ese momento, piensa: 'Se acabó; conmigo vale, pero con los míos, no'" (2015: 90).

Los diálogos, por su parte, caracterizan toda su obra, teniendo una presencia dominante en los testimonios del juicio, lo que permite que el lector visualice la situación y la viva desde cerca. La autora reconstruye esos diálogos a través de las conversaciones que Zaida mantuvo con otros interlocutores. Además, en una ocasión, Lozano incluso cita un diálogo entre el teniente coronel Andrade y un oficial, en el que ni siquiera Zaida participó: "Está obsesionado con ella, mi teniente coronel. Solo preguntaba por ella. Decía que quería cogerla y que la estaba esperando" (2015: 52). Nuevamente, esto demuestra los rasgos ficticios de la obra, ya que, sin ni siquiera contar con una fuente de información fiable, era imposible que la autora conociera con certeza el desarrollo de esa conversación.

Millás, por su parte, recurre mucho a los diálogos que Nevenka establece con algún personaje (sus padres, Lucas, Ismael, psiquiatras), o bien, lo hace él mismo (con Nevenka, Señor Invisible, Lucas). De esta forma, hace saber que una

parte del material para escribir la novela la consiguió a través de conversaciones que mantuvo con otros testigos, entre ellos el novio de la protagonista: "Lucas [...] me diría que se sentía como un espía paseando al perro mientras la concejal del PP y la portavoz del PSOE hablaban" (2013: 86)". Estos testigos siempre se definen por ser aliados de Nevenka, ya que a Millás le interesa únicamente la versión de la víctima.

Así, recurriendo constantemente a diálogos y monólogos, los dos autores consiguen convertir al lector en partícipe activo de la historia y provocar en él una fuerte sensación de formar parte de ella.

## CONCLUSIÓN

Resumiendo el análisis presentado y partiendo de una postura más global, se concluye que lo que define a la narrativa española actual es la "búsqueda incesante de nuevos caminos, de nuevos procedimientos para mostrar nueva realidad, la del momento, cada vez más compleja y fluctuante" (Valls Guzmán 2003: 36). Esta nueva realidad creada en las dos novelas analizadas se caracteriza por su carácter tanto documental como narrativo. Por una parte, se distingue una serie de técnicas que objetivizan los hechos (la implicación real del autor, el material fijo, datos estadísticos y verificables en el mundo real, fechas y lugares exactos, prólogo y epílogo, el lenguaje) y, por otra, se detectan unos mecanismos que aportan a la subjetivización del relato (el autor como personaje del libro, la narración desde la perspectiva de la víctima, la discontinuidad cronológica, el contacto con el lector, diálogos y monólogo interior, el presente narrativo). La naturaleza testimonial de las dos novelas queda reflejada también en dos niveles diegéticos del relato que se superponen constantemente: la historia del narrador (Millás o Lozano que investigan e informan sobre los sucesos) y la de la protagonista (Nevenka o Zaida que se interpretan como objeto de esa investigación).

Estudiar estos elementos ha permitido confirmar el carácter colectivo y denunciatorio de las dos novelas, acercando la narrativa actual a los problemas emergentes de la sociedad. En términos más generales, esto quiere decir que, en palabras de Navajas Navarro, "la ficción española narra desde hechos y perspectivas singulares pero en íntima conexión con orientaciones generales" (2002: 80). De ahí la especial importancia de *No, mi general* y *Hay algo que no es como me dicen*, que hablan en nombre propio, pero adquieren una dimensión modélica y apelan a todo un colectivo de mujeres víctimas del acoso sexual, fenómeno cuya problemática se relaciona principalmente con un contexto social en el que las mujeres son valoradas por su papel sexual antes que por el profesional. De esta forma, las dos novelas permiten establecer un vaivén constante entre un caso real concreto, por una parte, y los mecanismos y las manifestaciones del acoso en el lugar de trabajo, por otra.

## OBRAS CITADAS

Amar Sánchez, Ana María (1990). "La ficción del testimonio", *Revista Iberoamericana*, 151:

447-461.

- Amar Sánchez, Ana María (1992). El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Augusto Ayuso, C. (2001). "Para un acercamiento a la narrativa de Juan José Millás", Castilla: Estudios de literatura, 26: 19-34.
- Beverley, John (1987). "Anatomía del testimonio", Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 13.25: 7-16.
- Castany Prado, Bernat (2007). Literatura posnacional. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- Chillón, Albert (1999). Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Duplaá, Christina (1996). La voz testimonial de Montserrat Roig: estudio cultural de los textos. Barcelona: Icaria.
- Fauquet, Isabelle (2011). "Trayectorias ejemplares en *Hay algo que no es como me dicen. Caso de Nevenka Fernández contra la realidad*, de Juan José Millás", in La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010), ed. Amélie Florenchie e Isabelle Touton. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 259-277.
- González Harbour, Berna (2014). "La realidad asalta la ficción", El País. <[http://cultura.el-pais.com/cultura/2014/12/03/babelia/1417632850\\_236816.html](http://cultura.el-pais.com/cultura/2014/12/03/babelia/1417632850_236816.html)> (12 de marzo de 2020).
- Gugelberger, Georg, y Michael Kearney (1991). "Voices of the Voiceless: Testimonial Literature in Latin America", Latin American Perspectives, 18.3 (parte I): 3-14.
- Huertas Uhagón, Begoña (1994). "El postboom y el género testimonio. Miguel Barnet". Cauce: Revista de filología y su didáctica, 17: 165-176.
- Lausberg, Heinrich (1967). Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura, tomo II. Madrid: Gredos.
- Lejeune, Philippe (1994). "El pacto autobiográfico (1973)", in El pacto autobiográfico y otros estudios, dir. Francisco Jurdao Arrones, trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 49-88.
- Lozano, Irene (2015). No, mi general. Barcelona: Penguin Random House.
- Millás, Juan José (2013). Hay algo que no es como me dicen. El caso de Nevenka Fernández contra la realidad [2004]. Barcelona: Seix Barral.
- Navajas Navarro, Gonzalo (2002). La narrativa española en la era global. Imagen. Comunicación. Ficción. Barcelona: EUB.
- Sánchez Zapatero, Javier (2011). "Escritura autobiográfica y traumas colectivos: de la experiencia personal al compromiso universal", Revista de Literatura, 73.146: 379-406.
- S.f. (2004). "Juan José Millás cree que Nevenka le honró al confiar en él", El País. <[http://elpais.com/diario/2004/03/02/madrid/1078230279\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/03/02/madrid/1078230279_850215.html)> (25 de marzo de 2020).
- Sobejano, Gonzalo (1986). "Testimonio y poema en la novela española contemporánea", in Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, ed. A. David Kossoff et al. Madrid: Istmo, 89-115.
- Sobejano, Gonzalo (2007). Lección de novela (España entre 1940 y ayer). Madrid: Mare Nostrum.
- Torregrosa Carmona, Juan Francisco, y Carmen Gaona Pisonero (2013). "Antecedentes y

perspectivas sobre periodismo literario español durante el siglo xx", *Historia y Comunicación Social*, 18 (núm. Especial Octubre): 789-798.

Valls Guzmán, Fernando (2003). *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica.

LA PROMESA, DE SILVINA OCAMPO, COMO ESCRITURA  
IMPOSIBLE O LO IMPOSIBLE COMO ESCRITURATHE PROMISE, OF SILVINA OCAMPO, AS IMPOSSIBLE WRITING OR  
THE IMPOSSIBLE AS WRITINGROMINA MAGALLANES  
IECH-CONICET, Universidad Nacional de Rosario  
romina\_magallanes@yahoo.com.ar

Recibido: 16.04.2020

Aceptado: 15.02.2021

RESUMEN: El presente artículo aborda la novela póstuma *La promesa*, de Silvina Ocampo –obra aparecida en el año 2013 como parte de un conjunto de seis libros publicados hasta el momento luego de la muerte de autora, que comenzaron a editarse y publicarse desde el año 2006– a partir de la hipótesis según la cual las ideas de escritura y de lectura se proponen en el texto como formas de lo imposible y lo ilegible. Esto tiene lugar tanto en la operación editorial realizada por Ernesto Montequin –curador y editor del archivo de la escritora argentina en su totalidad y de los manuscritos póstumos en particular–, en la misma índole escrituraria de la novela –conformada en forma similar a un montaje cinematográfico–, como también en los procedimientos que realiza Ocampo consistentes en ubicar escrituras dentro de otras escrituras que predominan en la obra estudiada. Todo ello nos conduce a proponer una lectura de la novela póstuma *La promesa* no como una narración de recuerdos, tampoco como una novela autobiográfica sino como una invitación, a veces imperativa, a considerar otras formas de lo escrito y otras prácticas de lectura donde las nociones de novela como la de promesa cobran un lugar relevante. Para acompañar y pensar dicha hipótesis abordamos conceptos de Roland Barthes, Jacques Derrida, John Austin, Ernesto Montequin y aportes de la crítica especializada en la obra de Ocampo en general y especialmente en la obra póstuma.

PALABRAS CLAVE: Escritura, lectura, analfabetismo, imposible, promesa

ABSTRACT: This article addresses the posthumous novel *La promesa*, by Silvina Ocampo – a work that appeared in 2013 as part of a set of six books published

so far after the death of the author, which began to be edited and published in 2006– based on the hypothesis according to which the ideas of writing and reading are proposed in the text as forms of the impossible and the illegible. This takes place both in the editorial operation carried out by Ernesto Montequin –curator and editor of the archive of the Argentine writer in its entirety and of the posthumous manuscripts in particular–, in the same scriptural nature of the novel –shaped similar to a movie montage–, as well as in the procedures carried out Ocampo consisting of locating scriptures within other scriptures that predominate in the work studied. All of this leads us to propose a reading of the posthumous novel *La promesa* not as a narrative of memories, nor as an autobiographical novel but as an invitation, sometimes imperative, to consider other forms of writing and other reading practices where the notion of novel and promise take a relevant place. To accompany and think about this hypothesis, we address concepts by Roland Barthes, Jacques Derrida, John Austin, Ernesto Montequin and contributions from specialized critics in Ocampo's work and specifically in her posthumous work.

KEYWORDS: Writing, Reading, Illiteracy, Impossible, Promise



“Te quiero y te prometo que seré buena”, yo solía decirle para conmoverla en mi infancia y mucho tiempo después cuando le pedía un favor, hasta que supe que era “abogada de lo imposible”.

Silvina Ocampo, *La promesa*

Hace un mes que llevo estas hojas en mi billetera, o mejor dicho, sobre mi corazón. Estoy cansado de las personas que conozco. Estas hojas fueron una promesa de algo nuevo. ¿Reconoce la letra?

Silvina Ocampo, *La promesa*

## 1. EL MANUSCRITO DE OCAMPO

Existen materiales póstumos –hojas sueltas, apuntes, textos abundantes en re-escrituras– que parecen indómitos, cuyo manejo o domesticación se observa como imposible. Es el caso de la novela *La promesa*, de Silvina Ocampo,<sup>1</sup> y lo es

---

<sup>1</sup> El conjunto de libros póstumos de Silvina Ocampo publicados hasta hoy al cuidado de Ernesto Montequin, está conformado por originales inéditos que la autora escribió entre 1936 y 1989. Este

desde varios puntos de vista. El primero, puede notarse en el del tratamiento de las cuantiosas versiones preliminares. Ernesto Montequin, albacea y editor de la obra póstuma ocampiana, nos dice, respecto de *La promesa*, que se realizó una tarea de “redacción y ensamblaje” de dichas versiones profusas (2013: 11). Estima, por un lado, que esta tarea fue realizada por la propia Ocampo, por ejemplo, en la extracción de diecisiete de sus episodios, que fueron incluidos en *Los días de la noche* (1970); estos son: “Ulises”, “Atinganos”, “Las esclavas de las criadas”, “Ana Valerga”, “El enigma”, “Celestino Abril”, “La sogá”, “Cora Fernández”, “Livio Roca”, “Clavel”, “Albino Orma”, “Clotilde Ifrán”, “malva”, Amancio Luna, el sacerdote”, “La divina”, “Paradela”, y “Carl Herst”. De todos ellos, “Livio Roca” se conservó en *La promesa*.<sup>2</sup> Asimismo, incorporó “una laberíntica historia de pasiones discordantes” que procede “de un guion cinematográfico escrito a mediados de la década de 1950 y titulado *Amor desencontrado* (2013: 11). Pero, por otro lado, aquella tarea también fue llevada a cabo por Montequin mismo. El manuscrito que conforma la novela editada es la última versión encontrada entre los papeles de Ocampo:

El texto que reproducimos es la última versión de *La promesa* hallada entre los papeles de la autora. El manuscrito, encarpetao y con su título definitivo en la portada, costa de ciento cincuenta y dos hojas dactilografiadas, en las cuales hay unas pocas correcciones y adiciones de puño y letra de Silvina Ocampo. Al igual que la mayor parte de los originales de la escritora, fue pasado a máquina por Elena Ivulich, su secretaria durante más de cincuenta años. Por regla general, solo hemos alterado la sintaxis o la puntuación de la autora cuando fue necesario asegurar la plena legibilidad del texto; en algunos casos, no obstante, fue necesario recurrir a los borradores –autógrafos o dactilografiados– para subsanar errores de transcripción. Cabe aclarar, asimismo, que la repetición de algunas escenas, con ligeras variantes en el punto de vista de la narradora o en la identidad de los personajes, obedece al plan de la novela, como lo prueba una nota manuscrita de Ivulich insertada entre las hojas del original donde señala la ubicación de algunas de esas reescrituras en el texto y añade que son deliberadas porque “los recuerdos son recurrentes”. (Montequin 2013: 11-12)

La “redacción y el ensamblaje”, entonces, también son trabajos elaborados por Montequin quien, incluso, realizó intervenciones en la escritura original con el argumento de dar legibilidad al texto. Si bien no se encuentran explicaciones sobre qué es considerado por el editor como ilegible en un texto y, primordialmente, en un texto de Silvina Ocampo, podemos abordar esta problemática desde otro punto de vista:

---

corpus póstumo está integrado por *Las repeticiones y otros relatos inéditos* (2006), *Inveniones del recuerdo* (2006), *La torre sin fin* (2007, que fue publicado en España en vida la autora, pero la edición argentina es póstuma), *Ejércitos de la oscuridad* (2008), *La promesa* (2011) y *El dibujo del tiempo* (2014, en el que confluyen entrevistas y textos publicados en vida de Ocampo junto a otros inéditos).

<sup>2</sup> En *Las repeticiones y otros relatos inéditos*, donde se incluyen dos novelas cortas de la autora (*El vidente* y *Lo mejor de la familia*) el editor en su “Nota preliminar” indica que la edición de otra novela, *La promesa*, se publicará separadamente (2011: 7).

Lo ilegible no es sino lo que se ha perdido: escribir, perder, volver a escribir, montar el juego infinito del encima y el debajo, acercarse al significante, convertirlo en gigante, en un monstruo de presencia, disminuir el significado hasta lo imperceptible, desequilibrar el mensaje, guardar su forma en la memoria, no su contenido, alcanzar lo impenetrable definitivo, en resumen, poner toda la escritura, todo el arte, en forma de palimpsesto, y que este palimpsesto sea inagotable, que lo que ya se escribió retorne sin cesar en lo que se está escribiendo para volverlo sobrelegible, es decir, ilegible. (Barthes 2009: 256)

*La promesa*, no solo en sus manuscritos originales –de “cuantiosas versiones preliminares”, profusos, amputados, copiados, vueltos a copiar, corregidos, insertados, arrancados para y desde otra obra, diseminados en letra escrita a mano con determinados elementos y colores, o mecanografiados (Montequin 2013: 10-12)–, sino también en la versión definitiva de la novela editada en forma de libro, se sitúa, creemos, en una escritura ilegible en sentido bathesiano. *La promesa* opera, así, un texto a la deriva, escrito en y por la deriva de la escritora que escribe, pierde, vuelve a escribir, a montar “el juego infinito del encima y el debajo”, referido por Barthes, desequilibra mensajes, hace del texto un palimpsesto inagotable de manuscritos sobre manuscritos en la deriva del mar en el que se halla flotando, ondulando, fluctuando, hundiéndose, emergiendo.

La novela se presenta, entonces, como un texto “obtuso”: que la intelección no consigue absorber por completo; es huidizo, testarudo, liso y resbaladizo (2009: 58), “parece como si se manifestara fuera de la cultura, del saber, de la información” (2009: 58) y esto se muestra fuertemente desde la primera frase de la protagonista: “Soy analfabeta” (Ocampo 2009: 15). Asimismo, tiene “aspecto algo irrisorio; en la medida en que se abre al infinito del lenguaje, resulta limitado para la razón analítica” (Barthes 2009: 59), “no tiene lugar estructural”, su lectura “se queda suspendida entre la imagen y su descripción, entre la definición y la aproximación”, “es discontinuo, indiferente a la historia y al sentido obvio” (2009: 70), “el sentido obtuso es el antirrelato por excelencia: diseminado, reversible, sujeto a su propia duración” (2009: 71).

Considerar al conjunto de manuscritos originales de la autora como también a la novela definitiva *La promesa* como un texto en sentido obtuso barthesiano no parece ser algo que Montequin no haya advertido. Lo deja entrever, si bien intentando circunscribirlo a cierta racionalidad de lo legible, en su aporte interpretativo del trabajo del texto:

La elección de una estructura concéntrica, abierta a múltiples digresiones e interpolaciones, no sorprende en quien afirmaba haber elegido el cuento “por impaciencia” y que hizo de la comprensión y la brevedad un credo literario. Libre de los rigores que le hubiera impuesto el desarrollo de una trama lineal, pudo dedicarse a la invención independiente y concentrada de episodios o de fragmentos que luego podían insertarse en el texto sin alterar la proliferante arquitectura del conjunto. Sin embargo, la alternancia de esos planos narrativos sin duda exigía un delicado trabajo de imbricación que contribuye a explicar las marchas y contramarchas que condicionaron el arduo proceso de su escritura. (Montequin 2013: 11)

En otro orden, según Montequin, Ocampo no dejó indicios que permitan afirmar que consideraba terminada la novela. Sin embargo, existen dos argumentos a los que el editor y albacea apela para concluir que *La promesa* sí es una obra terminada. Uno de ellos es el desagrado que siempre sintió Ocampo por “los finales regidos por la convención literaria” (Montequin 2013: 12); el otro, es una descripción que dio la escritora de su novela en una entrevista. Dijo que se trataba de una “novela fantasmagórica”, por lo cual, entiende Montequin que “la vertiginosa disolución de la conciencia de la narradora” y el último tramo “con creciente exuberancia lírica” y la descripción de la propia autora dejan en claro que se trata de un final. Como veremos en los siguientes apartados de este trabajo, la idea de final en *La promesa* es compleja y se vincula con su naturaleza de texto obtuso, ilegible.<sup>3</sup>

El borrador más temprano que se conserva, explica Montequin, se titulaba *En la orilla de un sueño* y estaba escrito en un cuaderno donde también se encontraban borradores de *Amarillo celeste* (1972) y una carta donde Ocampo hace referencia a la muerte del doctor Adolfo Bioy, en agosto de 1962. En una entrevista por correspondencia con Danubio Torres Fierro, en 1975, anunció un segundo título: *Los epicenos* (2014: 233). Otro posible título fue *Memorias de la ciudad perdida*. La existencia de la novela era conocida desde 1966, cuando la escritora lo declara en una nota periodística en *La Nación*. Por esta razón Montequin estima que desde los años sesenta Ocampo comenzó a escribirla en forma intermitente, y de manera afanosa entre 1988 y 1989 (2013: 9).

En un intento, quizá, por enmarcar y contener lo obtuso, huidizo e ilegible de las versiones de *La promesa*, incluyendo la que fue elegida para su publicación, Montequin formula la hipótesis, o la “clave de lectura” (2013: 10) de que se trata de una novela autobiográfica: una “autobiografía póstuma” (2013: 10). Lo alientan a esa ocurrencia una entrevista realizada por María Esther Vázquez, para *La Nación*, del 10 de septiembre del 1978, “Instantáneas: Con Silvina Ocampo I”. En aquella entrevista Ocampo dice:

También estoy escribiendo una novela fantasmagórica; tampoco se termina nunca porque el personaje central está contando cosas, interminablemente. Hay algo que la lleva (mi protagonista es una mujer) a seguir contando y contando... Es una promesa que ha hecho y la cumple para no morir, pero se ve que ella va muriendo. (Ocampo 2014: 258-259)

Este resumen argumental es puesto en relación con la muerte de Silvina Ocampo que ocurre diez años después: “El desenlace que iba a unir en un destino similar, diez años más tarde, a la protagonista y a su obra” (Montequin, 2013: 10). Ambos sucesos operan como gestos que inclinan a Montequin a sus hipótesis autobiográficas. No obstante, la lectura que realiza el presente trabajo de *La promesa* no se detiene en esta consideración de índole autobiográfica. Por un lado, porque encuentro que los problemas y horizontes que se abren en ella

<sup>3</sup> Sin embargo, eligió como epígrafe para su “Nota preliminar” un fragmento de una entrevista realizada a Ocampo por Noemí Ulla, donde dice “Es doloroso terminar algo [...]. No me gusta la convención de las cosas, que una novela tenga final, por ejemplo” (2013: 9)

son otros. Por otro lado, porque los dos gestos mencionados por Montequin no parecen suficientes para comprender dicha perspectiva que, por otra parte, no tiene por propósito realizar una lectura crítica teórica del libro que edita.

Si, por nuestra parte, atendemos a los estudios realizados en torno a la escritura autobiográfica, por citar tan solo algunos, nos encontramos con el planteo clásico de Phillippe Lejeune, quien afirma que la autobiografía tiene lugar a partir de un pacto entre la identificación del autor, el narrador y el personaje, y la narración de su propia vida, propósito e intención que quedan establecidos con la firma del autor en la obra y que así son interpretados por el lector como consecuencia de dicho pacto autobiográfico (Lejeune 1974). Por otro lado, Nicolás Rosa señala cómo el discurso autobiográfico “siempre apareció intersticialmente entre el discurso de la Historia (por su efecto memorialístico, su relación con un cierto pasado y sobre todo por su ficción de credibilidad) y el discurso del Sujeto, por el espacio egocéntrico que parecía instaurar” (Rosa 1990: 33). Sylvia Molloy, asimismo, ha señalado que la autobiografía es una “forma de la historia” (1996: 18), la narración de una historia en primera persona (1996: 11): “La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa” (1996: 16).

Estas definiciones se encuentran alejadas del texto de Ocampo, que no habla en primera persona –con su nombre propio– de sí misma, ni realiza una narración en forma de historia de su propia vida. Por el contrario, considero que tanto la índole dispersa de los manuscritos como el montaje editorial de los mismos muestra que la “novela fantasmagórica” tiene más que ver con el vínculo enrevesado y espectral entre escrituras, lecturas, sus ilegibilidades e imposibilidades que con una “autobiografía póstuma”.

Por otra parte, los personajes de la novela, así como los relatos que los describen, los textos “suetos” separados por espacios en blanco, las problemáticas más insistentes, las escrituras dentro de escrituras, el vaivén de los contextos, las repeticiones casi literales,<sup>4</sup> actúan como vehículos de un entramado escriturario que exalta una cuestión fundamental: la práctica de leer y escribir en una tensión ambigua entre vida y muerte, entre muertos y vivos.

## 2. EL MANUSCRITO DE UNA ANALFABETA

El párrafo que abre *La promesa* nos ubica de entrada en la situación de imposibilidad en la que se inscribirá y transcurrirá la novela, como para tenerlo presente en cada una de sus páginas: “Soy analfabeta. ¡Cómo podría publicar este texto! ¡Qué editorial lo recibirá! Creo que sería imposible a menos que suceda un milagro. Creo en los milagros”<sup>5</sup> (Ocampo 2013: 16). Este inicio comienza con una

---

<sup>4</sup> A propósito de esto, dichas repeticiones “obedecen al plan de la novela, como lo prueba una nota manuscrita de Ivulich –secretaria de Ocampo– insertada entre las hojas del original donde señala la ubicación de algunas de esas reescrituras en el texto y añade que son deliberadas porque ‘los recuerdos son recurrentes’” (Montequin 2013: 12). Esta explicación también resalta la multiplicidad de manuscritos “insertados” que componen el manuscrito de Ocampo.

<sup>5</sup> Los subrayados son propios.

fuerte y breve declaración ontológica que se irá, e irá descomponiendo página por página: Soy analfabeta.<sup>6</sup> La contradicción empieza y se extiende a todo el texto. Porque la segunda frase, exaltada, escrita entre signos de exclamación (“¡Cómo podría publicar este texto!”), nos sitúa con más fuerza en un estado paradójico: una analfabeta compuso –como se aclara inmediatamente, aunque sin saber de qué forma lo hizo, al menos que se haya salvado de su naufragio y alfabetizado– un texto cuya preocupación porque sea recibido por una editorial también es impetuosa.

Sin embargo, enseguida se aclarará el carácter de “imposible” que tendría esta empresa al menos que sucediera un milagro. Y la analfabeta cree en los milagros. Puntualmente en los de Santa Rita, quien, justamente, es la “abogada de lo imposible”, y quien, convenientemente, es representada con un libro de madera “misterioso en la mano que apoya sobre su corazón. No olvidé el detalle de esta actitud cuando le hice la promesa [...] si me salvaba, de escribir *este*<sup>7</sup> libro” (2013: 15). Nuevamente el “este” nos pone ante una primera prueba que el texto nos ofrece para suponer que la protagonista pudo salvarse del naufragio que sufre al caer de un barco en medio del mar: territorio obtuso, de movilidad perpetua, diseminado, discontinuo, indiferente a la historia, perturbador; el mar como un texto barthesiano (2009) imbrica lienzos y traza letras. La existencia de *La promesa* como texto –entre lo escrito, su publicación, lo imposible, y el milagro– actúa, así, como testimonio de la salvación de la náufraga. No obstante, la ambigüedad insiste, la leemos en la intrincada forma en que se intenta describir el momento de la caída al mar:

Me embarqué rumbo a Ciudad del Cabo hace tres meses en el barco Anacreonte, para reunirme con la parte menos tediosa de mi familia [...]. Todo lo que se espera con demasiada ansiedad se cumple mal o no se cumple. *Enferma, tuve que volverme en cuanto llegué, por culpa de un accidente que tuve en el viaje de ida. Caí al mar.*<sup>8</sup> Resbalé de la cubierta [...] ¿Cómo? No lo sé. Nadie me vio caer. Tal vez tuve un desmayo. Me desperté en el agua atontada por el golpe. No me acordaba ni de mi nombre. El barco se alejaba imperturbablemente. Grité. Nadie me oyó. (Ocampo 2013: 17).

La frase destacada trastoca el texto de un modo fundamental: la protagonista afirma que llegó a destino luego del accidente –la caída al mar–, que le causó cierta enfermedad, por la cual tuvo que volver. Es decir que su caída al mar, el naufragio donde, al parecer, tiene lugar la novela, ya ocurrió en otro viaje, el de ida. El naufragio, entonces, es previo –“por un accidente que tuve en el viaje de ida”– a la llegada de la escritora analfabeta a Ciudad de Cabo. Se sigue que ese

<sup>6</sup> Tanto en su significado de adjetivo que indica la cualidad de alguien que no sabe leer ni escribir, como el que señala la característica de alguien sin cultura, el hecho de ser “analfabeta”, en ambos sentidos, será clave para comprender la naturaleza enigmática del texto.

<sup>7</sup> El subrayado es propio.

<sup>8</sup> El subrayado es propio.

accidente fue caerse al mar. Como si esa frase sensacional no tuviese importancia, la escritura continúa con la descripción de su catástrofe.

Esas pequeñas piezas delicadas del manuscrito, actúan tanto como actos de desconcierto de la protagonista como también de la naturaleza del texto. En *Lo obvio y lo obtuso*, en el apartado dedicado a "La semiografía de André Masson", Barthes dice:

La verdad es que rehusamos el ideograma porque, en Occidente, nos empeñamos sin cesar en sustituir el imperio del gesto por el de la palabra; por razones derivadas de una historia realmente monumental, tenemos interés en creer, en sostener, en afirmar científicamente que la escritura no es más que la "transcripción" del lenguaje articulado: el instrumento de un instrumento; cadena a lo largo de la cual el cuerpo desaparece. La semiografía de Masson, rectificando milenios de historia de la escritura, nos remite, no al origen (que nos importa bien poco), sino al cuerpo: nos impone, no ya la forma (propuesta banal de todos los pintores), sino la figura, es decir, la colisión elíptica de dos significantes: el gesto que permanece en el fondo del ideograma como una especie de trazo figurativo evaporado, y el gesto del pintor, del calígrafo, cuyo pincel se mueve al impulso de su cuerpo. Esto es lo que nos enseña el trabajo de Masson: para que la escritura aparezca en toda su verdad (y no en su instrumentalidad) debe ser *ilegible*:<sup>9</sup> gracias a una soberana elaboración, a sabiendas, el semiógrafo (Masson) produce lo ilegible: separa la pulsión de escritura de lo imaginario de la comunicación (la legibilidad). También es esto lo que el Texto pretende. (Barthes 2009: 181-2)

La ilegibilidad, siguiendo estas ideas, se convierte en aliada de lo imposible en *La promesa*. Ambos dan lugar a un texto donde debemos sumergirnos como lectores no de una transcripción del lenguaje articulado ni en una escritura instrumental comunicativa sino en trazos evaporados, en gestos de un cuerpo en hundimiento, desde el frágil hilo que se sostiene entre la imposibilidad de leer y escribir de la protagonista –imposibilidad ligada a una forma de analfabetismo derivada, tal vez, del desconocimiento de ese tipo de "historia realmente monumental" de Occidente–, la performatividad sinuosa de una promesa y la creencia en los milagros. Las primeras cinco frases de la escritura de *La promesa* actúan como la advertencia de –y la invitación a flotar en– una imposibilidad escrituraria y de su ilegibilidad poética.

La novela se divide en cuarenta y cuatro partes disímiles. La primera, sin título, nos presenta y da pistas sobre la escritura que comenzaremos a leer. Luego de la promesa a Santa Rita, se aclara que el libro que escribirá la protagonista consiste en un "diccionario de recuerdos" (2013: 16). Dado que ella, la analfabeta desnuda en medio del mar, no tiene vida propia, "la vida de los otros se vuelve mía" (2013: 16). Aunque siempre consideró "que era inútil escribir un libro" (2013: 17), se encuentra comprometida a hacerlo por la promesa "sagrada" que debe cumplir. Aquel diccionario de extravagantes clasificaciones esquiva y remueve la noción misma de diccionario: no sigue un orden alfabético; no existen criterios

---

<sup>9</sup> El subrayado es propio.

de descripción de cada personaje-recuerdo, que, además, se entremezclan con historias, con recuerdos que la protagonista conoce de los propios personajes; se repiten casi literalmente entradas de ese catálogo sacudido. Entre algunas de ellas, ya acercándose al final, aparecen fragmentos que no pertenecen al inventario prometido, sino que, separados por espacios en blanco, van desvaneciendo el texto hasta la última página como escritura suelta.

En esta primera parte, la preocupación inicial y que es retomada durante el transcurso de la novela, es la cuestión de la escritura del texto, de su copia, de la forma de presentación del manuscrito a los editores y de la forma de pago:

Copiar sus páginas a máquina, pues no dispongo de dinero para pagar las copias a una dactilógrafa, significaría hacer un trabajo ímprobo (no dispongo de amigas desinteresadas que sepan escribir a máquina). Presentar el manuscrito a editores, a cualquier editor del mundo, que tal vez me negaría su publicación del libro para tener ineludiblemente que pagarlo con la venta de objetos que aprecio o con algún trabajo subalterno, el único del que sería capaz, significaría sacrificar mi amor propio. (Ocampo 2013: 16)

Inmediatamente después leemos que sus fundamentales inquietudes respecto de su escritura y publicación se dan en el marco de la experiencia de un naufragio. La inesperada desproporción de sus prioridades –flotando en medio del mar, desnuda, en estado de pura supervivencia– nos envuelve en el juego de lo ilegible y lo imposible que componen *La promesa*. A partir de aquí, la náufraga describe su caída al mar desde el barco Anacreonte,<sup>10</sup> los peligros que piensa le depara ese mar, la tranquilidad que le proporciona el vaivén de las olas y, luego de hacer la plancha durante ocho horas, los recuerdos desordenados que acuden a su mente: maestras, tallarines, films, previos, una silla, un dentífrico, “nombres de escritores, títulos de libros” (2013: 18), esta última referencia vuelve a alertarnos sobre la clase de analfabetismo que la escritora ostenta. Así, comienza a realizar su “itinerario de recuerdos”, con nombres, descripciones minuciosas y biográficas de personas que había conocido en su vida. Sin embargo, la índole de esos recuerdos compondrá un texto de gestos evaporizados de los que habla Barthes:

Naturalmente no acudían a mi memoria en un orden cronológico ni en un orden que respetara la jerarquía de mis afectos, acudían caprichosamente: los últimos eran los primeros y los primeros los últimos, como si mi pensamiento no pudiera obedecer los dictados de mi corazón. En mi memoria algunas personas aparecieron sin nombre, otras sin edad, otras sin fecha de presentación, otras sin la seguridad de que fueran personas y no fantasmas o inventos de mi imaginación [...]. Naturalmente que el orden se respeta de un modo diferente

---

<sup>10</sup> Anacreonte es un nombre sugerente para denominar al barco que la llevaba y del cual cayó. Por una parte, tiene una similitud sonora con Caronte, el conductor griego antiguo de la barca que cruzaba a los muertos hacia el Hades, oportunamente, por el río Aqueronte, que comparte la similitud sonora y sus letras mezcladas podrían conformar la palabra Anacreonte. Por otra parte, es un poeta griego considerado el responsable de una obra llamada “Plegaria a Dioniso”, identificada como el fragmento 257, en la edición de poetas líricos de Page (Larrosa 2015: 190).

en la mente sola que en el papel cuando está escrito. Dentro de lo posible trataré de reconstruir *en estas páginas* el orden o desorden aquel que construí con tanta dificultad en mi mente. (Barthes 2013: 19)

En medio del agua, en estas páginas que reconstruirán aquellos recuerdos o inventos de su imaginación, la lectura se va convirtiendo en un dejarse llevar, como la escritura, por los diferentes personajes nombrados como títulos o entradas de diccionario, por historias que los involucran, por recuerdos que la escritora evoca –o imagina– de algunos de sus conocidos, por la repetición casi literal de algunas descripciones, por un párrafo que finaliza cada una de las entradas –o se entromete en ellas o aparece suelto separado del resto del texto por espacios en blanco– haciendo mención a su condición inmediata de náufraga.

Estas referencias a su situación actual –flotante superviviente–, desde la que se supone que recuerda la escritora, son textos que van conformando el manuscrito de la náufraga como también escrituras diferenciadas del inventario de recuerdos. Por citar algunos, son cuarenta y uno en el final de cada entrada: “Sola. Sola como estoy ahora en un mar de dudas infatigables. Morir es lo único seguro. Ahora puedo por fin morir. ¿Pero cómo? Es imposible como antes” (Ocampo 2013: 35-6); “¿Se podrá hacer el amor adentro del mar? Tantas veces quise suicidarme y ahora que podría hacerlo fácilmente, no puedo” (2013: 42). En este sentido, hacia el final, se reconcentran las ambigüedades sobre el lugar desde donde escribe la náufraga y esa escritura imposible:

Estoy mirando al mundo que se aleja, que me abandona, que me tiene entre sus brazos y que no puedo reprimir. El gusto del agua me quemó la boca, Dios mío, cuando el agua me salvó. Tengo miedo de perderme en este mar inmenso. No sé cómo haré para no morir, para no desintegrarme, perder mi identidad totalmente y olvidarme del resto.

*Camino por la cubierta del barco.* Tomo frío, me alimento, me mareo, hoy y mañana. Seré feliz hasta el día de mi muerte. (Ocampo 2013: 111)

¿Estaré muriendo? ¿Si desaparece todo lo que estoy viendo desapareceré yo también, y los animales y el agua y el miedo y los ojos y todo el murmullo de las olas con el viento, y *este manuscrito no escrito?* (Ocampo 2013: 138-139)

¡Moriré pronto! Si muero antes de terminar *lo que estoy escribiendo*<sup>11</sup> nadie se acordará de mí, ni siquiera la persona que más quise en el mundo. ¿Existe esta persona? Creo que existe. (Ocampo 2013: 129)

En el penúltimo fragmento de texto suelto, la náufraga va caminando hasta el Jardín Zoológico, lugar que en sus recuerdos visitaba regularmente. Ve una gacela, la abraza, la acaricia. “Ninguna persona es tan bonita como un animal” (2013: 140). Alzó los ojos y vio a todos los animales de la creación rodeándolas. No había hombres, niños, mujeres:

---

<sup>11</sup> Los subrayados son propios.

Caminé, me arrastré en busca de otro mundo, lejos de los animales; no lo encontré. Los monos me miraban con asombro. Eran tan horribles que miraba para otro lado, pero volvían a aparecer continuamente, con sus colores oscuros y su pelambre hirsuta. Quise hablarles. No me entendieron. Quise jugar con ellos, comprendieron. Me reí. Creo que me reí. Trataron de imitarme y trataron de hablar. No comprendí lo que decían, pero algo en los ojos nos unía y traté de revelarles el secreto de mi vida. El agua fue cruel conmigo aquel día. Volví a sentir el frío al sumergirme. ¿Podré vivir algún día en el agua? (Ocampo 2013: 140-141)

En ese ir y venir arremolinado el manuscrito imposible, no escrito o que se está escribiendo, nos deriva leyendo un texto donde "la escritura [...] aparece como el mismo excedente de su propia función; el pintor nos ayuda a comprender que la verdad de la escritura [...] reside [...] en la mano que se apoya, traza y se mueve, es decir, en el cuerpo que late (que goza)" (Barthes 2009: 180). La escritora, náufraga, analfabeta, parece preguntarse y transitar por una experiencia escrituraria inexplorada, como aquella que Barthes pensaba:

La escritura está hecha de letras, de acuerdo. Pero, la letra ¿de qué está hecha? [...] podemos utilizar esta pregunta para desplazar el problema del origen y dirigirnos a una conceptualización progresiva del intervalo, de la relación flotante cuyo punto de anclaje solemos determinar de manera abusiva. (Barthes 2009: 123)

El sentido nunca es simple [...] y las letras que forman la palabra, por más que cada una de ellas sea racionalmente insignificante [...] están buscando en nosotros, sin cesar, su libertad de significar otra cosa. (Barthes 2009: 141)

La precipitada y determinante sentencia primera de *La promesa*, "Soy analfabeta", se convierte a medida que avanzamos en la lectura, en una apuesta y un desafío por otro tipo de escritura: una sin el anclaje cultural monumental que, oportunamente, la analfabeta desconoce; una escritura del intervalo, del sentido flotante, del deseo de querer significar otra cosa. ¿En qué consiste ser analfabeta en un texto que está minado de referencias a la escritura y a la lectura? ¿Qué significa el miedo de desintegrarse en el mar, de perder su identidad junto con la caminata por la cubierta del barco y la incomprensión con los monos, el juego, la risa y ese algo que los unía? Todos los animales, seres epicenos, las formas de amor que aparecen en *La promesa*, desde una yegua de la que se enamoró la escritora y uno de sus personajes-recuerdos, hasta la pregunta por la posibilidad de vivir en el agua, ¿nos proponen pensar el sentido de una conversión? ¿Exhortan a nuestra capacidad lectora a correr el riesgo de la travesía analfabeta, el riesgo de una lectura del texto, el de *La promesa* y, con él, el de los textos en general, que nos ahogue en el trayecto para encontrar otro mundo de letras, otra forma humana de escritura?

Continuando con la estructura fluctuante del texto, debemos destacar el desequilibrio que introduce en el diccionario de recuerdos prometido a Santa Rita por la protagonista la trama furtiva entre los personajes-recuerdos Leandro, Gabriel/Gabriela, Irene y la propia escritora. Porque, además de otorgarle a ellos

la mayor cantidad de entradas –para Leandro cuarenta y ocho páginas, para Gabriel/Gabriela cuarenta y cuatro, para Irene veinticinco–, otros personajes parecen solo mencionados como excusas para seguir dando curso a las relaciones entre aquellos otros.

Existe en la importancia otorgada a esos personajes y sus vínculos otro gesto escriturario que se encadena con uno de los posibles títulos que pudo llevar la novela y que el mismo Montequin relaciona con ellos (2013: 11): *Los epicenos*. En la Entrevista con Danubio Torres Fierro mencionada anteriormente, dice Ocampo: “Lo irracional y lo inconciliable me parecen también inevitables. ‘La locura de vivir en un cotidiano absurdo’ aparece en la novela que estoy escribiendo. El título, si puede despertar alguna curiosidad, será: *Los epicenos*”<sup>12</sup> (2014: 253).

La palabra epicenos remite a un tipo de género diferente al femenino, masculino, neutro o común. ¿En qué forma el texto pudo ser nombrado como epiceno? ¿Nos indica que el entramado entre promesa, formas de recuerdos, relaciones, pensamientos, deseos y escrituras implica una indeterminación genérica? ¿Una indeterminación genérica amplia que moviliza todos los espacios y problemáticas que atraviesa?

Además de la ya explorada vacilación del término “analfabeta” que se atribuye a la escritora, de la índole ilegible e imposible de la escritura sobreviviente, el texto *La promesa* resalta de manera insistente un tejido de relaciones proteicas, imbricadas, de un erotismo epiceno entre personajes-recuerdos como Gabriel/Gabriela, Leandro, Irene, Lilia y Lilian, el mar, una yegua, niños, todos los animales de la creación, la náufraga misma, su tío, entre otros, que desde el inicio de la escritura nos conduce a la sospecha de que estamos frente a un texto que

---

<sup>12</sup> Hernán Urrutia Cárdenas y José Luis Ramírez Luengo destacan: “en el caso de los nombres epicenos se da cierta unanimidad en las definiciones que aportan los diferentes gramáticos que se están consultando en estas páginas: así, la RAE indica que se entiende por epicenos “los apelativos que no determinan el sexo ni por sí mismos ni con el auxilio de formas pronominales” (RAE 1973: 176). Actualmente la definición de la RAE es la siguiente: “Del lat. *epicoenus*, y este del gr. ἐπίκοινος *epíkoinos*; literalmente ‘común’. Dicho de un nombre animado: Que, con un solo género gramatical, puede designar seres de uno y otro sexo; p. ej., bebé, lince, pantera, víctima. U. t. c. s. m. En algunas gramáticas, dicho del género: Que se atribuye a los nombres epicenos”. Definición muy semejante a la que propone Bello, que señala que “hay sustantivos que denotando seres vivos, se juntan siempre con una misma terminación del adjetivo que puede ser masculina, aunque el sustantivo se aplique accidentalmente a hembra, y femenina, aunque con el sustantivo se designe varón o macho” (1847: 181). También Fernández Ramírez define esta categoría como el nombre común que “es indiferente en la designación del sexo y se usa un género gramatical determinado” (1986: 99), que también denomina cuasi-común.

Es de señalar, además, que tanto estos autores (Bello 1847: 181; RAE 1973: 176; Fernández Ramírez 1986: 99), como otros (Ambadiang 1999:4849) coinciden en indicar que esta categoría de nombres resulta especialmente habitual en los nombres de animales, donde un género gramatical –sea el masculino o el femenino– engloba a los seres pertenecientes a los dos géneros naturales, según se descubre en ejemplos como liebre, buitre, rana, leopardo o calandria, si bien también se registran ejemplos que hacen referencia a seres humanos, como por ejemplo persona (Fernández Ramírez 1986: 99) (2004-5: 271) Hernández Alonso (1992: 400) señala que “la distribución tradicional de nombres comunes en cuanto al género, ambiguos y epicenos, no tiene otro sentido que el de ser los representantes de la no distinción de género”. Así, según indica este autor, hay en español una serie de sustantivos en los que la oposición de género no se marca formalmente y aparece, por lo tanto, actualizada (2004-5: 266). Con todo, conviene precisar el contexto en el que tal caso aparece (2004: 272).

se propone mostrar diferentes modos de amores imposibles, no por el sentir mismo "cuando uno ama no importa nada" (2013: 57), sino por una especie de incomunicación entre deseos que alcanzan a casi todo lo existente.

De este modo, entonces, volvemos a la idea según la cual la escritura viene a removernos dilemas propios de su naturaleza. Cómo escribir a Gabriela, que, habiendo nacido niña fue gestada mientras el pensamiento de su madre estaba centrado especialmente en la figura del arcángel Gabriel, recortada azarosamente de una revista para anotar una dirección en el reverso, y que guardó durante ocho años en su mesa bajo un vidrio (2013: 28). Gabriela es Gabriel para su madre, quien además de llamarla Gabriel la vestía con ropa de varón, y que era una hermafrodita para Leandro (2013: 34). Cómo pensar a Leandro cuya cara era tan variable, infinitamente variable, "¿Cómo describir una de sus caras sin destruir las otras?" (2013: 61); Leandro, que fue tantos hombres para la escritora y de quien "Todo el mundo se enamoraba" (2013: 47). O al joven peruano estudiante de medicina que amaba los duraznos en almíbar: "El peruano frunce la boca (ya lo conocía al peruano) como si fuera dar un beso a esos duraznos imaginarios. –Me gustan mucho, mucho" (2013: 51). A Lilia y Lilian, siempre juntas, tan parecidas porque "Las personas que se quieren terminan por parecerse" (2013: 53), que dicen las mismas frases, se muerden los labios de forma idéntica y se enamoran del mismo hombre, que cree que las engaña pero, por el contrario, lo hacen ellas "porque en vez de besarlo se besaban, porque en vez de adorarlo se adoraban"; y el señor Arévalo con voz de mujer y cara de perro (2013: 68); Norberto, cara de conejo absorto (2013: 119); Sonia, cara de pez atónito (2013: 60); Livio Roca, que amaba entrañablemente a Clemencia, una yegua, tanto como la náufraga (2013: 134, 6), como también al mar "En aquellos días yo me enamoré del mar como de una persona" (2013: 24).<sup>13</sup>

Entrando en las páginas finales, en un párrafo suelto, no enmarcado en las entradas del diccionario de recuerdos, escribe la analfabeta:

En un lugar había gente, hablaban; no se oía lo que decían. Era un bullicio intolerable. Entre las carcajadas se oía una voz de clarinete que preponderaba sobre las otras, profundas como tumbas. Nunca sabré lo que decían. Tampoco sé si decían algo o si el gutural sonido de las voces proyectaba algún anuncio que el resto de la concurrencia comprendía. Me atreví a preguntar: "¿En qué idioma hablan?". La persona que interpele me miró de arriba abajo; yo me contesté furiosa: "¿Norecoreano?, ¿yidish?". Nadie contestó ni protestó. Me fui con la cara mojada y fría a buscar un lugar de silencio. Me eché al suelo como un trapo usado, con la conciencia de estar desnuda. Un joven me tocó los pechos al pasar. "Sirena, andate al mar", fue lo único que entendí. Me provocó un orgasmo que no quiero repetir nunca más.

Gracias, Dios mío, por facilitarme la vida, por permitirme escribir hasta el último orgasmo y por haber escrito esta novela en tu honor. (Ocampo 2013: 123)

<sup>13</sup> Carlos Gamerro indica respecto de la obra editada en vida de Ocampo: "No hay corte entre lo inanimado y lo animado, ni entre lo animal y lo humano, ni entre niños y criados, ni –llamativamente– entre lo masculino y lo femenino. 'En los cuentos de Silvina Ocampo el sexo no está determinado mientras el personaje tenga un oficio subalterno, subalterno, sujeto a los excesos de las jerarquías', apunta Matilde Sánchez" (2010: 123).

*La promesa* se nos presenta también como una escritura erótica que tiende hacia su exceso; no hacia un lugar determinado, sino hacia una indeterminación que halle y acoja a lo ilegible y lo imposible en un texto analfabético (“un bullicio intolerable”) que pueda significar otra cosa diferente a la cultura monumental de occidente a la que se refería Barthes.<sup>14</sup> En este sentido entendemos lo que la náufraga se propone realizar: describir, des-cribir. Un des-cribir que tiene que ver con un dejarse llevar. Como dice la escritora en la primera entrada, “Marina Dongui”, ya comienza a irse de sus manos la escritura: “Era una relación de frutas, símbolo tal vez de sexo. Pero ya me salgo del tema que me he propuesto: describir personas y *no* situaciones ni relaciones”<sup>15</sup> (2013: 21-22). Todo lo que seguirá será el texto de ese “no”. Des-cribir se une, así, al murmullo analfabético y al texto epiceno, indeterminado, que nos alerta la escritura de *La promesa* en cada página. A propósito de un texto de Clarice Lispector, Natalia Neo Poblet indica sobre la escritura de la des-cripción:

Lispector muestra cómo en el hacer de la letra algo nuevo se puede escribir. Aquí la letra toma dimensión: agujerea lo ya escrito, eso dado, eso que viene del Otro (Otro como aquello anterior y exterior al sujeto y que lo determina), su escritura produce movimiento. (Neo Poblet 2014: 51)

Una de las formas de hacer dimensión de la letra es a partir de un corte, un intervalo, una escansión, una operación de extracción, así la letra va agujereando lo ya escrito. Esto posibilita una lectura, lectura otra –diferente a la dada–, algo nuevo se escribe. (Neo Poblet 2014: 61)

La escritura de *La promesa* se hace eco de esta lectura. Des-cribiente, ilegible, imposible por una dudosa muerte previa al texto y por un analfabetismo de lo ya dicho, escrito, leído, el texto está “fuera de sentido”, tacha para escribir de nuevo o lo nuevo, es como la escritora, “letra caída” al mar.

### 3. EL MANUSCRITO DE LEANDRO

Leandro es uno de los personajes-recuerdos más nutridos de *La promesa*. No solo porque su aparición es reiterada y preponderante, sino porque actúa como un centro en la novela que atrae a los personajes. De Leandro todos se enamo-

---

<sup>14</sup> Judith Podlubne ha señalado el cambio que opera entre el primer libro de relatos de Ocampo, *Viaje olvidado*, y el segundo *Autobiografía de Irene*, donde “los incómodos relatos de *Viaje olvidado* ceden su lugar” a pautas convencionales, las que son dictadas desde *Sur*, que comienzan con la crítica de Victoria Ocampo a *Viaje olvidado* y se consolidan con las retóricas disciplinadoras de Borges y Bioy Casares (2011: 295). Ese período de transición es donde opera una “pérdida de la potencia imaginativa” de la Ocampo de *Viaje Olvidado* y decanta en una búsqueda narrativa que se identifica “con la idea de que la literatura es un objeto artificial, un sistema de convenciones que el buen escritor debe manejar con eficacia, y adhiere transitoriamente [...] a la lógica compositiva que distingue a las ‘obras de imaginación razonada’ (Borges 1985: 12)” (2011: 297). *La promesa*, en este sentido, puede leerse, tal vez, como una especie de defensa de aquella escritura primera; como si hubiera en *Viaje olvidado* algo de este analfabetismo de la concepción cultural –y literaria– monumental de Occidente encarnadas en las convenciones impuestas indicadas.

<sup>15</sup> El subrayado es propio.

ran. Pero como un centro del texto que, sin embargo, no reúne, sino que más bien expulsa, a quienes lo desean: en el modo de la grosería (con sus enamorados), la confesión desmedida (con la escritora analfabeta), la evasión (con su amante y su hija/o). Leandro es otro eslabón que multiplica lo prometido por la náufraga. Él también nos advierte sobre las ilegibilidades y los imposibles de esa otra forma de escritura y lectura que el texto persiste en señalar. Lea, Lean (Leandro) actúa asimismo como imperativo.<sup>16</sup> Nos convoca desde que encuentra un manuscrito en la calle –y con esto colabora con el palimpsesto que va construyendo la novela– a leer: a analizar grafológicamente, a resignarnos a la ausencia de argumentos en dichas escrituras encontradas, unas “hojas manuscritas” que estaba pisando sin darse cuenta, “un cuadernillo doblado en cuatro” que “desplegó, examinó, mientras miraba alrededor tratando de descubrir de dónde habían caído” (Ocampo 2013: 45).

Vemos así, cómo otro manuscrito se introduce en el manuscrito de la náufraga y cómo este fenómeno nos recuerda las profusas versiones originales de la novela misma con las que trabajó el editor. El manuscrito encontrado, entonces, conduce a Leandro a buscar a su autora, que tal vez es una muchacha que creyó ver en una de las ventanas del edificio cercano al lugar donde encontró las hojas perdidas. Leandro se sienta a leerlo en un banco del Jardín Botánico. En ese “cuadernillo escrito por una mano desconocida”, “tan fragmentario, resaltaba un nombre que ya le era familiar. Ese nombre tan feo lo invitaba a leer y releer” (2013: 54). El nombre referido era LEA. Nuevamente la problemática de la lectura y la escritura son colocadas en primer plano. Y continúa: una tarde volviendo en taxi a su casa Leandro ve un coche fúnebre con las mismas letras resaltando sobre el paño negro. Entre el gentío pregunta quién murió. Le explican que es Leonor Eladia Arévalo. La llamaban Lea por las iniciales de los nombres y apellido. Entonces, Leandro y la náufraga, –recuerda ella– entran a la casa a los empujones. Leandro pensó y luego, como todo lo que hacía, se lo contó a la escritora: “¡Lea! ¡Qué nombre! ¿Por qué no se llama Lía o Luz o Eva? Hay pocos nombres con tres letras” (2013: 56).<sup>17</sup> Leandro vaciló y besó a la muerta en sus labios: “olía a papel, a incienso, a flores, a perfume” (2013: 57). Y luego, repitiendo los actos que dan lugar a la novela –un ruego y una promesa– piensa que podría pedirle algo a la muerta, “tal vez pedirle una gracia como a una santa. ¿Pedirle qué? Que vuelva a vivir, que sea la persona desconocida que busco, la mujer que jamás encuentro” (2013: 57-8).<sup>18</sup> El padre de Lea lo ve y le presenta a su hermana, Verónica.

El cuadernillo, manuscrito, o las hojas sueltas, como las llama en diferentes oportunidades, son lo único que mantiene en vilo a Leandro. Es estudiante avanzado de medicina y en el hospital consulta a un compañero que, según

<sup>16</sup> En *La promesa* ocurre lo que Natalia Biancotto señala en “Un homenaje fallido a Carroll: *La torre sin fin*, de Silvina Ocampo”. Allí indica que el protagonista que “es un nene de ocho o nueve años, con aires de aventurero e intelectual. Lleva, de hecho, la lectura, como imperativo o como invitación, en el nombre: Leandro” (2015b: 186).

<sup>17</sup> Cursivas del texto.

<sup>18</sup> Cursivas del texto.

dice, conoce los saberes de la grafología. Las examina y le informa que se trata de alguien joven, introvertida porque la letra se inclina a la izquierda, y que las vocales cerradas indican una “persona reacia a la influencia del mundo exterior. ¡Qué egocentrismo! Mirá estas finales en forma de gancho. Narcisismo, agresividad” (2013: 64). Leandro, obsesionado con el sentido de aquellas letras, se encuentra con Verónica; parece estar seguro de que ella es quien escribió esas hojas, y cuando se las muestra dice algo que vuelve a ponernos como lectores frente a las problemáticas clave de la novela de Ocampo: *La promesa* como manuscrito, las letras de Ocampo frente a las de Montequin, el libro terminado y otra definición para la promesa:

Leandro sacó del bolsillo las hojas manuscritas.

–Hace un mes que llevo estas hojas en mi billetera, o mejor dicho, sobre mi corazón. Estoy cansado de las personas que conozco. Estas hojas fueron una promesa de algo nuevo. ¿Reconoce la letra? –dijo mostrándole las hojas.

[...] Por momentos pensaba que había soñado. Estas hojas se volvieron muy importantes para mí. La palabra LEA revelaba en parte de quién eran ... (Ocampo 2013: 79)

Tanto las hojas que volaron en el aire, tal promesa de algo nuevo, como el protagonismo de la letra y el imperativo LEA insisten, refuerzan, vuelven a advertir, sobre esa *otra* escritura, sobre ese *otro* reconocimiento de lectura. Verónica confiesa, luego de negarlo varias veces, que ella escribió esas hojas y, una vez más, esta escritura oficia de doble, de repetición, de otras escrituras:

Las hojas se soltaron del cuaderno y volaron con el viento sin que yo lo advirtiera. Por la noche me di cuenta de que me faltaban: me pareció que el aire transformado en persona leería y juzgaría la parte más vergonzosa de mi obra; una suerte de jurado al que había entregado mi obra involuntariamente y que jamás me otorgaría un premio. (Ocampo 2013: 80)

Solo sabemos de ese manuscrito que Verónica escribe sobre el odio a su hermana, sobre el deseo de matarla, y cómo al ocurrir su muerte su hermana no desaparece, sino que pesa aún más sobre la vida de Verónica, como una persona más viva que antes, lo que genera en Verónica, la autora, más ira por la muerta. Leandro le hace notar que por las hojas que leyó captó un sentimiento muy ambiguo de la protagonista respecto de Lea, y le pregunta por el argumento. “No tiene argumento” le contesta Verónica. “¿Y se puede escribir una novela sin argumento? – Es natural. Todo lo que uno siente no bastaría” (2013: 81). El argumento, al parecer, sería también otro modo de lo imposible. Nada alcanza para que exista. Allí quedan Lean(dro), LEA, las hojas sueltas, el manuscrito. Prosiguen pocos personajes-recuerdos hasta las partes finales de la novela, fragmentos desprendidos, sin orden notable, del diccionario prometido. Entre esos pocos está “Ani Vlis”: Silvina escrito al revés. Una niña que sabía que había una promesa inquebrantable en los regalos recibidos: un futuro suplicio (2013: 131).<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Ani Vlis es un personaje del cuento “La lección de dibujo” en *Y así sucesivamente*, de 1987. La

Imbricada entre personajes-recuerdos, Silvina es uno más: “el nombre de Silvina debe leerse hacia atrás”, dice Gamarro (2010: 126). *La promesa*, sugiere esta entrada –la de “Ani Vlis”– puede leerse como promesa póstuma también al revés, cumplida en libros que Ocampo escribía mientras escribía también *La promesa*. Los personajes arrancados de tantas páginas que señalamos al inicio de este trabajo, ya estaban escritos. Esta promesa los retoma, como a fragmentos que también suenan a la escritura de Silvina editada en vida, dados vuelta, como a su nombre. Esa lectura en dirección contraria a nuestra forma de leer –a la que suman las problemáticas abiertas por el manuscrito encontrado por Leandro– sigue siendo un imperativo escondido que nos desafía a leer de otras maneras, en todas direcciones.

#### 4. LA ESCRITURA PROMETIDA<sup>20</sup>

La noción de promesa es objeto de estudios de diversas disciplinas. Es abordada por el pensamiento religioso, político, filosófico, lingüístico, entre otros. Con el trabajo de John Austin, *How to do things with words*, el tema toma relevancia.<sup>21</sup> Allí Austin afirma que existen actos del lenguaje que son performativos, es decir, que realizan cosas al efectuarse, sin comunicar un contenido o explicar un hecho previo a ese decir. Un ejemplo de ello es la promesa. La promesa es lo que realiza al decir “prometo”. Se realiza en el mismo acto de decir esa palabra, no representa algo independientemente de ella. Por lo cual, sigue Austin, no es ni verdadera ni falsa. De ese tipo de performativos puede decirse que se realizan “felicemente”, si lo hacen, en este caso, se cumple la promesa; o que no se realizan provocando un “infortunio” (1971: 54-56). Es importante señalar que la promesa pertenece a lo que Austin denomina lenguaje normal y no al lenguaje parasitario del que formarían parte metáforas, obras de teatro, ironías o chistes. Como explica Jesús Navarro Reyes, esta forma de lenguaje utiliza:

... el significado literal de las emisiones de un modo retorcido, bien para dotarlas de un sentido limitado –solo válido en un contexto particular, como un escenario–, bien para dotarlos de nuevos significados –como la metáfora– o incluso para decir lo contrario de lo que las palabras significarían literalmente –como la ironía. (Navarro Reyes 2007: 122-123)

---

protagonista se encuentra con una niña, o consigo mismo a la edad de 7 años: “–¿Cómo te llamas? –Ani Vlis. Es un seudónimo” (2020: 190).

<sup>20</sup> Para analizar la obra editada de Silvina Ocampo que la vincula a la tradición de la literatura fantástica argentina ver Natalia Biancotto: “El lugar común que identifica a la literatura de Silvina Ocampo como fantástica resulta un pretexto tranquilizador que de algún modo domestica su rareza. En las interpretaciones críticas actuales sigue funcionando esta idea reductora que, si para una coyuntura determinada resultaba explicativa, hoy se revela improcedente. Entiendo que, en sus momentos más característicos, los relatos de Ocampo se definen menos por los tópicos y procedimientos que involucran lo sobrenatural, lo anormal o lo irreal, que por una forma de la escritura cuyo desatino deja atónito al lector. Para leer esta literatura en nuevos términos, pienso en el *nonsense* como relato de la insensatez, un modo de uso de la locura como estética y como ética” (2015a: 30-50).

<sup>21</sup> Para un tratamiento del tema de la promesa desde otros puntos de vista, véase Svampa (2014).

Por el contrario, la promesa debe suponer para su realización un determinado contexto: una situación total donde se haya emitido, la intención de cumplimiento del emisor, una sociedad donde exista la forma de la promesa, que tal acto de lenguaje se refiera al futuro no al pasado, que quien promete lo haga por sí mismo no por otra persona.

Jaques Derrida reconoce en una primera instancia que Austin abre la posibilidad de pensar el lenguaje no como comunicación de un sentido sino como transmisión de una fuerza que provoca un efecto (2007: 121), dejando de lado, además, la idea de verdad. Sin embargo, examinando un poco más de cerca la teoría de los performativos Derrida concluye que tales hazañas solo son ilusiones. En efecto, para que una promesa no sea infortunada debe suponer la verdad de un contexto total, permanente, intencionado. Para Derrida la noción de contexto que maneja Austin permanece dentro de los parámetros de la metafísica de la presencia y con ella de la suposición del lenguaje como transmisor de verdades, aún en los actos performativos.

En "Políticas del nombre propio" Derrida indica que escribir implica un ausentarse (1984: 73). El escritor es quien aparece como retirándose. La marca producida por él seguirá operando y produciendo: se dará a leer y a reescribir tras su desaparición. Tal desaparición en la escritura, además, conlleva la no presencia del querer-decir del escritor, de su intención, de su querer-comunicar-esto. Una escritura es aquello que sigue funcionando aun cuando el autor no responda de ello, de lo que firmó. Su estructura radica en su iterabilidad, en su índole repetible, reiterable a pesar de la desaparición absoluta de todo destinatario. Es decir que la muerte o posibilidad de muerte de los mismos (escritor y lector) está inscrita en la estructura de la escritura, esto implica que es ruptura de la presencia no su expresión ni su restitución.

La escritura, asimismo, sigue Derrida, encierra ausencia de contexto. Lo escrito no se agota en el presente de su inscripción, permanece, da lugar a una repetición más allá de la presencia del sujeto empíricamente determinado que la haya producido en un contexto dado. Rompe con el contexto como conjunto de presencias que organizan el momento de su inscripción. Tanto con lo que puede llamarse contexto real –presente de la inscripción, del escritor, medio ambiente, horizonte de su experiencia y la intención, el querer decir que impulsaría la escritura– como con el contexto semiótico e interno: por su iterabilidad puede tomarse un sintagma fuera del encadenamiento en el que está dado; puede ser inscripto, injertado en otras cadenas, puede ser cita. Ningún contexto puede cerrarse sobre él: la escritura se convierte, así, en deriva (1984: 347-372).

Derrida socava, con esto, la acepción de la escritura-vehículo, medio de expresión y comunicación que extiende muy lejos tal campo. Socava, así, la interpretación presente en toda la historia de la filosofía: los hombres escriben para comunicar algo, su pensamiento, sus ideas, sus representaciones. Como Barthes, en su interés no representativo de la escritura, Derrida deconstruye estos supuestos, puntualiza la posibilidad de la escritura de ser separada del referente o del significado, y con esto, de la comunicación y contexto:

Esta citacionalidad, esta duplicación o duplicidad, esta iterabilidad de la marca no es un accidente o una anomalía, es eso (normal/anormal) sin lo cual una marca no podría siquiera tener un funcionamiento llamado "normal" ¿Qué sería una marca que no se pudiera citar? ¿Y cuyo origen no pudiera perderse en el camino? (Derrida 1984: 369)

De manera que la promesa se extravía y puede ser dicha y escrita tanto como chiste, ironía, metáfora, por su iterabilidad, su naturaleza repetida. Austin piensa al contexto como definible, a la conciencia como libre y presente y al hablante o escritor como dueño de un querer-decir. Para Derrida, en cambio, todo escrito o dicho puede ser citado en diferentes contextos porque no hay más que contextos "sin ningún centro de anclaje absoluto" (1984: 362)

¿Cómo podemos abordar la promesa de nuestra náufraga? ¿Es una ironía, un chiste o una metáfora ya que promete y escribe en el mar? ¿Es una fuerza que realiza lo prometido: el diccionario de recuerdos, la terminación del libro, su publicación? ¿La cantidad de repeticiones con levísimas diferencias, citas de otros libros propios, el personaje entrometido de Ani Vlis, el manuscrito que obsesiona y estudia Leandro desde tantas perspectivas –buscando intenciones, personalidad, autoría– hasta disiparse sin conclusión, las referencias insistentes, imperativas, herméticas o ilegibles a la escritura, a la letra, a los argumentos y a la lectura nos invita como lectores a levantar anclas y a dejarnos, como la náufraga, llevar?

El analfabetismo como incapacidad de leer y escribir según una tradición monumental de la que hablaba Barthes, y *La promesa* a lo imposible –Santa Rita– como movimiento de escritura y nombre del texto que aúna, mediante la figura de un editor un conjunto de hojas escritas durante veintinueve años, actuaron como faros en esta lectura de una escritura imposible. Escritura que por su imposibilidad "contextual", de "situación normal" a lo Austin, es la promesa de sí misma, de un acto escriturario que contra viento y marea, entre la vida y la muerte va más allá de sus propias letras hacia una ilegibilidad que la llama, la cita a una zona nueva.<sup>22</sup> Que puede ser una isla en medio del mar, como escribe el párrafo final:

Una noche extraña, ya sin animales, empecé a ver la forma de los árboles. Vi una enorme planta, era un aguaribay, el árbol de la pimienta. Me arrojé a sus pies y repetí su nombre indio, *mullí*, probé las hojas con gusto a pimienta.

Ví un pacará, "oreja de negro", lo llamaba mi mamá. Existe una leyenda sobre este árbol. Mamá me la contó: un indio espera a su amada. Las orejas del

---

<sup>22</sup> Molloy escribe sobre Ocampo: "sus textos (y acaso su persona) resultaban incómodos: no se sabía cómo leerlos. Para resolver el dilema y ubicarla se la calificó de excéntrica: era una manera de ponerla, por lo menos, en un no lugar. No se sabía el favor que se le estaba haciendo: la excentricidad no es una exterioridad inocua sino un llamado de atención permanente: no hay, mientras ronde lo excéntrico, la posibilidad de un centro tranquilo (2009: 43). Asimismo, Judith Podlubne: "No sabía aún [...] que la excepcionalidad de Ocampo residía menos en la divergencia con esas otras narrativas, que en la distancia móvil y escurridiza que en ocasiones la separa de sí misma" (2011: 12)

árbol la siguen esperando, ella nunca volverá, pero él la sigue esperando en sus orejas, pues ni el indio ni la amada vuelven. (Ocampo: 2013: 142)

Ese territorio nuevo puede ser la espera y el amor indeterminados, o la espera y el amor por una indeterminación que quiere ser escuchada y leída. O puede ser una orilla, la orilla de esa isla, la orilla del lago donde conversan Verónica y Leandro (2013: 78), la orilla que son bordes que tienen las ciudades que la náufraga imagina (2013: 140);<sup>23</sup> también orilla es el remate de una tela que se cose, como lo hacen tantos costureros en la novela, principalmente el primero: Aldo Bindo, con su "centímetro puesto como una condecoración sobre los hombros" (2013: 22). Un día ella, la náufraga, lo encontró en la playa, otra orilla, y corrió a saludarlo, estaba untado de bronceador y muy alegre pero no tenía su centímetro: "unos minutos después vi que en la arena húmeda, con su dedo gordo del pie, mientras me hablaba, dibujaba un centímetro" (2013: 24). Sea una orilla, una isla, el mar, o una tierra prometida, ese territorio será una zona escrituraria tan nueva que solo existe como promesa.

#### OBRAS CITADAS

- Austin, John (1971). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (2009). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- Biancotto, Natalia (2015a). "Del fantástico al *nonsense*: Sobre la narrativa de Silvina Ocampo", *Orbis Tertius*, XX.21: 39-50. <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>>.
- Biancotto, Natalia (2015a) "Un homenaje fallido a Carroll: *La torre sin fin*, de Silvina Ocampo", *CONFLUENZE*, 7.2: 182-193.
- Derrida, Jacques (1984). "Políticas del nombre propio", in *La Filosofía como Institución*. Barcelona. Ediciones Juan Granica.
- Gamerro, Carlos (2010). *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Izquierdo, M. Jesús (1994). "Uso y abuso del concepto de género", in *Pensar las diferencias*, ed. M. Vilanova. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Larrosa, Marina (2015). "La Epifanía de Dioniso: Una Interpretación del Fragmento 357 PMG de Anacreonte a partir de la Consideración de sus Ediciones Modernas", *MATLIT*, 3.1: 143-157. <[http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830\\_3-1\\_8](http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830_3-1_8)>.
- Molloy, Sylvia (2009). "Para estar en el mundo: los cuentos de Silvina Ocampo", in *Silvina Ocampo en La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, comp. Nora Domínguez y Adriana Mancini. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Montequin, Ernesto (2011). "Nota al texto", in *Las repeticiones y otros relatos inéditos*. Buenos Aires: Lumen.
- Montequin, Ernesto (2013). "Nota preliminar", in *La promesa*. Buenos Aires: Lumen.

---

<sup>23</sup> Recordemos que dos títulos posibles, además de *Los epicenos*, eran *En la orilla de un sueño y Memorias de la ciudad perdida*.

- Montequin, Ernesto (2014). "Nota al texto", in *El dibujo del tiempo. Recuerdos, prólogos, entrevistas*. Buenos Aires: Lumen.
- Navarro Reyes, Jesús (2007). "Promesas deconstruidas. Austin, Derrida, Searle", *Thémata. Revista de Filosofía*, 39.
- Neo Poblet, Natalia, y Guido Idiart (2014). *La máquina des-cribir. El sujeto entre-líneas*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Ocampo, Silvina (2013). *La promesa*. Buenos Aires: Lumen.
- Ocampo, Silvina (2020). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Emecé.
- Podlubne, Judith (2011). *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Urrituia Cárdenas, Hernán, y José Luis Ramírez Luengo (2004-2005). "El morfema de género en el español de América", *Boletín de filología*, XI.40.



## DIGRESIÓN Y ALTERIDAD: UNA LECTURA DE *FALSA CALMA* (2005), DE MARÍA SONIA CRISTOFF

DIGRESSION AND ALTERITY: AN ANALYSIS OF *FALSE CALM* (2005), BY MARÍA SONIA CRISTOFF

Yael Natalia Tejero Yosovitch

Universidad de Buenos Aires-CONICET-Universidad Nacional Arturo

Jauretche

yael.tejero@gmail.com

Recibido: 18.01.2020

Aceptado: 09.09.2020

RESUMEN: El presente trabajo se propone analizar las crónicas de *Falsa calma. Un recorrido por los pueblos fantasma de la Patagonia* (2005), de la escritora argentina María Sonia Cristoff. Víctimas del desmantelamiento del ferrocarril durante la última dictadura militar y las políticas privatistas de los años 90, las localidades del Sur padecen la desintegración territorial. En este artículo, observamos la forma en que Cristoff aborda la relación entre las comunidades locales y la nación como comunidad imaginada (Anderson 2003), la representación de la alteridad desde perspectivas biopolíticas (Giorgi 2014) o poscoloniales (Said 2007) y la disputa por la hegemonía cultural (Williams 2009). En cada uno de esos ejes, analizamos la digresión (Chambers 1994; Echeverría 2005; Oliver 2016; Atkins 2017) como procedimiento que permite la deriva hacia otros textos a partir de los cuales se define la relación entre crónica y alteridad (Todorov 2007). Asimismo, proponemos una analogía entre el movimiento de la desviación y la integración que toda operación digresiva supone y los movimientos de aislamiento e integración territorial que se presentan en el texto como problemática comunitaria.

PALABRAS CLAVE: Literatura Argentina, María Sonia Cristoff, digresión, alteridad, crónica

ABSTRACT: The present work sets out to analyze the chronicles of *False Calm. A Tour of the Ghost Towns of Patagonia* (2005), by the Argentine writer María Sonia Cristoff. Victims of the dismantling of the railway during the last military dictatorship and the privatization policies of the 90s, the southern towns suffer

from territorial disintegration. In this article, we observe the way in which Cristoff approaches the relationship between local communities and the nation as an imagined community (Anderson 2003), the representation of otherness from biopolitical (Giorgi 2014) or postcolonial perspectives (Said 2007) and the dispute over cultural hegemony (Williams 2009). In each of these axes, we analyze the digression (Chambers 1994; Echeverría 2005; Oliver 2016; Atkins 2017) as a procedure that allows the drift towards other texts from which the relationship between chronicle and alterity (Todorov 2007) is defined. Furthermore, we propose an analogy between the movement of deviation and integration that all digressive operations entail and the movements of isolation and territorial integration that are presented in the text as community problems.

KEYWORDS: Argentine Literature, María Sonia Cristoff, Digression, Otherness, Chronicle



## 1. REGRESO AL LUGAR DE ORIGEN

En la literatura hispanoamericana, la crónica o la narrativa de no ficción tiene una tradición de larga data y una amplitud temática considerable. Entre sus preocupaciones, a menudo encontramos problemáticas culturales, territoriales y comunitarias. Estas cuestiones están presentes en varias obras de la escritora argentina María Sonia Cristoff. El caso más emblemático es *Falsa calma. Un recorrido por los pueblos fantasma de la Patagonia* (2005), un libro de crónicas sobre localidades de las provincias de Santa Cruz y Río Negro.<sup>1</sup> Los diez capítulos que lo componen cuentan con una relativa autonomía, pero se enlazan a través del relato de un viaje en el que encontramos huellas de múltiples visitas a la región. Los personajes dan testimonio de los efectos devastadores que las políticas neoliberales de los años '90 tuvieron en la Argentina a comienzos del siglo XXI. Pero además de lo dicho está también lo aludido: nacida en Trelew en 1965, la autora elige construir una frontera imaginaria que excluye (e incluye como objeto de elipsis) la localización de su provincia natal, Chubut, en la que *Falsa calma* no se adentra.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> María Sonia Cristoff también es autora de la crónica *Desubicados* (Sudamericana, 2005) y de las novelas *Bajo influencia* (Edhasa, 2010), *Inclúyanme afuera* (Mardulce, 2014) y *Mal de época* (Mardulce, 2017). Fue compiladora de los volúmenes colectivos *Acento extranjero. Dieciocho relatos de extranjeros en la Argentina* (Sudamericana, 2000); *Patagonia* (Cántaro, 2005); *Idea crónica, literatura de no ficción iberoamericana* (Beatriz Viterbo, 2006) y *Pasaje a Oriente. Narrativas de viaje de escritores argentinos* (FCE, 2009).

<sup>2</sup> Solo en la introducción, que analizaremos en el siguiente apartado, el relato se sitúa en la Provincia de Chubut.

El territorio es un tema central en toda la tradición escrituraria argentina producida durante las campañas de conquista, los procesos independentistas y la constitución de los Estados-Nación en la región.<sup>3</sup> Vista desde la perspectiva de algunos ensayistas del siglo XIX como D. F. Sarmiento, la extensión del territorio nacional era un factor que conducía a la profundización de la "barbarie". A pesar de las falencias de un conjunto de ideas que –voluntariamente o no– alentaban la desintegración del país (antes que el progreso del transporte), esta mirada resultó hegemónica en el pensamiento nacional de la Argentina del siglo XIX. La tradición ensayística posterior ha sido pródiga en refutaciones incisivas. El caso emblemático es el de Arturo Jauretche y su *Manual de zonceras argentinas* (1968), donde la sentencia sarmientina era calificada como la hija mayor de la zoncera madre: la dicotomía "civilización y barbarie", que profundizó toda polarización de los proyectos de nación en disputa.

Ya entrado el siglo XXI, las crónicas de *Falsa calma* exploran la contracara de aquellos proyectos tras la crisis del 2001, el desmantelamiento del ferrocarril durante la última dictadura militar (1976-1983) y el gobierno de Carlos Menem (1989-1999) y la privatización del petróleo: fenómenos que hicieron de aquellas comunidades prósperas sitios en paulatina desintegración. En su artículo titulado "Entrenar la mirada. La escritura de viaje en María Sonia Cristoff", Cecilia Sánchez Idiart sostiene que, en *Falsa calma*, la escritura del viaje narra desplazamientos no solo a través del territorio, sino también a través de una serie abierta de otros textos (2020: 53). Esta constatación permite poner en una misma serie el desplazamiento físico y textual. La hipótesis del presente trabajo es que a través de las digresiones a las que conducen las referencias intertextuales, las crónicas de *Falsa calma* intentan incorporar distintas formas de alteridad discursiva y oponer al aislamiento una vía de integración en el plano de la textualidad. Esta idea impone la necesidad de acordar una definición de digresión y alteridad.

En el libro IV de sus *Instituciones Oratorias*, Quintiliano define la digresión como un tratamiento que discurre fuera del orden de alguna cosa, pero que pertenece a la utilidad de la causa (1887: 218). A pesar de apartarse del tema, el excurso supone una recapitulación que demuestra la finalidad del desvío. Rhian Atkins (2017) sostiene que la digresión a menudo fue menospreciada como un error autorial, pero su centralidad ha cobrado gran interés gracias a los aportes de Ross Chambers (1994), quien señaló la capacidad de la digresión en tanto dispositivo estilístico capaz de demostrar la permeabilidad de los contextos, su habilidad para ofrecer historias alternativas y el poder ideológico que esta capacidad supone. En *El arte de irse por las ramas* (2016), María Paz Oliver analiza los usos de la digresión en la narrativa latinoamericana. Como acto de suspensión del discurso en relación con la línea narrativa principal –con un fin complementario, ilustrativo o para buscar la empatía– este procedimiento supone la capacidad de identificar una narración principal que se pone en dudas mediante la dilación. En la oposición sistemática al orden que reclama la propia historia y en el efecto dilatorio es donde la digresión hace del vagabundeo una

<sup>3</sup> Para un análisis de la representación del territorio en *Falsa calma*, ver Tejero Yosovitch (2019).

forma compositiva capaz de reflexionar sobre sí misma. En ese momento surge el yo como un centro difuso para coordinar el relato que crea y bifurca (Echeverría 2005: 80). En virtud de ese “yo” que coordina la digresión podemos postular la condición de alteridad del objeto que Cristoff abordará en sus desvíos: el intertexto, o en otras palabras, el material aparentemente ajeno al propio tejido del relato principal que, sin embargo, acabará por integrarse y completar el sentido de la crónica gracias a una primera persona “propagadora de lecturas”.<sup>4</sup>

Desde un uso común del término, la alteridad supone la condición de ser otro. Según las premisas que Tzvetan Todorov expone en *La conquista de América* (2007), el descubrimiento del “Yo” es posible únicamente a través del descubrimiento del “Otro” e incluso a través del desciframiento de los vínculos entre ambos: el “Nosotros”. Haremos extensiva esta postura, centrada en los sujetos, a elementos que representan lo otro respecto de la primera persona que coordina las derivas del texto. En ese sentido, los intertextos pueden ser concebidos como lo otro frente al propio relato e incorporados mediante la digresión. La cronista, encarnada en la voz de la narradora, termina por definirse a partir de sus excursos y del tejido de alteridades frente al que se constituye como primera persona –organizadora– del relato. Asumimos, entonces, una analogía entre, por un lado, el aislamiento y la integración social y territorial, y por otro, el aislamiento y la integración textual. En este trabajo intentaremos dar cuenta de esta hipótesis a partir de distintas problemáticas culturales, territoriales y comunitarias que funcionan como ejes propagadores de lectura.

## 2. LAS MÚLTIPLES CARAS DE LA FALSA CALMA

### 2.1. “Desde lejos no se ve”

La introducción a las crónicas que componen *Falsa calma* ofrece una aproximación al territorio a través de la historia del asentamiento familiar de la cronista en la Patagonia y produce un efecto de extrañamiento al representar el espacio propio como tierra de inmigrantes. El preámbulo cuenta la historia del padre de Cristoff, un hombre de origen búlgaro que a los cinco años dominaba no solo su lengua materna sino también el galés. Cuando se trasladó al pueblo de Gaiman (Provincia de Chubut) para comenzar la escuela primaria, se percató “de que muchos, casi diría todos, hablaban un tercer idioma. No se parecía en nada a los que él sabía, y se llamaba castellano” (Cristoff 2014: 23). En ese lugar de afiliación comunitaria también se expresa una forma de extranjería donde la lengua local se convierte en “lo otro”. En este sentido, resuena el concepto que Cristoff presenta en su prólogo a *Pasaje a oriente* (2009): si el viaje a Europa era el viaje “edificante” de los intelectuales argentinos del siglo XIX, el viaje a Oriente se vuelve “dislocante”, en la medida en que propone una disolución de la antinomia Oriente/Occidente, que señala Edward Said en *Orientalismo* (1978). A partir del estudio de la disciplina orientalista europea, Said demuestra que Occidente creó

---

<sup>4</sup> El concepto es de María Sonia Cristoff (2014: 18).

un Oriente a la medida de sus ambiciones coloniales, definido por “la barbarie, la pereza, el fanatismo religioso, el estancamiento, la sexualidad desenfadada y la sensualidad estereotipada” (Cristoff 2009: 13). Contra eso propone deponer la idea de Oriente como realidad y comenzar a concebirlo como una construcción occidental en absoluto inocente. Esta postura, que Cristoff reclama para los textos de la compilación, también puede pensarse con relación al caso de *Falsa calma*, donde las crónicas proponen una mirada de la Patagonia que dialoga con la larga tradición de representaciones sobre este territorio. En cuanto a la comunidad de Gaiman, el ejercicio de extrañamiento que propone el fragmento citado es una forma de viaje dislocante, en la medida en que coloca lo extranjero en el centro de la comunidad local y lo local –la variante que queda como herencia de la lengua del imperio– en el ámbito de lo desconocido.

A esta forma de comunidad, el primer capítulo le opone la imagen del aislamiento y la desintegración a través de la historia de León, dueño de uno de los kioscos de Cañadón Seco (Provincia de Santa Cruz). León vende tickets de buses que cruzan el norte de la provincia, pero “paran cuando quieren” (Cristoff 2014: 31). El desmantelamiento del ferrocarril y las políticas económicas neoliberales profundizaron la distancia territorial en la región. A este panorama, la cronista suma la lectura como ejercicio de distanciamiento respecto de la tradición escrita sobre el Sur. Mientras lee la biografía de Malraux se pregunta: “¿Por qué tengo que estar acá, en el medio mismo de este lugar acerca del que tantos han escrito, leyendo la vida de un escritor francés cuyo lazo más próximo con la Patagonia es una amante fugaz que compartió con Saint Exupéry?” (2014: 34). La merma de la población se evidencia en la actividad comercial del Kiosco, fundado por el padre de León en 1953, época en la que alcanzaban trescientos clientes diarios (todos trabajadores de YPF<sup>5</sup>) y que, a comienzos del siglo XXI, apenas llegaban a diez. A esto se suma la voz de Angélica, otro personaje que entra al kiosco y dialoga con la cronista sobre su tuberculosis, la inacción de los funcionarios públicos y el subregistro de casos de la enfermedad.

El capítulo II compensa la atmósfera de desintegración territorial con un relato sobre los inicios de la aviación en la Patagonia. Cuenta la historia de Francisco, un trabajador que, a finales de los años 60, con ayuda de la compañía petrolera, inició la Escuela de Pilotaje Aéreo del Club de Cañadón Seco. El inicio de los vuelos sobre la región era reciente y este emprendimiento permitió a la corporación demostrar que YPF podía cubrir “todas las áreas de la soberanía nacional” (Cristoff 2014: 46).<sup>6</sup> La historia de Francisco y sus escenas de aprendizaje como piloto ofrecen una mirada del territorio centrada en el dominio aéreo, lo

<sup>5</sup> Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF) es una empresa argentina creada en 1922 por el presidente Hipólito Yrigoyen. Después de varios procesos de venta de acciones realizados durante la década de 1990, la mayor parte quedó en manos de la empresa Repsol hasta su renacionalización en 2012. Para más información sobre la historia de las políticas energéticas en Argentina, consultar Bernal (2005) y Viale (2014).

<sup>6</sup> En este fragmento citado, la polifonía es sutil pero no por eso débil. La narradora se sitúa en la perspectiva de quienes diseñaron esa política en ese momento histórico y desde ese lugar, hace su afirmación.

cual permite trascender la categoría de “desierto” como rasgo topográfico para el paisaje pampeano y patagónico, tan fecunda en los textos del siglo XIX. Este relato conduce a Cristoff a la lectura de *Vuelo nocturno* (1931) de Antoine de Saint-Exupéry, quien en 1929 inaugura los vuelos de la Compañía General Aeropostal hacia el Sur. Para la autora, se trata de un libro sobre la noche: “De los peligros de andar volando por ahí –y sobre todo, de la impotencia para contarlos, de la dificultad para hacer de la experiencia un relato” (Cristoff 2014: 54), algo que involucra la tarea del cronista.

El capítulo III se ocupa de la historia de Ramiro, un joven que aspira a convertirse en sacerdote. En su caso, el aislamiento es una elección personal deliberada que establece otra clase de fronteras entre la subjetividad y el entorno:

El clero diocesano tiene acá, en Cañadón Seco, una sede en la que los aspirantes a cura pasan su primer año de formación. Reciben clases de latín y de introducción a la liturgia, aprenden a cocinar, rezan, empiezan a foguarse en lo que significa vivir en una comunidad cerrada. (Cristoff 2014: 61)

Esa forma de comunidad se nutre de una suerte de afuera: la biblioteca, compuesta más por “donaciones ralas y azarosas” que por un “diseño de lecturas programáticas” (2014: 63). En los inicios, Ramiro encontró ayuda en un ejemplar: la biografía de Charles de Foucauld, un noble francés que ingresa en el ejército y queda fascinado por el mundo árabe. Decide entonces adentrarse en las tribus del desierto para predicar su mensaje. De Foucauld emprende una forma de viaje dislocante cuyo relato ayuda a Ramiro a atravesar su reclusión.

El problema del aislamiento reaparece en el capítulo VII, destinado a El Caín, un pueblo situado en la meseta de Somuncurá (Provincia de Río Negro). A falta de hoteles, la escuela pública resulta un espacio posible de hospedaje donde las camas cuchetas acogen el sueño, pero impiden la lectura. Esta dificultad práctica de leer y la tensión entre lectura y viaje disparan una serie de expediciones cuyos relatos se organizan en siete “circulaciones”. En estas salidas, la cronista va al encuentro de personajes diversos: hombres solitarios; mujeres que luchan por defender su libertad en un contexto patriarcal; un baqueano que conoce el territorio y a quien la cronista identifica como lenguaraz de la región; la agente sanitaria que hace sus recorridos por los parajes; los comisionados de fomento. Y también el paisaje, con sus mesetas, sus terrenos rocosos y sus lagunas:

Decido convertirla en un rumbo, en una dirección definida hacia la cual avanzar, aunque camino y la laguna me resulta cada vez más remota. ¿Cuándo, en qué momento del caminar, llegará ese punto al que describen como algo deseable, como la entrada en otro tipo de estado? ¿Después del primer día, de la primera semana? ¿Cuál será ese mecanismo por el cual el pulso de la caminata se entrelaza con el de la escritura? ¿Cómo fue que le pasó a Monod, a Sebald, a Thoreau, a Lawrence, a Patrick Leigh Fermor? Empiezan a aparecer surcos en el terreno; supongo que son las huellas que deja el agua de los deshielos cuando va hacia la laguna. Ahora están secos y entonces los convierto en mis senderos. Algunos, que deben ser los que llevan más caudal de agua, han socavado tanto

el terreno que logran generarme, a medida que avanzo, la sensación de que me voy hundiendo en dos paredes de tierra seca cada vez más altas. (Cristoff 2014: 141)

La mención de aquellos autores obsesionados con el viaje manifiesta la doble función de la lectura: es digresión y errancia entre la autobiografía lectora y la expedición topográfica, un movimiento contenido en las figuras del deshielo y de los surcos; es el salto entre la escritura verbal y la escritura del terreno. El final de la circulación es un camino de retorno al punto de origen: el sur que la cronista abandona, en gran parte, por la falta de libros. Y es la lectura la que le permite sobrevivir a los retornos: "los libros funcionan para mí como un vale que me dan a la entrada: la contraseña que indica que puedo salir de ahí en cualquier momento" (2014: 152). Esa contraseña da cuenta de un miedo que se dispersa por todas las descripciones: una configuración del espacio como lugar de lo siniestro; el miedo al encierro como una faceta del aislamiento; el temor a vivir errante que la cronista ilustra con la obra "Caín" del escultor noruego Gustav Vigeland. En la escuela pública del pueblo, no obstante, un cuaderno manuscrito del director consigna el origen del topónimo y desmiente el sentido bíblico: "El Caín" es una deformación de "lëlkaiên", vocablo que en tehuelche septentrional señalaba una variedad de piedras usadas para moler. El viaje dislocante cobra, entonces, la forma de una refutación contra la etimología castellana y la tradición bíblica.

## 2.2. Entre dos hielos: nación y comunidad

En el hospedaje improvisado que le ofrece la escuela pública, no faltan símbolos patrios populares. Tampoco en la programación televisiva de *El Cuy* (Provincia de Río Negro), gestionada desde el comisionado de fomento. A través del televisor, la conductora argentina Susana Giménez expone su traje de pieles frente al Glaciar Perito Moreno. El capítulo VI ofrece una descripción de esta imagen de la cultura de masas, exhibida en los televisores de los entrevistados. Sus testimonios denuncian abandono infantil, abuso sexual, formas de esclavitud encubierta, dificultades de transporte para acceder a la escuela. Todos narran sus historias con la imagen turística de la Patagonia escoltando a la famosa conductora: "Susana Giménez, definitivamente, está en la Patagonia. En el Glaciar al que llegan los hombres de Estado y los turistas con divisas, y también en *El Cuy*, este pueblo al que apenas llegan algunas cosas básicas" (Cristoff 2014: 109). El territorio, las fronteras, los escenarios naturales son disputados simbólicamente a través de medios de comunicación con alcance nacional. Pero esta disputa no es nueva. Según afirma Gabriela Nouzeilles, cuando Francisco Moreno cambió los nombres de los escenarios naturales del territorio argentino, realizó un ajuste semántico a la imagen imperial de la Patagonia como "tierra maldita", popularizada por narrativas como la del explorador, geógrafo y cronista italiano Antonio Pigafetta (Circa 1480-1534). La reinención de Moreno buscaba fomentar la imagen de la abundancia de recursos naturales y del carácter dócil de la población

nativa (Nouzeilles 1999: 39).<sup>7</sup> Semejante promesa de expansión territorial se ve contenida por la ubicación de la frontera en los Andes que, según Fermín Rodríguez, naturaliza la arbitrariedad del territorio: “La exploración de los Andes patagónicos es el acontecimiento geográfico que clausura el espacio de la patria, cerrado por un cordón de nombres propios y símbolos patrios que le ponen fin a la pura extensión de la llanura pampeana y patagónica” (2010: 132). Las imágenes de los escenarios y sus nombres son arenas de disputa sobre el carácter de lo nacional.

La oposición entre integración y aislamiento se enlaza con el vasto problema teórico de la nación, definida por Benedict Anderson, (2013) como una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana.<sup>8</sup> Si el Estado-Nación argentino relegó estos pueblos al aislamiento, lo que hace *Falsa calma* es representar las formas de comunidad que en ellos resisten. En *Comunidad y alteridad*, la investigadora Adriana Rodríguez Pérsico señala que la pregunta por la nacionalidad es también la pregunta por la distribución, la pertenencia y el derecho a ejercer el poder sobre determinados espacios (2017: 144). A través de distintos recursos, los textos muestran el sentimiento de ajenezidad o distancia de las comunidades locales con respecto a la nación en tanto “comunidad imaginada”. *Falsa calma* es un enunciado que responde al aislamiento como fenómeno anti-comunitario y anti-integrador; representa al Estado como responsable del aislamiento territorial y de la desintegración comunitaria, pero a la vez como entidad que se manifiesta en símbolos territoriales.

El capítulo x, destinado a la localidad de Las Heras (Provincia de Santa Cruz), expresa la consecuencia social más grave del aislamiento: en los últimos años del siglo xx e inicios del xxi, se produjo una insólita cantidad de suicidios.<sup>9</sup> Cristoff toma como personaje central del capítulo a Sandra, una vidente que “lucha” contra la “Secta de los Siete”, refiriéndose así a la familia dueña de la casa de lotería del pueblo.<sup>10</sup> Convencida de la capacidad de “Los Siete” de penetrar en los

---

<sup>7</sup> La investigadora se refiere a la tensión entre la toponimia apocalíptica que dejaron los exploradores imperiales (Bahía de la Desolación, Puerto Deseado, Puerto del Hambre) y los nombres chauvinistas impuestos por Moreno (Lago Argentino, Lago San Martín) que imprimen en la cartografía patagónica la “heroica empresa del Estado” que avanza hacia una expansión prometedora (Nouzeilles 1999: 39).

<sup>8</sup> Es “imaginada” porque los miembros de la nación no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, pero comparten la idea de comunidad. Se imagina “limitada” porque tiene fronteras finitas más allá de las cuales se encuentran otras naciones. También se imagina “soberana” porque el concepto nació en una época en que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, “divinamente ordenado”. Finalmente, se imagina como “comunidad” porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que existan en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo horizontal (Anderson 2013: 23).

<sup>9</sup> *Los suicidas del fin del mundo*, de Leila Guerriero, publicado el mismo año que *Falsa calma*, se ocupa en detalle de los testimonios de quienes sobrevivieron a ese trágico final de milenio en Las Heras.

<sup>10</sup> Guerriero también convoca el caso de Sandra a través de un artículo publicado en el diario *Crónica* de Comodoro Rivadavia: “Una vidente denunció a un agenciero de ‘meterse en sus sueños’. La mujer dice que es para ‘sacarle los números de la quiniela’” (2015: 20). La mirada esotérica presente en el discurso de Sandra manifiesta el tipo de explicación al que apelaron algunos pobladores de Las Heras ante tales hechos traumáticos.

sueños y las mentes de las personas, la “adivina” les adjudica la responsabilidad de los suicidios y los acusa de querer invadir su mente para conocer los números ganadores de la lotería. El capítulo se abre y se cierra con este testimonio y los relatos de los otros personajes quedan envueltos por el de Sandra, como si fueran esas otras mentes que “Los Siete” podrían escrutar. La cronista compara a Sandra con Sherezade: su relato es marco de innumerables historias que asedian su imaginación. Cristoff también apela a “La lotería en Babilonia”, de J. L. Borges, cuya trama es fuertemente afín a la contienda entre la adivina y el agenciero. Para Sandra, en todos los lashereños se ve la marca de la destrucción absoluta “que domina a este pueblo que parece parido por el mismo demonio” (Cristoff 2014: 199). Así explica la razón de los suicidios: los jóvenes que se han quitado la vida serían víctimas de esa cofradía. La demonización de la localidad entra en tensión con las razones sociales, históricas y políticas que explican el aislamiento y la privatización de los recursos naturales.

El trabajo documental sobre la historia de Las Heras demuestra el carácter interrumpido –desviado, dislocado– de la localidad, que “brotó” con los trenes y padeció la brusca interrupción del crecimiento de sus arterias: “El pueblo surgió en el punto en el que se agotó el aliento de lo que iba a ser un proyecto mayor: el Ferrocarril Transpatagónico que uniría Puerto Deseado con la Cordillera de los Andes y, en el futuro, con el pacífico” (Cristoff 2014: 213). Con la Primera Guerra Mundial, la falta de hierro interrumpió la obra y solo quedaron aproximadamente doscientos kilómetros. Era un pueblo de hombres con proyectos a largo plazo que súbitamente quedaron varados. A esa parálisis, la autora suma esa suerte de “hipnosis que provoca la meseta”: “Creo que proviene de una mezcla compuesta por la aparente monotonía del paisaje, el viento constante y la brutal presencia del cielo” (Cristoff 2014: 214). Pero el problema no se puede explicar solo desde un determinismo ambiental y la crónica tampoco se deja leer en esa línea. En *Le suicide* (1897), Émile Durkheim sostuvo que las sociedades con altos grados de integración en los vínculos sociales o con un grado extremo de constricción sobre los individuos pueden dar lugar a diversos tipos de suicidio; de ahí la importancia de mantener grados de regulación e integración equilibrados. La decisión fatal e inescrutable de los personajes emerge como respuesta ante un vacío que ya no es el vacío topográfico sino la falta de identidad de la comunidad local en un proyecto mayor: la nación como comunidad imaginada que comparte un origen y un destino.<sup>11</sup> *Falsa calma* presenta al pueblo como un sitio que “brota” en el medio de un proyecto de integración inconcluso –el Ferrocarril– supeditado a intereses extranjeros y que casi un siglo más tarde queda subordinado a políticas privatistas negligentes.

---

<sup>11</sup> Estas afirmaciones son también válidas en relación a *Los suicidas del fin del mundo*, donde Guerrero expone las dificultades que padecen los lashereños para construir una noción de identidad en relación a un proyecto nacional en constante autodestrucción. Frente al problema de la nacionalidad –que siguiendo a Rodríguez Pérsico, conlleva la pregunta por el derecho a ejercer poder sobre determinados espacios– la respuesta de las víctimas es presentada como un reclamo por ejercer derecho sobre el espacio de lo viviente.

### 2.3. Formas de lo viviente

Idéntico a sí mismo, el territorio de Cañadón Seco también es el escenario del capítulo IV, donde la cronista descubre una forma de comunidad no humana conformada por los perros vagabundos. Ellos representan los límites de la hospitalidad:

Suele ocurrirle a todo cronista que en principio el lugar –la gente, las instituciones, el paisaje y, según estoy comprobando ahora, también los animales– lo recibe con los brazos abiertos, dispuesto a ver qué investiga, qué necesita, en qué puede aportar. [...] El menor balbuceo del extranjero genera una verborragia que hay que saber –hay que poder– traducir como lengua hospitalaria. Esa sobrecarga de información va formando en uno un tipo especial de soledad, única, distinta a cualquier otra. (Cristoff 2014: 67)

Gente, instituciones, paisajes, animales: todos son presentados como parte de una comunidad con acuerdos tácitos frente al extranjero que altera el conjunto. Y ese extranjero, que depende de las leyes de hospitalidad de la comunidad en cuestión, también experimenta distintas formas de soledad o integración. De a poco, la cronista observa que el deseo de contar que los locales demostraron en un principio se va apagando. Entonces debe huir, como si perteneciera a una especie que “no puede exponerse a cierta luz” (Cristoff 2014: 68), como si se tratara de un vampiro. La cronista intenta “captar el sentido de comunidad” que se desprende de los perros hasta que un día escucha el “mensaje colectivo”:

Intenté seguir como si nada ocurriera pero uno, que parecía liderar la banda, tomó impulso y me agarró el tobillo entre las mandíbulas. Me quedé quieta, él todavía no mordía, simplemente amenazaba. Mi desesperación en ese momento no vino tanto de esa mordedura en suspenso sino del hecho de mirar hacia todos lados –hacia la hilera de casas que seguían hacia el sur, hacia la ruta que conecta con Caleta Olivia, hacia el camino que lleva a lo que se supone el centro– y no ver a nadie, absolutamente a nadie. (Cristoff 2014: 69-70)

En el silencio de la siesta, la que responde es la comunidad canina. En *Formas comunes*, Gabriel Giorgi señala que diversas tradiciones culturales en América Latina habían hecho del animal un otro absoluto de lo humano de donde provenían el “salvaje”, el “bárbaro” y el “indisciplinado”; tradiciones que asociaron al animal con una falla constitutiva que atravesaba las naciones poscoloniales y demarcaba el perímetro de su civilización “pobre”. A partir de los años 60, el autor identifica una serie de materiales estéticos que asignan a la vida animal otro lugar en los repertorios de la cultura. La oposición (que aludía a distinciones como lo natural y lo salvaje, o lo racional e irracional) dará lugar a una visión de la vida animal que funciona “en un *continuum* orgánico, afectivo, material y político con lo humano” (Giorgi 2014: 12, cursivas en el original). Ya no es el signo de una alteridad heterogénea inasimilable para el orden social, sino que se vuelve interior y contiguo: “la instancia de una cercanía para la que no hay ‘lugar’ preciso y que disloca mecanismos ordenadores de cuerpos y de sentidos” (2014: 13).

La hipótesis de Giorgi es que la cultura inscribió la vida animal y la ambivalencia entre humano/animal como vía para pensar los modos en que nuestras sociedades trazan distinciones entre vidas a proteger y vidas a abandonar, eje fundamental de la biopolítica. Así, estas dos posturas (la que mantiene esa distinción biopolítica y la que asume la proximidad entre ambas formas de lo viviente) se encuentran en el diálogo entre la cronista y Domingo, un habitante de Cañadón Seco que defiende la idea de sacrificar a los perros: "Y se arman reuniones vecinales, se elaboran resoluciones basadas en reglamentos españoles, italianos, todos lugares civilizados, como si este fuera uno de ellos" (Cristoff 2014: 73), dice el lugareño. Pero el problema de la superpoblación canina no se resuelve:

Por algo a Cañadón Seco le dicen puesto de estancia: hay más perros que personas. Habría que eliminarlos a todos y basta. Saqué el tema equivocado, me parece. Lucho por pasar a otro. No es fácil. Si un chico no puede andar tranquilo en bicicleta, para qué vive en este pueblo, para qué es un chico. Los cuestionamientos de Domingo me superan. Si la perra tuvo cachorros, por qué no los ahogan ahí nomás, cuando todavía ni abrieron los ojos. Sus propuestas también. (Cristoff 2014: 73)

Además del manejo de la polifonía (marcada por la alternancia entre la voz de Domingo y la voz de la cronista), este fragmento también introduce una serie de dicotomías: por empezar, el término "civilización y barbarie": Cañadón Seco aparece como el sitio bárbaro y remoto, donde la comunidad, en un gesto aparentemente absurdo, pretende aplicar normativas "importadas" desde la supuesta "civilización". También podemos leer esa dicotomía clásica desde una nueva significación relativa al mundo animal, pues la civilización sería aquella forma de comunidad humana que tendría dominio sobre todo lo viviente. Por el contrario, la barbarie supedita su hábitat a la necesidad de la jauría. También se desprende del fragmento una dicotomía que separa lo cultural como construcción específicamente humana, de lo animal. Pero tales relaciones, que involucran definiciones de lo humano y lo animal (inclusivas o excluyentes) son también culturales e históricamente determinadas.<sup>12</sup>

En el marco de la problemática canina, Cristoff intercala una descripción de la vida cotidiana de Pedro "el Bueno", un trabajador del petróleo cuya tarea es "esperar": "Acompaña, no habla, no pregunta" (2014: 70), como si esa actitud fuera una "deformación profesional". Trabaja en una de las empresas multinacionales prestadoras de servicios que se instalaron en la zona después de la reestructuración de YPF y su tarea ha quedado fragmentada:

---

<sup>12</sup> En *Desubicados* (2006), la narradora explora las contradicciones de la experiencia urbana y encuentra en el zoológico un espacio donde detenerse a pensar. En este texto podemos encontrar una aproximación a la dimensión animal de la comunidad humana. También expone un nutrido anecdotario sobre estos espacios ya anacrónicos en el mapa de la ciudad posmoderna. Con respecto a esa obra, María Paz Oliver sostiene que para la protagonista, lo animal sería una vía para desarticular la distancia ontológica que la separa de esos seres y expresar una intimidad en relación con lo salvaje (2018: 620).

Él y su equipo van después de que otros, antes, hicieron el pozo y lo entubaron. Colocan el cemento entre las paredes del pozo y el tubo, nada más. Así de fragmentado es todo ahora. Entre que se coloca el cemento y se seca, pasa mucho tiempo –veinticuatro, a veces cuarenta y ocho horas–. El tiempo de fragüe lo llaman. Cuando no espera fumando, el Bueno espera mirando tele o escuchando música. Sus compañeros también. A veces hablan. Sobre todo cuando les toca trabajar en el sur, por la zona de Río Gallegos, donde muchas veces la nieve corta los caminos y tienen que pasar días sin moverse, en las casillas, aislados. (Cristoff 2014: 70)

La transición entre el relato de la comunidad canina hasta las condiciones de trabajo en los pozos de petróleo permiten a la cronista reflexionar sobre el aislamiento<sup>13</sup> y apelar, nuevamente, a una serie de intertextos: por un lado, *The Arch of Kerguelen* (1996), de Jean Paul Kauffmann, donde el autor cuenta sus días en las “Islas de la Desolación”. Por otro, *La chambre noir de Longwood* (1997), que cuenta los días que Kauffmann pasó en Santa Helena tratando de encarnar lo que Napoleón vivió como prisionero de los ingleses en esa isla del Atlántico. “En Kauffmann, la isla remota y Napoleón son una excusa: sus dos crónicas son en realidad tratados sobre el cautiverio” (Cristoff 2014: 74-75), algo que vivió como rehén en El Líbano en los años 80. Cristoff sostiene: “[...] creo que se trata de un tributo a los sentidos –el gusto, el olfato– que no lo abandonaron cuando todo lo demás –las facultades intelectuales, la confianza– sí. Un homenaje a su parte animal” (2014: 75).

La digresión de este capítulo –el relato de Kauffmann– confluye en una serie de reflexiones sobre los problemas que encara Cristoff: el aislamiento y la comunidad. Cuando la crónica parece desviarse –o aislarse, por qué no– hacia una temática y un intertexto aparentemente ajenos al eje central, finalmente se integra y cohesionan. La primera persona coordina las tramas de Kauffmann y de la comunidad canina bajo denominadores comunes: la comparación entre el “desierto” y la isla; el aislamiento en ambos territorios; la relación animalidad-humanidad; el vínculo o contraposición entre lo animal y lo cultural. Los perros aparecen en reemplazo –o extensión– de las personas: transmiten mensajes y en lugar de aislarse, se mancomunan. Y cuando los humanos se aíslan, aparece en ellos su parte animal. El intertexto de Kauffmann también refuerza la relación entre cautiverio y aislamiento:

La atención fijada en el detalle parece también formar parte de la receta para sobrevivir cuando no hay nada que mirar ni lugar adonde huir ni pensamiento que no derive en tormento. Como si lo que en realidad Kauffmann quisiera subrayar es el desencaje del punto de vista, la distorsión de la mirada que padece el cautivo. Una distorsión que, pareciera, es el precio que se paga en el encierro para no morir. (Cristoff 2014: 77)

---

<sup>13</sup> Esta problemática atraviesa toda la estructura que organiza *Los suicidas del fin del mundo*, donde la cronista extiende su estadía a causa de un corte de ruta que responde a problemáticas sociales de la poscrisis y de los conflictos provocados por las políticas neoliberales en favor de las corporaciones petroleras.

Esa distorsión es comparable a la que experimenta la narradora cuando construye una mirada para su crónica a partir de las formas del extrañamiento narrativo y la alteridad de los testimonios: problemáticas fundamentales no solo para la genericidad de la crónica sino también para la construcción e integración de la idea del "otro".

#### 2.4. Rumor caníbal

En el capítulo v, los rumores de los habitantes de Maquinchao (Provincia de Río Negro) conducen a la cronista a investigar un supuesto caso de canibalismo. En los archivos sobre robos y desapariciones en el Paraje Lagunitas entre 1905 y 1910, Cristoff constata la denuncia por la desaparición de un inmigrante sirio que se presume, fue secuestrado por una banda que ladrones. El comisario Torino, a cargo de la comisaría de El Cuy, se encomendó a la tarea de investigar el caso y descubrió a una banda, que, según los rumores de la época, realizaba rituales caníbales:

Una vez muertos, entonces, los decapitaban y les abrían el pecho para sacarles el corazón porque según Antonia Gueche –alias Macagua, la mujer que cumplía las funciones de hechicera y curandera del grupo y que, dos décadas atrás, había servido en las filas de Roca travestida de hombre– era bueno disecar y guardar esos corazones porque daban "coraje para matar turcos y cristianos". Otras veces, para lograr el mismo fin, no los guardaban sino que los comían. También, como proveedores de protección y coraje, se guardaban los penes. Después quemaban los restos para no dejar huellas. Algunos de los integrantes de la banda sostenían que los huesos hechos polvo también tenían poderes protectores y entonces se guardaban un puñado. (Cristoff 2014: 86-87)

Esta es apenas una versión inconstable, pero permite mostrar algunos prejuicios de la época. La tesis de que los vendedores fueron masacrados por indígenas de origen chileno que constituían una suerte de "penetración cultural" se instaló en los periódicos de la época. La autora descarta la idea: las campañas que los Estados chileno y argentino habían emprendido décadas atrás volvían evanescente cualquier sentimiento de pertenencia a una nación, especialmente para un grupo de origen mapuche. La cronista se inclina por la tesis del afán de enriquecimiento ilícito y refuta toda intención de estrategia geopolítica. Era mucho más probable que se tratara de "parias de la frontera", una idea que alude a la figura de *Martín Fierro*. El relevamiento de artículos de prensa permite demostrar que, con el fin de proteger el fomento a la inmigración que impulsaba el gobierno argentino para 1910 (en torno al Centenario de la Independencia), los discursos de prensa cometen anacronismos y adjudican fronteras nacionales a las comunidades aborígenes de la época. En efecto, para Maristella Svampa (2010), el primer Centenario de la Independencia constituyó uno de los momentos claves de resignificación política de la dicotomía "civilización y barbarie" según los intereses del proyecto de Estado liberal. Asimismo, Cristoff demuestra que la manipulación de los datos conocidos sobre el caso se vio acompañada de

un abandono institucional: "Confirmando la tradición de reclamos no atendidos que la Patagonia siempre tuvo con el gobierno central, los refuerzos policiales para lidiar con el caso nunca llegaron" (Cristoff 2014: 92). El capítulo v expresa la forma en que, tras la expansión de las fronteras a través de la violencia, la usurpación y el intento de exterminio de los pueblos originarios, el Estado liberal celebra su primer centenario y construye una figura de alteridad (el extranjero, el indio, el gaucho) a quien coloca en el polo de la barbarie.

En aquel relato popular del ritual carnívoro se pone en juego nuevamente la dicotomía, esta vez desplazada hacia el ámbito de las interdicciones culturales. Asimismo, emergen una serie de miradas colonialistas con respecto a las culturas aborígenes, cuyas comunidades también habían formado parte de las guerras de independencia. Lo central aquí no es la veracidad del rumor, sino las verdades sobre la condición humana que subyacen al relato posiblemente ficticio de la práctica antropofágica. La mirada estructuralista que Claude Lévi-Strauss fundó en los estudios antropológicos establece un argumento para leer esos relatos desde aquello que tienen de invariante cultural, es decir, los materiales simbólicos que comparten las culturas y que son finitos en virtud de la psiquis humana. La antropología estructural intenta remontarse hacia los fundamentos universales de la cultura, allí donde se operaría la ruptura con la naturaleza (Cucho 2002: 57). Si una de las prohibiciones universales que analiza el estructuralismo es la del incesto, en la misma lógica podemos ver la práctica del canibalismo como transgresión. Por eso, la antropofagia será el elemento común de la digresión textual de este capítulo, a través de los libros de Thomas Harris, *Red Dragon* (1981), *The Silence of de Lambs* (1988) y *Hannibal* (1999), donde Cristoff lee una suerte de "psiquiatría caníbal". En *Red Dragon*, el antihéroe es Francis Dolarhyde, víctima de abuso infantil quien, al igual que Hannibal, está obsesionado con la carne humana:

Pero también mastica a sus víctimas, dice la novela, para aplacar el miedo que le provocan y, sobre todo, para obtener de ellas un poder que no tiene. Es por eso que quiere comerse nada más y nada menos que a Hannibal, que con el correr del relato se revela como el verdadero héroe de esta historia. ¿No es exactamente eso lo que suponían los que asaban a los vendedores ambulantes árabes para comérselos? ¿Que el corazón y las vísceras de los turcos<sup>14</sup> les darían poder, valor, y los "harían guapos"? ¿No es más o menos eso lo que han confesado los caníbales más mediáticos de estos tiempos: el de Milwaukee y el de Rotenburgo? La necesidad de poder, de protección, y el deseo de devorar a otro parece ser una combinación capaz de trascender diferencias culturales y cronológicas, incluso de superar las explicaciones de la psicología y las sentencias del derecho penal. (Cristoff 2014: 99-100).

Al mencionar los casos reales de los caníbales de Milwaukee y Rotenburgo, Cristoff navega entre las tramas del relato ficticio y los hechos reales. Si la interdicción de la antropofagia tiene un carácter cultural universal, la necesidad de

---

<sup>14</sup> Era una costumbre común en la Argentina de comienzos del siglo xx referirse a los inmigrantes sirios o libaneses como "turcos".

aludir a intertextos (sobre todo de ficción) también es una forma de resaltar el rasgo antropológico-imaginario de la prohibición y la transgresión. En este caso, la figura del caníbal abre la posibilidad de pensar en modos de volverse otro. Eso dice Hannibal al detective Will Graham:

Porque, le dice Hannibal en cuanto tiene la oportunidad, ambos tienen una imaginación que los hace capaces de asumir cualquier punto de vista, y porque saben soportar el miedo que eso acarrea. La acechanza de la descomposición, la pérdida del eje. Por eso, el Gran Hannibal respeta a Graham, porque es capaz de meterse en la cabeza de los otros y, a la vez, de impedir que cualquiera haga lo mismo con él. [...] Ya que no podrá del todo con la mente de Will Graham, lo que Hannibal quiere, dice, es que aquél al menos entienda que la diferencia entre deglutirse el corazón de otro e internarse en el núcleo de su ser es ínfima, lo que quiere que Graham entienda es que el hecho de tener al otro dentro de uno –ya sea su carne, ya sea su punto de vista– es lo que verdaderamente cuenta. (Cristoff 2014: 105).

El capítulo se cierra con un montaje onírico donde la cronista adormecida sueña las voces de sus precursores. Bruce Chatwin, autor de *En la Patagonia* (1977), le susurra:

... que Shakespeare se inspiró en un indio patagón para crear al Calibán de *La Tempestad*, dice; que Shakespeare leyó a Pigafetta, el primer cronista de la Patagonia, y que de ahí sacó a su monstruo Caliban; que él sabe cómo demostrarlo, dice, y enumera: los dos monstruos vociferan clamando por el dios Setebos, los dos son semihumanos, los dos aprenden una lengua extranjera, los dos tienen la furia y la impotencia del Nuevo Mundo y los dos esconden para el mundo civilizado una especie de amenaza, el balbuceo incomprensible de una civilización que se pudre en los confines. (Cristoff 2014: 106)

Todos estos intertextos comparten, como denominador común, la idea de alteridad. Desde ahí, Cristoff compara al escritor que trabaja con testimonios y al caníbal que se alimenta de otros cuerpos. Muchas son las teorías sobre el origen del personaje de Calibán. La inclusión de este tema convoca el problema de la mirada colonialista y poscolonialista. Por un lado, se ha dicho que *La tempestad* alude a la colonización de Norteamérica o el Caribe por parte del imperio británico y Calibán es interpretado como heredero de la imagen del nativo colonizado. El escritor cubano Roberto Fernández Retamar ubica el origen del Calibán en el linaje de Montaigne. Eduardo J. Vior, en "Visiones de Calibán, visiones de América", analiza la obra del ensayista cubano y sostiene que al centrarse en las figuras simbólicas de Ariel y Calibán, Retamar atribuye a Shakespeare la construcción de un Otro americano (la visión del indígena) cuya percepción habría fundamentado las primeras etapas de la expansión colonial inglesa: "Fernández Retamar entroncó su obra en la tradición ensayística anticolonialista posterior a la segunda guerra mundial, dándole a la figura de Calibán un sentido político-

cultural general de sujeto popular antiimperialista” (Vior 2000: 90).<sup>15</sup> Esta lectura de Shakespeare propuesta por el ensayista implica la formulación de un programa político-cultural para el continente: “Calibán sería según él la expresión simbólica del pueblo mestizo, blanco, negro e indio de América Latina opuesto al imperialismo y a todo tipo de sujeción colonial” (Vior 2000: 90). Por eso, sostiene que el símbolo de América no es Ariel tal como lo pensó José Enrique Rodó, sino Calibán. Sin embargo, también hay versiones que ubican el origen del personaje en la Patagonia, más precisamente en las crónicas de Pigafetta. Al pensar en la figura de Calibán como una forma de anclaje con el territorio del Sur, Cristoff convoca la cuestión del colonialismo y muestra el carácter universal del problema de la colonización y la alteridad. Así, el término “barbarie” de la dicotomía se desplaza hacia el lado de la barbarie colonialista, en un contexto contemporáneo, marcado por el fracaso de la política neoliberal consolidada en la dictadura y parte del período democrático.

## 2.5. Subjetividad, praxis y medioambiente

El capítulo VIII narra el testimonio de Federico, un joven de Esquel empleado como obrero del petróleo en Santa Cruz. Su relato habla de la influencia de la praxis y de las condiciones materiales de trabajo en la subjetividad, la comunidad y las formas de vida:

Ese es el tema con este trabajo, vuelve Federico: uno tiene que pasarse ocho, hasta diez horas seguidas recorriendo los pozos de petróleo, solo –muchas veces solo, la mayor parte de las veces solo– y hay veces en las que todo va perfecto, uno está haciendo exactamente lo que tiene que hacer, verificar que todo esté en orden, que no haya ningún derrame, que los pernos estén ajustados, pero hay otras veces en las que la mente se distrae, se niega a ver que un perno es un perno y en cambio empieza con ese tipo de cuestiones. Por qué será que su padre lograba esa placidez solamente con la música o por qué será que era alcohólico. Simplemente, me dice, hay días en que las preguntas vienen a su cabeza y como no hay nadie que se las pueda responder ahí, dando vueltas entre los pozos, termina contestándoselas él mismo o algo parecido. Y es que, cuando después se encuentra con alguien, no tiene sentido volverlo a preguntar. A eso se refería con lo de solitario: es un trabajo que lo obliga a uno a arreglárselas solo permanentemente, y entonces, cuando aparecen los otros, uno ya no tiene nada que decirles, ni preguntarles ni contarles, se va dando cuenta, paulatinamente, de que cada vez es menos lo que necesita de ellos. (Cristoff 2014: 155-156)

---

<sup>15</sup> “Este ensayo, corregido y aumentado por ediciones posteriores, tuvo una gran influencia sobre las discusiones en torno a la identidad cultural de América Latina por su perspectiva abarcadora, la radicalidad de su planteo y el contexto de su origen. En primer lugar es uno de los últimos intentos de la ensayística ‘antimperialista’ dirigido a dar una visión totalizadora de la cultura latinoamericana. El terrorismo de Estado que se extendiera por el continente en los años siguientes, la crisis económica posterior, la influencia del posmodernismo, el fin de la guerra fría y la hegemonía del neoliberalismo llevaron a muchos intelectuales latinoamericanos a desinteresarse de la preocupación de dar visiones totalizadoras del continente o, dándolas, a negarle sus peculiaridades como fundantes de una identidad diferenciada” (Vior 2000: 89).

Se podría leer en este fragmento una representación del modo en que las formas de producción determinan el carácter del sujeto y su posibilidad de construir comunidad. Así, una lectura apresurada de *Falsa calma* afirmarí­a cierto determinismo de las condiciones materiales por sobre la subjetividad del personaje. Pero como sabemos desde los trabajos de Raymond Williams, esa base material también está determinada por factores históricos, políticos y culturales. La voz de Federico presenta el aislamiento como producto de sus condiciones de trabajo. No obstante, el juego con el discurso indirecto libre da lugar a una forma de extrañamiento que en última instancia cuestiona ese sistema de valores. En otras palabras, la voz de Federico no es la voz de la cronista, que, al centrar su narración en esa subjetividad, finalmente demuestra que el proceso social vivido y organizado por condiciones materiales histórica, cultural y políticamente determinadas, se ve cuestionado y resistido por prácticas culturales como la crónica misma.

Las privatizaciones aceleradas de los años 90 también implicaron cambios en los procesos de producción. Federico da testimonio de la transición entre una división del trabajo que, no obstante, se realizaba en equipo, y un tipo de labor solitaria en múltiples tareas:

Ahora, en cambio, las compañías, fundamentalmente las norteamericanas, lo que hacen es preparar a una persona para que pueda arreglárselas con todo lo que pasa: arriba y abajo del pozo. Alguien que sea capaz de ver que los cojinetes de la cigüeña no hagan ruido, que el estrobo esté en condiciones, pero también que sea capaz de arreglárselas con ese mundo subterráneo: ahí, debajo de esa bomba que me señala con el dedo, puede haber un pozo que llegue hasta los dos mil quinientos metros. Dos mil quinientos. Más de veinte cuadras hacia abajo por las que van subiendo, como transeúntes codiciados, el petróleo, el gas. Hay que vérselas ahí con la varilla, el casing, el tubing. Federico ni siquiera intenta una pronunciación sajona. (Cristoff 2014: 158-159)

La mirada sobre el territorio contempla dimensiones que exceden la superficie del suelo: si el segundo capítulo se ocupa del dominio aéreo, el sexto lo hace del subterráneo. Por otra parte, la pronunciación sajona aparece como alteridad inscripta en la propia praxis y la base material se presenta como una condición determinada por factores históricos y políticos que produjeron la privatización irresponsable y la reducción del personal. En consecuencia, se dio lugar a un tipo de práctica laboral individual y solitaria. Si tal como señala Leila Guerriero en *Los suicidas del fin del mundo*, el descubrimiento del yacimiento petrolero que dio trabajo a Las Heras en los años 60 restó importancia al desguace del ferrocarril,<sup>16</sup> las condiciones y recursos materiales se presentan como arena de

<sup>16</sup> “Un optimismo fuera de cauce ganó las calles y los campos en los años 60, cuando además de generosa en ovejas la región se manifestó rica en petróleo. Las Heras resultó estar a orillas de uno de los yacimientos más importantes de la Patagonia, Los Perales, que hizo de la provincia de Santa Cruz la segunda cuenca más importante del país, y de ese pueblo ganadero un centro de operaciones y base administrativa de la empresa estatal YPF. Por eso poco importó que el 15 de enero de 1978 el tren hiciera su último recorrido y las vías fueran, desde entonces, vías muertas. Todavía –sobre todo– quedaba el petróleo” (Guerriero 2015: 17-18).

contienda cultural y económica donde se disputan las prioridades políticas de la nación entendida como comunidad imaginada y soberana. En *Política británica en el Río de la Plata* de 1940, el ensayista argentino Raúl Scalabrini Ortiz sostuvo: “Nos han habituado a considerar al capital como un factor económico sin origen y sin historia, un factor económico que se presenta súbitamente con sus plenos poderes y no como es, un factor que se labora poco a poco y se crea con la aglutinación de muchos pequeños esfuerzos ...” (Scalabrini Ortiz 2011: 205). El caso de YPF resulta fundamental para el ensayista, quien plantea: “por muy fundamental que el dominio del petróleo sea, es inferior como potencia al dominio de los ferrocarriles de un país (2001: 205). La economía nacional (pública y privada), la actividad industrial, la distribución de la riqueza y la política local e internacional están fuertemente atadas a los servicios públicos de comunicación y transporte.<sup>17</sup> Si bien los datos que manejaba el autor en sus tiempos dan cuenta de otro tipo de economía, sus palabras resaltan el aspecto cultural del capital, sus dimensiones históricas y la prioridad de la integración regional en el contexto de cualquier política extractivista.

## 2.6. Los hilos residuales y emergentes

Las comunidades indígenas, las religiones, el trabajo y las prácticas culturales colectivas son algunos de los temas que se combinan en el capítulo vi, donde la cronista viaja a la localidad de El Cuy y se encuentra con un grupo de personajes centrales. El primero de ellos es el padre del actual Comisionado de Fomento, un hombre de origen mapuche que en la infancia sufrió la separación de su familia. A lo largo de su vida realizó muchas labores que le permitieron pasar de peón a capataz, administrador, mediero, comisionado de fomento y ahora propietario:

Y eso que cuando llegó para acá ni la castilla hablaba, me dice, solamente la lengua. Así, elidiendo, los descendientes mapuches llaman a la lengua mapudungun, más popularmente conocida como mapuche. Eso era antes, ahora ya no la hablan más. O solamente muy, muy de vez en cuando; si se encuentra con alguna de sus hermanas, por ejemplo. (Cristoff 2014: 113)

La manera de referirse al *mapudungun* es, además de una elipsis, el modo de expresar que es la lengua por antonomasia. El segundo personaje es Milka, coordinadora del taller de hilado “*Milikilin Huitral*”:

Milka viene a ser, por una de esas extrañas confluencias de la vida, una especie de catalizadora de los tres credos que tienen su influencia en el pueblo y alrededores: las congregaciones evangélicas, que continuamente mandan pastores a difundir el mensaje que les corresponda, el catolicismo que hace lo que puede y el Maruchito, un chico que a principios de siglo fue asesinado

---

<sup>17</sup> “Todos sabemos cuán poderoso es el Estado entre nosotros y cuántas facultades se han concedido a los ejecutivos. Pero muy pocos saben que la potencia de los ferrocarriles es quizá superior a la potencia del Estado, porque se ejerce sin contralor alguno, discrecionalmente” (Scalabrini Ortiz 2001: 205).

brutalmente en un paraje cercano y al que la fe popular consagró como santo. (Cristoff 2014: 115-116)

El taller surgió como una iniciativa de la Iglesia Católica en los años 80, que ante la grieta que se estaba produciendo entre católicos y evangélicos, propuso reunir a las mujeres de la comunidad mapuche excluidas del mundo del trabajo en una actividad común: recuperar los tejidos que hacían sus antepasados, actividad que vino acompañada de una dosis de formación religiosa. Finalmente, el proyecto quedó en manos de Milka.

El tercer personaje es Fabián, hijo del Comisionado de Fomento y esposo de Milka, que todos los años hace una caminata hasta "El Maruchito", una ermita ubicada a 50 kilómetros de El Cuy, antecedida por un cartel que reza: "Hacedor de milagros en la meseta patagónica". Se dice que quien no pasa por su ermita está condenado a sufrir un accidente en la ruta. La comunidad sigue el rito rigurosamente. La cronista se pregunta si a pesar de que al Maruchito se le agradecen sus actos de bien, no es acaso la capacidad de la venganza lo que sus fieles reivindican:

Después de todo, la mayoría de ellos desciende de un pueblo que fue diezmado y ha tenido que aprender a sobrevivir en una cultura en la que la venganza es vista, desde el discurso religioso pero también desde las infinitas variantes del laico, como algo negativo, punible. Aunque lo más seguro es que no sea ya la reivindicación de los orígenes lo que alimente en ellos ese deseo de venganza sino la ausencia de derechos básicos a los que, como ciudadanos de este país, la mayoría de los fieles del muñeco guitarrero padece. (Cristoff 2014: 125)

También está el padre Marcelino, un cura católico que comenzó a gestionar el acercamiento entre los fieles de Maruchito y sus propios feligreses. Por el contrario, la pastora evangélica de la región señala que para su congregación, el Maruchito es ante todo un muerto, y ellos solo creen en un "Dios que está vivo y los protege" (Cristoff 2014: 126). Por esa misma razón, no quieren hurgar en su pasado y la cultura aborigen: "Aquellos dioses no los protegían demasiado a nuestros antepasados mapuches" (2014: 126).

La cuestión de los credos puede ser analizada como arena de disputa entre lo residual, lo dominante y lo emergente, siguiendo los conceptos planteados por Raymond Williams en *Marxismo y Literatura*. En aquel célebre texto, el teórico marxista inglés señala: "Toda cultura incluye elementos aprovechables de su pasado pero su lugar dentro del proceso cultural contemporáneo es profundamente variable" (2009: 161). Lo arcaico es lo que se presenta como elemento del pasado para ser observado, examinado o "revivido". Por el contrario, lo residual es aquello que ha sido efectivamente formado en el pasado, pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural como un elemento efectivo del presente. Los elementos residuales son vividos y practicados sobre la base de un remanente de alguna formación o institución social y cultural anterior y pueden presentar una relación alternativa o de oposición con respecto a la cultura dominante. Por el contrario, aquello que Williams denomina "manifestación activa

de lo residual" ha sido total y ampliamente incorporado a la cultura dominante (Williams 2009: 161-162). En el testimonio del padre de Fabián, la referencia a su lengua materna sugiere que estaría en vías de convertirse en una práctica arcaica. No obstante, ese relato sobre el estado actual de la lengua no es reflejo de la situación real de las comunidades mapuches, sino una representación presente en el discurso del personaje que da cuenta del lugar minorizado que tiene el idioma, aun siendo una lengua viva tanto en Argentina como en Chile. Aunque pase inadvertido para el personaje, la potencialidad del *mapudungun* en tanto práctica y universo de sentidos no solamente residuales en términos de alternativa sino también –y fundamentalmente– de oposición, se encuentra inscrita en esa forma de referirse a la lengua como "la lengua" por antonomasia. La figura de Milka como "catalizadora" de los tres credos también puede leerse a partir de estos conceptos: si las nuevas prácticas religiosas miden su condición de residuales (alternativas u opositoras) o emergentes respecto de una dominante (que a priori, serían las instituciones y prácticas católicas), en aquel fragmento citado donde la cronista presenta a Milka, esa dinámica se invierte: el catolicismo "que hace lo que puede" aparece representado como lo residual, puesto que se enfrenta a una fuerte pérdida de hegemonía frente a credos cuyas prácticas están en su base, pero lo discuten.

Milka deconstruye un prejuicio afincado desde su infancia: "Hilar era cosa de indios", mientras confiesa que se escondía de sus padres para realizar esta actividad; una práctica residual que, en virtud del rechazo social, operaba como oposición a lo dominante. Poco a poco eso cambia y la coordinadora del taller logra sacar la praxis del escondite: "Lo del Taller de hilado se convirtió en el cuarto propio de Milka: desde allí volvería legítimo lo que había tenido que hacer a escondidas, como una clandestina, y no solo eso, también lo diseminaría" (Cristoff 2014: 116-117). A través de ese espacio, combinó la enseñanza del catecismo y la construcción de autonomía. Al comienzo, la oposición de los varones, el miedo de las mujeres y la escasez de material hicieron las cosas difíciles. Pero la crisis los golpeó a todos y así comenzaron a ceder ante la necesidad de diversificar las tareas. Resolvieron la falta de recursos destejiendo viejos pulóveres: "Milka intercalaba los hilos y les decía que esto mismo que había dejado a sus madres y a sus abuelas con el lomo doblado, allá en el campo, podía ser ahora su propia forma de encontrarse un sustento propio, de generar un dinero para ayudar en la casa" (Cristoff 2014: 117). Las nuevas prácticas no son, en modo alguno, procesos aislados, sino que, en la medida en que son más bien opositoras que alternativas, se someten a un proceso de incorporación intencionada. El taller, que funciona como asociación civil sin fines de lucro, rápidamente se integra a los programas de organismos de gobierno:

Hace unos pocos años, cuando ya pudieron empezar a poner en práctica el tejido natural, una técnica ancestral que ya estaba casi perdida, recibieron un fondo del Proinder, el Programa de Desarrollo para Pequeños Productores Agropecuarios que depende de la Secretaría de Cultura de la Nación. Los de la Iglesia Católica, que fueron los que en principio impulsaron el proyecto, le dicen que esto cada vez se parece más a un negocio que a una misión cate-

quizadora. Esto es un emprendimiento, me remarca Milka, esto es un acto de concientización que estas mujeres estaban necesitando. No se trata de una liberación ni de una revelación, ni de ninguna de esas paparruchadas: cuando ella dice concientización se refiere a lograr que esas mujeres sean capaces de pensar en sí mismas, de asumir sus orígenes mapuches, de quejarse si algo no les convence, de dar su opinión, de tener alguna iniciativa. (Cristoff 2014: 119)

El taller de hilado se convierte en un territorio de disputa entre diversas instituciones y entramados sociales: por un lado, la propia comunidad local y sus prácticas de tradición aborígen, por otro, los organismos de gobierno y finalmente, la Iglesia Católica. Frente a esta tensión, si hay una práctica que es genuinamente emergente es la comunidad de mujeres y los nuevos modos de pensar su identidad a través del proceso social que se desarrolla en el taller. Algo similar ocurre en el capítulo IX, enteramente destinado a narrar la vida de Martina, una habitante de Las Heras que defiende sus derechos como mujer luego de una vida de abandono, sometimiento y lucha. Según Raymond Williams, la emergencia cultural en relación con la creciente emergencia y fortaleza de una clase no es el único tipo de emergencia posible: *"ningún modo de producción, y por lo tanto ningún orden social dominante ni ninguna cultura dominante jamás en realidad incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana"* (2009: 166, cursivas en el original). Este elemento emergente (la comunidad de mujeres), que podría escapar a toda lógica de dominación o incorporación a lo dominante no evita que Milka continúe una parte de su misión evangelizadora: "Lo que sí, siempre hace, es decirles que hay un solo Dios" (Cristoff 2014: 117).

Los relatos sobre la ermita de Maruchito o la "secta de los Siete" muestran cómo, en la disputa por la hegemonía religiosa, las distintas instituciones se enfrentan a las creencias y prácticas esotéricas presentes en tanto elementos residuales que, junto con las prácticas culturalmente emergentes, constituyen una necesaria complicación de la supuesta cultura dominante. Es así como aquellos cultos con mayor flexibilidad para integrar a los santos populares tendrán mayor fuerza contrahegemónica. La problemática indígena en la historia local suele ser tratada por los medios y por la historia oficial más como elemento residual que como prácticas, culturas y universos de significación vigentes. Cristoff se encarga de mostrar que las cosmovisiones originarias y los credos populares se encuentran en el centro de la disputa por la hegemonía cultural.

### 3. CONCLUSIONES: DIGRESIÓN Y CONFLUENCIA

En el origen de *Falsa calma* hay otro viaje: una estancia de traducción en Tierra del Fuego, donde la autora asumió la tarea de traducir el diario íntimo de un personaje que había vivido en el Sur durante la segunda mitad del siglo XIX y que contaba con una biblioteca especializada en relatos de viaje: "desde entonces esas formas no ficcionales están actuando en todo lo que escribo ..." (2014: 10). En el prólogo del libro que hemos analizado, titulado "La no ficción hoy: una alternativa", Cristoff expone su posición exploratoria sobre la crónica, entendida

como una forma de no ficción en la que se pone en juego la articulación de una hipótesis sobre el género: “las estrategias a partir de las cuales está construida, el trabajo sobre el terreno en el que se apoya, las lecturas con las que dialoga, las posturas con las que discute” (2014: 15); un género en el que considera legítimo tomarse las libertades técnicas necesarias. En esta forma literaria, el narrador es también un lector cuya primera persona propaga lecturas y sentidos.

El análisis de *Falsa calma* a partir de las problemáticas sociales y culturales centrales de cada capítulo exige la consideración de un vocabulario teórico heterogéneo acorde a las necesidades que el propio texto convoca y que hemos desplegado en el abordaje de los temas principales: las operaciones de extrañamiento ante lo cotidiano; la desintegración territorial y sus consecuencias sociales; la relación de las comunidades locales y la nación; el suicidio como fenómeno social y psicológico; la comunidad animal y las delimitaciones biopolíticas entre formas de lo viviente; las perspectivas antropológicas y poscoloniales sobre los mitos caníbales; la relación entre las condiciones materiales y la subjetividad de los personajes desde el materialismo cultural; las prácticas emergentes y los espacios de disputa por la hegemonía.

En esta obra centrada en el aislamiento que produjo el “falso federalismo” de la Argentina (tal como lo señala la autora), esa primera persona propagadora de lecturas se despliega a través de un tejido textual conformado por la tradición escrita sobre la Patagonia. Sin embargo, ese mismo tejido también se compone de digresiones intertextuales que, aunque pertenezcan a otras tradiciones literarias nacionales, presentan fuertes vínculos con las tramas y los personajes de cada pueblo o paraje. La visita al kiosco de Cañadón Seco produce un distanciamiento a través de la lectura de André Malraux, mientras que el relato del aviador convoca la prosa de *Vuelo nocturno* de Saint-Exupéry, a partir de la cual se establece una analogía entre el objetivo del texto del autor francés y el género crónica: “hacer de la experiencia un relato”. Este movimiento se repite en todos los capítulos: consiste en plantear analogías entre la posición de la cronista, sus lecturas y las distintas formas de alteridad que explora. En la reclusión del clero, Ramiro pasa sus días leyendo a Charles de Foucauld, cuya vida en el desierto alude también al desierto al que está confinado Ramiro. En el capítulo iv, la comunidad canina pone en juego una forma de alteridad que conduce a los escritos de Jean Paul Kauffmann sobre el cautiverio y la distorsión de la mirada que este produce. En el capítulo v, la leyenda sobre los caníbales da lugar a la exploración de las miradas de la alteridad impuestas por el colonialismo, el establecimiento de las fronteras del Estado-Nación y la necesidad de “incorporar” la mirada del otro. En este caso, los intertextos abarcan una diversidad de obras que van desde las novelas de Thomas Harris hasta William Shakespeare. En el capítulo vi, donde se exploran los credos y las prácticas culturales de El Cuy, la cronista vuelve a Thoreau y sus caminatas incansables. En el capítulo vii, las circulaciones funcionan como una distancia ante la imposibilidad de la lectura, que siempre regresa por sí misma bajo la forma de la digresión: la caminata evoca escritores (algunos también, veteranos de guerra) obsesionados con las crónicas de viaje, las expediciones y la peregrinación. En el capítulo x, la cronista intenta captar

la mirada de la adivina y a la vez denuncia su obsesión infundada. La alusión a "La lotería en Babilonia", de Jorge Luis Borges, muestra que la de Sandra es una historia ya contada.

Así se materializa el postulado sobre el género: integrando las estrategias textuales de representación del espacio y el testimonio a la "red de precursores" que la crónica establece. Esa red no es solo literaria; está compuesta por documentos (cuadernos personales, libros de memorias, artículos de prensa) que, a través de citas y reproducciones facsimilares, llenan las páginas de *Falsa calma*. Todos constituyen, a su vez, una forma de alteridad que la primera persona de la narración integra al texto: "aquellas trazas de otros discursos que vienen con los documentos entran en pugna en el nuevo texto literario" (2014: 20), como ocurre con la novela autobiográfica que Martina entrega a la cronista y que esta última incorpora a su texto a través de citas en banda. Esas alteridades no son solamente los "Otros" determinados por los discursos hegemónicos, sino también todas las voces ajenas del testimonio como algo de lo que se puede apropiar la cronista. A través de las figuras de la adivina, el vampiro, el monstruo, el caníbal, el animal o simplemente el escritor errante, *Falsa calma* propone reflexiones metatextuales sobre la crónica como artefacto que incorpora múltiples voces y reafirma su propia alteridad a través de la constitución de una primera persona que se define en sus derivas intertextuales.

#### OBRAS CITADAS

- Anderson, Benedict (2003). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Atkins, Rhian (2017). "Preface and Acknowledgements", in *Textual Wanderings: The Theory and Practice of Narrative Digression*, ed. Rhian Atkins. Nueva York: Legenda. Modern Humanities Research Association / Routledge.
- Bernal, Federico (2005). *Petróleo, Estado y soberanía: hacia la empresa multiestatal latinoamericana de hidrocarburos*. Buenos Aires: Biblos.
- Cristoff, María Sonia (2006). *Desubicados*. Santiago de Chile: Libros del Laurel.
- Cristoff, María Sonia (2009). "El viaje dislocante", in *Pasaje a Oriente. Narrativa de viajes de escritores argentinos*, ed. María Sonia Cristoff. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cristoff, María Sonia (2014). *Falsa calma. Un recorrido por pueblos fantasma de la Patagonia*. Barcelona: Alpha Decay.
- Chambers, Ross (1994). "The Etcetera Principle: Narrative and the Paradigmatic", *French Literature Series*, 21: 1-24.
- Cuche, Denys (2002). *La noción de cultura en las ciencias sociales [1966]*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Durkheim, Émile (1985). *El suicidio*. Madrid: Akal.
- Echevarría, Ignacio (2005). "Digresión y disidencia", in *La novela digresiva en España. XII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. El Puerto de Santa María: Bollullos, 75-82.

- Fernández Retamar, Roberto (1971). "Calibán", *Casa de las Américas*, 68: 124-151.
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura y biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Guerriero, Leila (2015). *Los suicidas del fin del mundo. Crónica de un pueblo patagónico*. Buenos Aires: Tusquets.
- Jauretche, Arturo (1973). *Manual de zonceras argentinas*. Buenos Aires: A. Peña Lillo Editor.
- Lévi-Strauss, Claude (1958). *Anthropologie structurale*. París: Plon.
- Nouzeilles, Gabriela (1999). "Patagonia as Borderland: Nature, Culture and the Idea of the State", *Journal of Latin America Cultural Studies*, 8.1: 35-48.
- Oliver, María Paz (2016). *El arte de irse por las ramas. La digresión en la novela contemporánea latinoamericana*. Leiden/Boston: Brill/Rodopi.
- Oliver, María Paz (2018). "Mirar animales: la caminata por el zoológico en *Desubicados* de María Sonia Cristoff y *Paraísos* de Iosí Havilio", *Revista de Estudios Hispánicos*, 52.2: 617-637.
- Quintiliano, Marco Fabio (1887). *Instituciones oratorias*. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y C<sup>a</sup>.
- Rodríguez, Fermín (2010). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Rodríguez Pérsico, Adriana (2017). *Los unos y los otros. Comunidad y alteridad en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Eduvim.
- Said, Edward (2007). *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1952). *Facundo. Civilización y barbarie*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Scalabrini Ortiz, Raúl (2001). *Política británica en el Río de la Plata [1940]*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Svampa, Maristella (2010). *Civilización y barbarie: de "dispositivo de legitimación" a "gran relato"*. Trabajo presentado en Seminario de Mayo "200 años de historia argentina. El difícil proceso de construcción de una nación". Centro Haroldo Conti, Buenos Aires, Argentina. <<http://maristellavampa.net/archivos/ensayo48.pdf>> (18 de enero de 2020).
- Svampa, Maristella, y Enrique Viale (2014). *Maldesarrollo. La Argentina del extractivismo y el despojo*. Buenos Aires: Katz.
- Sánchez Idiart, Cecilia (2020). "Entrenar la mirada. La escritura del viaje en María Sonia Cristoff", *Literatura: teoría, historia, crítica*, 22.1: 51-69.
- Tejero Yosovitch, Yael Natalia (2019). "Miradas sobre el territorio: crónicas de Leila Guerriero y María Sonia Cristoff", *Cahier d'Études Romanes*, 38: 67-101.
- Todorov, Tzvetan (2007). *La conquista de América. México: Siglo XXI*.
- Vior, Eduardo (2000). "Visiones de Calibán, visiones de América", *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, 17: 89-103.
- Williams, Raymond (2009). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.

LOS MEMORIALISTAS O DE LOS HÉROES  
CONTEMPORÁNEOS

THE MEMOIRISTS OR ABOUT CONTEMPORARY HEROES

GAETANO ANTONIO VIGNA  
Universidad de Valladolid  
g.vigna88@gmail.com

Recibido: 11.12.2019

Aceptado: 04.05.2020

RESUMEN: En esta contribución, a partir del análisis de los libros de memorias de Juan Luis Panero y Josefina Aldecoa, se reflexiona sobre las técnicas compositivas empleadas por los dos escritores, testigos directos de la Guerra Civil y/o de la subsiguiente represión franquista, a la hora de ofrecer su autorretrato. El análisis evidenciará la presencia en estos textos de una estructura similar a la que rige el relato del héroe. Y, más concretamente, se examina el vínculo existente entre los recuerdos de la vida personal de cada memorialista y las unidades temáticas en las que se articula la aventura del héroe, desde la llamada a la aventura, pasando por la etapa de las pruebas que han de mostrar su heroísmo, hasta el regreso a su comunidad de pertenencia. De esta manera, será posible ver no solo la manera en la que se eleva la vida personal a la categoría de mito, sino también la razón por la que dichas estructuras heroicas se revitalizan en la escritura memorialística contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Juan Luis Panero, Josefina Aldecoa, memorias, mito, héroe

ABSTRACT: This paper analyses the memoirs of two Spanish authors, Juan Luis Panero and Josefina Aldecoa, witnesses of the Spanish Civil War and/or of the following Francoist repression, focusing on the technique they make use of in order to create their self-portrait. The study of these literary works will show the use of the same pattern that are a characteristic of the hero's journey. More specifically, we study the affinity between memoirists' personal recall of the past and the stages through which a myth is usually organized, starting with the initial call to go on adventure, the road of trials he must get over and, finally, the hero's return to his ordinary world with the treasure he gained. In this way, it will be possible to understand fully not only how an ordinary life is converted

into myth, but also the reason why these mythemes revitalise themselves in the contemporary memoirs.

KEYWORDS: Juan Luis Panero, Josefina Aldecoa, Memoirs, Myth, Hero



## INTRODUCCIÓN

Desde finales de los años setenta del siglo xx se observa, en el panorama editorial español, una inflación de la narrativa memorialística relacionada con el tema de la guerra civil y la represión franquista (Becerra Mayor 2015). La tendencia ahonda sus raíces en el proceso de amnesia que agudizó la represión hacia los vencidos en el periodo de transición a la democracia. Considerando la proliferación de memorias en torno a dicho momento temporal, a lo largo de esta contribución analizaremos el influjo de la Historia sobre la personalidad en desarrollo de dos escritores, Juan Luis Panero y Josefina Aldecoa, tal y como estos lo cuentan en sus memorias. De esta manera, responderemos algunas preguntas que estimamos fundamentales: ¿qué tipo de personaje se construye en el acto memorístico?; ¿qué resulta de un sujeto nacido del diálogo entre el recuerdo del pasado y las aspiraciones estéticas del presente? y, por último, ¿qué sentido tiene este tipo de producción literaria en el marco del siglo xxi?

Para situar el tema es importante precisar que en las memorias el yo autoral cumple un metafórico viaje de vuelta al pasado, dejando constancia en el texto de su mirada sobre los eventos más significativos de su vida privada y el entorno social. En esta variante de espacio autobiográfico que son las memorias, todos los elementos de la vida personal del evocador se desprivatizan y se incorporan a la memoria colectiva (Fernández Prieto 1997: 69). Así, a partir del vínculo entre lo privado y lo social, el autor-narrador-personaje nos muestra el camino emprendido para llegar al presente de la escritura. Una escritura, claro está, que, exhibiendo un “doble estatuto, el referencial [...] y el performativo” (Pozuelo Yvancos 2004: 177), es pasible de ficción. Y es que, entre el carácter errático de la memoria y la conversión de la vida personal en objeto de *performance* literaria, la trayectoria vivencial del memorialista se enriquece con los detalles de sus acancias que, a nuestro ver, nada desmerecen de las hazañas heroicas. En efecto, ¿cuán heroísmo trasuda de las vidas de todos los que vivieron la dictadura y lucharon contra su limitante orden impuesto?

Como será posible apreciar en las obras analizadas, la ordenación de la vida personal sigue unos *topoi* del discurso autorrepresentacional que, siguiendo a Sylvia Molloy (1984), hemos nombrado autobiografemas. A estas unidades mínimas del género hay que imaginarlas como contenedores temáticos donde el escritor inserta, ordena y elabora sus propias vivencias. Y en efecto, lo que

se manifiesta de manera premeditada a través de la escritura es el recuerdo de todas aquellas escenas de la infancia, de la adolescencia o de la edad adulta que, escogidas en el presente escritural y elevadas a la categoría de mito, definen una personalidad dada. Si sometemos dichos autobiografemas a un estudio más detallado, veremos cómo estos se pueden encasillar en tres grandes etapas del escenario mítico que el estudioso Joseph Campbell (1959) señala en su obra *El héroe de las mil caras*. Es decir, la separación o partida, las pruebas y la victoria de iniciación y, finalmente, el regreso y la reintegración a la sociedad (Campbell 1959: 40-41).

En palabras del mitólogo estadounidense, “el héroe [...] es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas, personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales” (Campbell 1959: 26). También nuestros evocadores, burgueses o pequeños burgueses, han superado los límites impuestos por la familia y la sociedad, sirviéndose de la escritura para distinguirse de los demás miembros de su comunidad y así alcanzar los méritos que les corresponden. Su lucha, rememorada desde un presente de libertades democráticas, brota del rechazo del asfixiante clima dictatorial que los rodea, culminando en lo que Fernando Savater (1986) define el sueño heroico por excelencia: la autonomía y la independencia. Asegura el conocido filósofo español que “la democracia es la realización ético-política más inequívocamente heroica que se han propuesto los hombres” (Savater 1986: 125). A partir de esa indomable aspiración, nuestros memorialistas dan a conocer el recuerdo de sus actancias en un tiempo carente de libertad, cristalizando en sus textos un exceso de cualidades morales que los convierten en ejemplos a imitar, “modelos de todo aquello que normativamente ha de pensar y ha de hacer el ser humano” (Duch 1998: 58).

Sus libros de memorias parecen integrar elementos temáticos propios del relato mítico, desde la llamada a la aventura –y con ella toda una serie de ocurrencias que, en la infancia, anticipan y revelan un carácter singular, una forma de predestinación–, pasando por el camino de pruebas que dan fe de su virtud, hasta el retorno al lugar desde donde habían empezado sus hazañas. Así pues, nos parece posible inscribir la dimensión biográfica de estos héroes-evocadores dentro de la “unidad nuclear del monomito” (Campbell 1959: 35) en la que el pasado se convierte en ciencia soterialógica, “fuerza mágico-religiosa más preciosa aún que la del que *conoce* el origen de las cosas” (Eliade 1999: 90). Conviene anticipar que dicha conformidad tampoco revela algo singular, sobre todo si consideramos que en las memorias encontramos “hechos y experiencias que [...] en gran medida son comparables y similares a lo largo del tiempo y el espacio” (Baena 2000: 487). Asimismo, y lo decimos con palabras de J. R. Echevarría (1961: 7), “el mito ha de expresar [...] lo que [...] vale para todos los tiempos [...] lo arquetípico, lo siempre presente, lo que no transcurre”.

Para ilustrar el parentesco que puede hallarse entre los dos géneros, nos hemos servido de *En la distancia* (2004), de Josefina Aldecoa, y *Sin rumbo cierto. Memorias conversadas con Fernando Valls* (2000), de Juan Luis Panero. Estos escritores, nacidos respectivamente en 1926 y en 1942, comparten el hecho

significativo de haber vivido sus infancias y adolescencias en el periodo de la Guerra Civil o en la época franquista. Esta coincidencia ha dejado secuelas en la personalidad de los que hemos considerado como héroes de un "reino de desmemoriados" (Morán 1991: 75), claramente consciente de que el individualismo burgués y la fe en el ser humano hacen del memorialista una alternativa al héroe convencional. Antes de adentrarnos en el análisis de las recurrencias temáticas en el corpus propuesto, se ofrecerá al lector una breve descripción de la acción que cada obra presenta, comenzando con el relato que, de los escogidos, se publicó primero, *Sin rumbo cierto*.

## 1. LA LUCHA CONTRA LA MULTIPLICACIÓN DE PADRES EN PANERO

En *Sin rumbo cierto*, nuestro héroe protagonista es Juan Luis y el antagonista es su padre, el poeta Leopoldo Panero. Las peripecias del personaje principal arrancan del influjo producido por la rigidez y la ortodoxia en los espacios cerrados y públicos. De entre los primeros recuerdos, el pequeño Panero lamenta una relación paterno-filial insatisfactoria que amplifica ese sentimiento de erradicación anunciado ya en el título de este proyecto memorístico. Así, en la casa de la infancia, la posible armonía entre los moradores se ve perturbada por el despotismo y la frialdad de un padre que, en un movimiento que va de lo exterior a lo interior, encarna los valores públicos imperantes. En efecto, el poeta Leopoldo, como director del Instituto de España en Londres bajo Franco, es un representante de la ley y, tal y como lo demuestra su *Canto Personal*, "un libro deplorable" (2000: 128), apoya al régimen. Esa inicial correlación empuja al niño a una primera rebelión y le deja entrever la existencia de otro orden posible que puede suplantar las deficiencias del adoctrinamiento político de su padre. A estas alturas, la casa de los abuelos maternos se configura no solo como un espacio de evasión del clima de alienación familiar, sino también como la cuna de una rudimentaria formación que desacraliza los insatisfactorios vínculos de filiación.

Dicha tensión entre el viejo y el nuevo orden de valores, encarnado respectivamente por el padre biológico y por el hijo, es puesta a prueba en los años de formación en el colegio, generando una ruptura definitiva con los ascendientes y con el revelado orden escolar. En el colegio al que es enviado, el Alfonso XII, Panero desarrolla una actitud de mal estudiante y numerosos son los actos de insubordinación contra los preceptores. Sin lugar a duda, dicho espacio se convierte en la prolongación del hogar doméstico con su malestar, puesto que en ambos se promueve una vigilancia continua y tiránica. Así, tanto el padre biológico como los padres del colegio, los agustinos, son invocados como símbolo del rechazo. Se critican no solo los métodos, sino también la educación impartida –"la enseñanza era ínfima, allí no se aprendía apenas nada. Seguían con Isabel y Fernando" (2000: 31)–, lo que impulsa la rebelión definitiva hacia el sistema escolar.

Antes de ser expulsado, el niño tiene un encuentro fortuito con un texto providencial, el de un poema del colombiano José Asunción Silva, que le revela su verdadero camino a seguir: la literatura. El libro posee una simbología exacta.

Cirlot (1992: 277) señala su valor como “símbolo de poder para alejar a los espíritus malignos”. En las manos del futuro escritor, el libro adquiere un valor reseñable y es primeramente fuente de revelación. Piénsese cómo las primeras lecturas proporcionadas por la abuela-mentora, así como las de las obras censuradas por el régimen, muestran al pequeño Panero la existencia de otro orden, otra realidad afín a su visión del mundo. De ahí el poder que este objeto emana para alejar la fuerza maligna del franquismo. Es más, en su conjunción con la pluma, como metonimia del proceso de escritura, el libro se convierte en símbolo de *auctoritas* –“el libro simboliza la ley” (Cirlot 1992: 76)– con que el escritor rescata y denuncia un pasado claustrofóbico.

Empuñando la pluma, el pequeño héroe entiende que puede servirse de la palabra para luchar contra las adversidades del tiempo que le ha tocado vivir, en un ajuste de cuentas con un pasado familiar y social poco solemne. La poesía se convierte así en reflejo de la vida, pero sobre todo en instrumento de ruptura. En torno a esta tensión se construye la identidad del personaje principal, que llega al presente de su oficio escritural como hombre nuevo, purgado de los valores del antiguo orden representados por esa multiplicación de padres. De ahí la reivindicación de un camino distinto, conquistado de cierta manera a través del autodidactismo. Ahora bien, el padre intenta a toda costa alejar al hijo de esa inclinación, obligándolo a estudiar Derecho. Juan Luis, al contrario, pasa todas las mañanas en la cafetería de la facultad de Filosofía y Letras, donde descubre sus simpatías hacia los grupos progresistas. Escribe así unos poemas sociales “tan parecidos a los de Neruda o a los de Blas de Otero” (2000: 54) que causan la ira del padre y provocan su expulsión definitiva del hogar doméstico. El regreso al lugar de origen, tras la búsqueda de una identidad literaria, coincide con la conversión de nuestro memorialista en “antifranquista consciente y [...] antileopoldopanerista” (2000: 50).

## 2. LOS ALDECOA O DEL HEROÍSMO EN PAREJA

En 2004, la leonesa Josefina Aldecoa publica su libro de memorias, *En la distancia*. El texto, que retrata un marco temporal que va desde el nacimiento de la escritora hasta el año 2003, se presenta como una narración fragmentaria de su entorno privado y social. Dentro de la obra es posible distinguir cuatro etapas de la vida personal fuertemente vinculadas con el tiempo histórico. La etapa de la niñez y la de la adolescencia, de más larga extensión y retratación, oscilan entre el recuerdo feliz de la República, la crueldad de la Guerra Civil y las prohibiciones del franquismo. La juventud convoca el clima de represión del régimen y la voluntad de evasión de un espacio tan opresor. La última etapa es la de la edad adulta donde la libertad propiciada por la democracia permite la recuperación de la memoria del pasado “para dejar testimonio a los que vienen después, de la verdadera, profunda, humana historia de España” (2004: 212).

Educada inicialmente a los principios republicanos y liberales, la infancia de Josefina Aldecoa se ve turbada por el final de la neonata República. A partir de ese momento, se perfilan dos tipos de educaciones: una educación tediosa y

parcial impuesta por el Estado, y otra buscada y anhelada, "la gran literatura prohibida, los libros censurados y relegados al sótano" (2004: 37). Ahora bien, en *En la distancia*, al egotismo de la autorrepresentación se contrapone una heroicidad de pareja que, en todo momento, compensa la rigidez social del orden imperante. En efecto, en la obra, los héroes principales son el escritor Ignacio Aldecoa y su esposa, Josefina, que adoptará el apellido del marido tras enviudar en 1967. El régimen dictatorial, en la figura del caudillo y de todas las instituciones del poder oficial, antagoniza con el espíritu liberal del matrimonio.

La heroicidad de la pareja se revela, primeramente, en la *quête*, esa búsqueda que articula la aventura mesiánica de los dos sujetos. El viaje físico al extranjero revela así todas las disconformidades avaladas por el enemigo intestino, Franco. El contacto con lo foráneo se reduce precisamente a esto: a presentar un mundo aniquilado por la represión. Numerosos son los episodios donde Josefina e Ignacio, tanto en su patria como en el extranjero, presentan una lucha activa para el desbaratamiento del código de conducta impuesto. El héroe-transgresor que rompe con las leyes del orden imperante lo hace seguro de que lo ilegal de sus actancias encuentre una justificación en las deficiencias del sistema en el que vive. De alguna manera, es como si se denunciara la norma oficial a partir de las anti-normas de un mundo anhelado. Mediante estas actuaciones, se consolida el proceso de aprendizaje moral que debería dar paso a un nuevo orden.

En los recuerdos de nuestra memorialista, sí resulta claro que la acción heroica es el sacrificio que propiciará la victoria final. No obstante, la integración del sujeto en una deseada sociedad liberal pasa por las consecuencias de un doble óbito. Esta modalidad de cierre de la aventura culmina en la apoteosis personal de Josefina y la de su grupo de pertenencia, la llamada generación del medio siglo. De hecho, los efectos ruinosos de la muerte del marido quedan absorbidos por el renovado interés de Josefina hacia la creación literaria con la que cristalizar "esa historia que no se ve en los libros de texto de la Historia con mayúsculas" (2004: 212). Será la segunda muerte, la de Franco, que propiciará dicha recuperación, permitiendo a nuestra heroína empuñar la pluma y dar voz a un heroísmo que el silencio franquista y el olvido posdictatorial amenazaban con aniquilar.

### 3. AUTOMITOGRAFEMAS

Ya prefiramos la lucha en solitario de Panero, ya nos atrape el heroísmo en pareja de los Aldecoa, lo cierto es que la lectura de sus obras nos muestra cómo la biografía de los dos memorialistas revela aspectos míticos, pues el recuerdo de la experiencia personal no solo se reviste de cierto heroísmo civil, sino que sobre todo es presentado en el texto a partir de situaciones constantes. Por esta razón en el apartado introductorio vinculábamos la narración de los elementos del monomito de Campbell con las unidades mínimas del recuerdo, los autobiografemas de Molloy, es decir "fragmentos de textos verdaderos a los que recurre el autobiógrafo para dar forma a lo que almacenó en la memoria" (1996: 16). Lo que nos ha llevado, llegados a este punto, a hablar de automitografemas, unidades

mínimas de un recuerdo elevado a la categoría de mito, pues el memorialista-narrador crea un sujeto literario dotado de una virtud que lo distingue de los demás miembros de su comunidad. Las lecturas voraces y la proximidad a cierta ideología marxista en la infancia le han convertido en visionario de un mundo diferente, mejor. Por él emprende la aventura, tras haberse alejado o haber sido expulsado “desde el mundo de todos los días” (Campbell 1959: 35), sea la casa familiar o todo un país, lugar al que vuelve como hombre nuevo.

Adentrémonos ahora en el análisis de las recurrencias temáticas que se dan en el corpus propuesto. Con respecto a la primera etapa del monomito que da comienzo a la aventura del héroe, es decir la partida, aparecen en estos textos memorísticos muchos de los estadios que la caracterizan. En la primera jornada mitológica, el héroe es llamado a la aventura o por accidente o empujado por una fuerza exterior, “de alguna manera profundamente familiar al inconsciente” (Campbell 1959: 58), como podría ser la aparición de un guía, marcando el comienzo de un nuevo periodo. En las memorias que nos atienden sobresale la figura del mentor. Su papel es significativo en la infancia de nuestros héroes memorialistas, puesto que revela la existencia de un mundo mejor, libre del control fascista. Así, el pequeño Panero es adoctrinado por su abuela –“nos reíamos como locos con los discursos de Franco por la radio” (Panero 2000: 37)– que, desafiando el orden imperante, en el espacio de la casa familiar, profesa su credo democrático. En Aldecoa, protagonista de la breve experiencia republicana, el mentor parece operar *in absentia*. La muerte de su maestro, fusilado porque acusado de “tratar de politizar a los alumnos” (Aldecoa 2004: 26) una vez asentado el franquismo, marca el comienzo de una etapa de la concienciación acerca de las aniquilantes instancias totalitarias. El mentor, que subrepticamente o menos inocula el virulento cultivo democrático, propicia la llegada de una fiebre lectora que ha de formar al futuro héroe. Tanto Panero como Aldecoa atestiguan lecturas precoces e indomables, tópico de la autorrepresentación este que les sirve “para poner de manifiesto la precocidad y el carácter” (Caballé 1975: 115). ¿Acaso no nos encontramos frente a una primera señal de la futura grandeza? Es más, dicha ocupación formativa podría constituir la razón de la inicial abulia al llamado, lo que “convierte la aventura en una negativa” (Campbell 1959: 61). Habrá que esperar el final de la epidemia lectora para que el héroe se entregue por completo a su destino y cruce el umbral. De hecho, y lo decimos con palabras de Meletinski (2001: 286), “la formación tiene un carácter negativo y termina con el héroe casi por completo ajeno al ambiente [...] que lo rodea”. De ahí la necesidad de salir hacia lo desconocido.

Queda inaugurada así la segunda etapa de la historia del héroe, la de la iniciación, “en donde debe pasar por una serie de pruebas” (Campbell 1959: 95). Como consecuencia del tono fuertemente realista de los textos que analizamos, no aparecen amuletos mágicos ni ayudantes sobrenaturales. De hecho, nuestros dos héroes se enfrentan al enemigo común, el tiempo histórico encarnado por Franco, con las únicas armas de la creatividad y del anhelo democrático que les fue instilado. Las pruebas que demostrarán una trayectoria vivencial singular con respecto al resto, esa grandeza que ha de convertirlos en ejemplos a imi-

tar, se dan ya en los comienzos de la adolescencia. El marco de actuación es el colegio y, en concreto, las escuelas del régimen, instituciones a las que los dos memorialistas se rebelan, puesto que estas apoyan y difunden el ideario franquista. Con respecto a Juan Luis Panero, especulando un tanto en los detalles de las escenas-recuerdo que el narrador cristaliza en sus memorias acerca de este periodo, es posible leer en su búsqueda expulsión del colegio ese rechazo ulterior del padre en la figura de los agustinos, los padres del colegio, lo que, en última instancia, convoca un democrático deseo parricida del *pater patriae*, Franco. En septiembre de 1955, según precisa indicación del narrador, el pequeño Panero es enviado al Escorial. Este espacio llega a representar la prolongación del hogar doméstico y su malestar. La secuencia de adjetivos que Panero encadena para la descripción del sitio revela su sufrimiento por el clima de represión. De hecho, el colegio es presentado como una "tumba oscura" (2000: 29) de "heladas galerías" (2000: 30), donde unos curas amanerados, "de voz meliflua" (2000: 30) y "con su repugnante olor a sacristía" (2000: 29), ejercían su autoridad. Significativo es el recuerdo de uno de los castigos infligidos, que casi recalca el sufrimiento de Jesús para expiar los pecados de la humanidad: "nos tuvieron [...] con los brazos en cruz, hasta las tres de la madrugada" (2000: 30). Se critica también la utilidad de la educación impartida, catalizador de la rebelión hacia el sistema escolar. Tómense, como ejemplos concretos, el deniego del pequeño Panero a leer los poemas de su padre en las fiestas escolares o a revelar su verdadera profesión para no ser señalado como el "hijo del poeta franquista" (2000: 95). Asimismo, el narrador rememora con espíritu irreverente sus actos de insubordinación y el deleite de la primera masturbación, episodio erótico que, siguiendo a Gonzalo Navajas (1987: 25), leemos como un acto de clara rebelión a un sistema de tipo totalitario.

Anodinas son también las clases de Josefina Aldecoa. Exceptuando la apología del programa escolar republicano, en su escrito memorístico no se recoge ningún recuerdo de valor positivo asociado con la experiencia formativa en los años del franquismo. De hecho, la deficiencia y la rigidez de la educación impuesta se repite en las etapas del bachillerato y de la universidad: "los libros que tuvieran un mínimo contenido alarmante habían desaparecido" (2004: 34); "estábamos escasos de estímulos literarios y artísticos" (2004: 38); "la censura gravitaba sobre todas las asignaturas y la biblioteca se veía limitada y disminuida por la misma razón" (2004: 43); "la facultad, desde el punto de vista académico, era aburrida" (2004: 44). Se perfilan, de esta manera, dos tipos de educaciones. La primera, tediosa y parcial, que es la del Estado. La segunda, anhelada, que une autodidactismo e impavidez ante los controles censores del régimen. Es así como Josefina emprende un heroico camino de búsqueda que la llevará al descubrimiento de lugares clandestinos donde no solo entra en contacto con la literatura censurada, sino también con toda una generación de desafiliados del régimen. Esta cuestión, la de la presencia de una comunidad antifranquista, es central para Aldecoa, ya que postula una formación sigilosa que reemplaza el oscurantismo ideológico del Estado. Las reuniones secretas en subrepticias ins-

tituciones de izquierda, las tertulias en cafés y tabernas<sup>1</sup>, el intercambio de libros censurados guía y alimenta la lucha de nuestra heroína que, tras haber cruzado el umbral doméstico, asiste a las primeras victorias preliminares.

Esta fase de la iniciación, con sus pruebas y obstáculos, llega a su culminación cuando nuestros héroes memorialistas viajan al extranjero. La llegada a los países democráticos sirve como motivo de confrontación entre el espacio español, asfixiante y alienante, y el foráneo. En términos generales, es posible afirmar que todo lo exótico se configura como marco de evasión y de enriquecimiento cultural, puesto que el relato del viaje aparece salpicado por las continuas referencias a lecturas de obras o visiones de películas prohibidas en la España de Franco. Particularmente se pone énfasis en la rememoración de las sensaciones que acompañan dichos descubrimientos y que impulsan, como tendremos manera de apreciar, las últimas aventuras. En *Sin rumbo cierto*, por ejemplo, Juan Luis Panero recuerda las innumerables lecturas de los libros proscritos y perseguidos por la censura, pero también el encuentro con los exiliados y los paseos despreocupados por las calles de las ciudades visitadas. Los varios regresos a España le ven protagonista de diferentes luchas contra los guardianes del umbral, los aduaneros, en su tentativa de introducir en el territorio peninsular obras prohibidas como la de Lenin o de Jean Genet, entre otras. Asimismo, Josefina Aldecoa rememora la emoción frente a la bandera del partido comunista ondeando en un edificio parisino, los títulos tentadores que las librerías exponían públicamente, los besos de una pareja bajo una farola junto al Sena, pero sobre todo los engaños urdidos por nuestra heroína y su marido para viajar a los países que figuraban como prohibidos: “Dionisio Ridruejo nos consiguió un visado especial que se eliminaba al regresar sin dejar huellas en el pasaporte” (2004: 128).

Tercera y última etapa en la historia del sujeto heroico es la del regreso. Este, por haber conocido un orden distinto al de su mundo ordinario, detiene ahora los misterios de la sabiduría y ha de traerlos a su tierra. Tras el cruce del umbral del regreso, el héroe se encuentra en la necesidad de aceptar “las banalidades y las ruidosas obscenidades” (Campbell 1959: 201) de su comunidad de pertenencia. Así, cuando en octubre de 1970 regresa de los Estados Unidos y de México, Panero (2000: 135) declara que Madrid le “fatigaba mucho [...] y especialmente aquella larga agonía del franquismo que no se acababa nunca”. Con mucha mayor precisión, Aldecoa recuerda su asombro frente a la visión de Nueva York en 1958 –“llegar a Nueva York a primeros de octubre fue extraordinario” (Aldecoa 2004: 105)–. Pero, tras volver de ese “reino de los dioses” (Campbell 1959: 200) a “aquel Madrid [...] en el que la censura funcionaba en la prensa, la radio y la [...] televisión” (Aldecoa 2004: 123), también nuestra heroína lamenta la falta de libertad de la que ella y su comunidad de pertenencia son víctimas. Sin

<sup>1</sup> Así lo recuerda Josefina Aldecoa (2004: 82): “Situaciones históricas como la de nuestra posguerra favorecen las reuniones en lugares, abiertos a todos a la vez que neutros, que adquieren un carácter de refugio y propician la creación de grupos de amigos con intereses comunes que necesitan verse y encontrarse constantemente. Ese es el caso de los cafés –‘catacumbas’ los llamaba Buero Vallejo–. Todo ello tiene relación con la atmósfera claustrofóbica del país y la ciudad en la que se está viviendo”.

embargo, el sujeto elegido, en virtud de esa fuerza mágica, sobrenatural, que le ha transformado, sobrevive al impacto. Es un hombre nuevo y puede actuar sin ningún miedo, sumándose a la lucha contra el enemigo común, animándola. Panero ya no teme la ira de su padre. Escribe poemas sociales y participa en unos actos de agitación –“cantamos la *Internacional* [...] en el paraninfo de una universidad franquista” (Panero 2000: 53)– que, según atestigua en sus memorias, llevarán a la caída del ministro de Información y Turismo, Arias Salgado, y al ascenso de Fraga con quien “empezó una tímida apertura” (Panero 2000: 53). Los Aldecoa, Josefina e Ignacio, tampoco dudan en participar activamente. Ignacio tomará parte en lo que el régimen calificará como contubernio de Múnich, un encuentro con la España del exilio en ocasión del IV Congreso del Movimiento Europeo en 1962. Josefina, por su parte, rememora las doce horas encerrada en el Ministerio de la Gobernación por su participación en una manifestación, en Puerta del Sol, de mujeres madrileñas que se solidarizaban con las mujeres de los mineros asturianos torturados. El triunfo se coronará con la muerte de Franco y la victoria final de las fuerzas positivas, las democráticas, de las que el héroe es portador.

#### CONSIDERACIONES FINALES

Al llegar a este punto, el lector paciente e interesado se habrá dado cuenta de que muchas veces hemos esparcido en nuestro estudio expresiones que inciden en el heroísmo de los protagonistas de las obras analizadas. Panero y Aldecoa, autores-narradores-personajes principales del relato, experimentan un rechazo con respecto al ambiente que los rodea. Debido a una subrepticia educación marxista impartida en tiempos totalitarios, experimentan ya en la infancia ciertas vivencias que han de encaminarlos hacia lo extraordinario en una lucha arquetípica entre Bien y Mal, experiencia de la que quieren dejar constancia en sus textos. En nombre de la autorreferencialidad, apelan a la Historia como suceso vivido, logrando, a través de la escritura, desprivatizar lo personal e insertarlo dentro de una estructura que ordena y espectaculariza el recuerdo. En su conjunción con la Historia, como ya sugiere Mardones (2000: 57), la vida “se sitúa en estrecha relación con el mito, ya que este está en la raíz de la comprensión del sentido de la realidad”. Y, en efecto, lo que estas obras sacan a relucir es la identidad de un sujeto que se construye en relación con un mundo exterior que intenta descifrar y que es también la proyección de las aspiraciones de su comunidad, “de las presiones más imperativas y perturbadoras de la existencia social” (Caillois 1988: 13). En la persona del memorialista-testigo parece entonces resumirse la voluntad de “alcuni gruppi di cittadini o certe categorie sociali [...] di iscrivere indelebilmente nel divenire storico il loro intervento specifico” (Burstin 1986: 85).

Como hemos tenido manera de apreciar, los recuerdos de Juan Luis Panero y de Josefina Aldecoa, si aislados en unidades temáticas constitutivas de la narración, se dejan encasillar en las tres etapas que forman el monomito de Campbell y en las que se articula la aventura del héroe. Desde esta perspecti-

va resulta tentador plantear la creación contemporánea de mitos. Ahora bien, ¿cómo entender la integración de esta estructura? Hay que apuntar, primeramente, la coincidencia morfológica entre relato memorístico y relato del héroe. De hecho, sobre ambos grava el apremio de reducir el material literario en elementos constantes de una narración que, para cautivar al lector, ha de elaborar experiencias simbólicas comunes a todos los hombres (May 1992: 26-30; Vigna 2019: 39-40). Pero, más fundamentalmente, debemos comprender dicha integración como manifestación de una voluntad narrativa que propone modelos con los que dar sentido y orientación a la realidad.

Cada memorialista, al contar su propia vida, al empuñar la pluma y sirviéndose de la *auctoritas* de su oficio, ha elevado su vida a *exemplum*, modelo no solo para los que fueron testigos directos de esos años de oscurantismo, sino también para los lectores de todos los tiempos. Estos, apelándose a la referencialidad que procede del nombre propio, consagran unos héroes de carne y hueso, héroes vivos, hijos de un reino de la desmemoria. En el marco del siglo XXI, este tipo de producción literaria se puede relacionar con la necesidad todavía apremiante de dar voz a lo silenciado, de dar a conocer otra versión más de lo acaecido, en una férrea oposición a la circulación de la única versión de la Historia "fabricada arteralmente por los vencedores" (Torres 2002: 14) durante los cuarenta años que duró el régimen. De esta manera, logran salvar del olvido destructor retazos de experiencias vividas que el olvido posdictatorial amenazaba con aniquilar.

#### OBRAS CITADAS

- Aldecoa, Josefina (2004). *En la distancia*. Madrid: Alfaguara.
- Baena, Rosalía (2000). "Childhoods: la autobiografía de infancia como subgénero narrativo en auge". *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 16.3: 479-489. <<https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/5351/1/Baena%2c%20Rosal%c3%ada.pdf>> (16 de septiembre de 2019).
- Becerra Mayor, David (2015). *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual.
- Burstin, Haim (1986). "Protagonisti, protagonismo e evento rivoluzionario", *Cheiron*, 6: 85-104.
- Caballé, Anna (1975). "Figuras de la autobiografía", *Revista de Occidente*, 74-75: 103-119.
- Caillois, Roger (1988). *El mito y el hombre*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Campbell, Joseph (1959). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cirlot, Juan-Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. 9ª edición. Barcelona: Labor.
- Duch, Lluís (1998). *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*. Barcelona: Herder.
- Echevarría, José Rafael (1961). "Eritis sicut dii", *Asomante*, 17.3: 7-36.
- Eliade, Mircea (1999). *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós.
- Fernández Prieto, Celia (1997). "Figuraciones de la memoria en la autobiografía", in *Claves de la memoria*, ed. Amalio Blanco y José María Ruiz-Vargas. Madrid: Trotta, 67-82.

- Mardones, José M.<sup>a</sup> (2000). *El retorno del mito. La racionalidad mito-simbólica*. Madrid: Síntesis.
- May, Rollo (1992). *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- Meletinski, Eleazar M. (2001). *El mito: literatura y folklore*. Tres Cantos (Madrid): Akal.
- Molloy, Sylvia (1984). "At Face Value: autobiographical Writing in Hispanoamerica", *Dispositivo*, 9.24/26: 1-18.
- Molloy, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de cultura económica.
- Morán, Gregorio (1991). *El precio de la transición*. Madrid: Akal.
- Navajas, Gonzalo (1987). *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona: Edicions del Mall.
- Panero, Juan Luis (2000). *Sin rumbo cierto. Memorias conversadas con Fernando Valls*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Pozuelo Yvancos, José María (2004). "Autobiografía: del tropo al acto del lenguaje", in *Autobiografía en España: un balance*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001, ed. Celia Fernández Prieto y María Ángeles Hermosilla Álvarez. Madrid, Visor, 173-181.
- Savater, Fernando (1986). *La tarea del héroe (elementos trágicos para una ética trágica)*. Madrid: Taurus.
- Torres, Rafael (2002). *Víctimas de la guerra*. Madrid: Oberon.
- Vigna, Gaetano Antonio (2019). *Aproximación crítica a la escritura memorística publicada en España entre los años 2000 y 2018*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Valladolid.

UNA LECTURA DE LA CAPITAL DE CATALUÑA: URBANISMO,  
VIOLENCIA Y LA CIUDAD COMO ORGANISMO EN  
*BARCELONA TRÁGICA* DE ANDREU MARTÍN

A READING OF CATALONIA'S CAPITAL: URBANISM, VIOLENCE AND CITY  
AS AN ORGANISM IN *BARCELONA TRÁGICA* BY ANDREU MARTÍN

AGUSTÍN MARTÍNEZ-SAMOS  
Texas A&M International University  
jmartinez-samos@tamiu.edu

Recibido: 16.6.2020

Aceptado: 10.3.2021

RESUMEN: La novela *Barcelona trágica* (2009) de Andreu Martín nos muestra un episodio de incertidumbre política, de desobediencia civil y de violencia urbana, conocido históricamente como "La Setmana Tràgica de Barcelona", que se desarrolla en la urbe barcelonesa durante el verano de 1909. En el presente estudio se examina con profundidad la visión de la capital de Cataluña como un organismo vivo y dañado en constante metamorfosis, que expone un extenuante proceso de colisión y ajuste social para puntualizar la inacabada realización de la subjetividad personal y colectiva. El trabajo señala la existencia de vínculos históricos inestables y antagónicos entre el espacio urbano global y la multiplicidad de espacios fronterizos, utilizados por la burguesía industrial como estructuras minimizadoras capaces de alterar y alienar la maltrecha existencia del incipiente proletariado anarquista. Se reflexiona como lo urbano en la narrativa de Martín se transforma en un versátil barómetro de las alteraciones públicas y de los problemas de clase acaecidos para reevaluar el binomio ciudadano-sociedad. De este modo, a través de la observación crítica de las estrategias propias de la ficción, se discurre como el individuo sufre innegables y nefastas consecuencias debido a las múltiples negociaciones y a las relaciones asimétricas entre Barcelona y sus ciudadanos, reflejo del entorno metropolitano agreste producto de la crisis política y social de 1909.

PALABRAS CLAVE: Espacio urbano, conflicto de clases, violencia, identidad dañada, Andreu Martín

**ABSTRACT:** The novel *Barcelona trágica* (2009) by Andreu Martín depicts an episode of political uncertainty, a case of civil disobedience and occurrences of urban violence, historically known as “La Setmana Tràgica de Barcelona” (The Tragic Week of Barcelona), which unfolds in the summer of 1909. The present study investigates in depth the vision of the capital of Catalonia as a living and damaged organism in constant metamorphosis, which exposes an exhausting process of collision and social adjustment to emphasize the unfinished realization of personal and collective subjectivity. The article points out the existence of unstable and antagonistic historical links between the global urban space and the multiplicity of frontier spaces, used by the industrial bourgeoisie as marginalizing structures to disrupt and alienate the battered existence of the incipient anarchist proletariat. It also reflects on how the urban area in Martín’s narrative becomes a versatile barometer of public disturbances and class problems in order to reevaluate the citizen-society binomial. In this way, through the critical observation of the strategies of fiction, it is shown how the individual suffers from undeniable and harmful consequences due to the multiple negotiations and asymmetrical relations between Barcelona and its citizens, reflection of the harsh metropolitan environment resulting from the political and social crisis of 1909.

**KEYWORDS:** Urban Space, Class Conflict, Violence, Damaged Identity, Andreu Martín



La ciudad, hija mía, es un infierno. Y en toda España no hay una ciudad que se parezca más al infierno que Barcelona.

Carme Laforet, *Nada*

La publicación en 2009 de *Barcelona trágica* de Andreu Martín supone un meticoloso escrutinio de los fatídicos acontecimientos sucedidos en la capital catalana durante los meses de julio y agosto de 1909, acontecimientos históricamente conocidos como la Semana Trágica de Barcelona.<sup>1</sup> La novela de Martín mantiene

---

<sup>1</sup> Son de sobra conocidos los trágicos acontecimientos ocurridos durante el verano de 1909 en Barcelona, especialmente entre el 26 de julio y el 2 agosto. La combinación de la condena pública por el embarco de los reservistas españoles para proteger los intereses económicos de las instalaciones industriales españolas en Marruecos ante el ataque de las tribus rifeñas y las consecuentes pérdidas humanas por el conflicto bélico, por un lado, y la represión militar a la huelga general del sector de la industria en Barcelona, por otro, desemboca en una serie de conductas violentas antibelicistas y anticlericales y la quema de conventos e iglesias. Es, en definitiva, una monumental protesta social y política que, como indica Gemma Rubí, no fue exclusiva contra el clero de

diálogos textuales con *la ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza porque, además de presentar una recreación ficticia de la Ciudad Condal, ambas exploran “the real city of the early twentieth century” (Wells 2001: 715). En *Barcelona trágica* se presenta una noción del espacio urbano a través de la tensión social y el enfrentamiento violento entre la alta burguesía catalana, el incipiente proletariado militante anarcosindicalista y las fuerzas del orden público y de seguridad del estado.

El presente artículo indaga la imagen de la capital de Cataluña en *Barcelona trágica* por medio del concepto de ciudad como un organismo vivo, más concretamente como un organismo en constante, caótica y violenta metamorfosis. La imagen urbanística de Barcelona se aleja del planteamiento original desarrollado por Idelfons Cerdà, ingeniero civil y transformador de la topografía barcelonesa, que, como Benjamin Fraser nos indica, entendía la urbe del siglo XIX: “as a product, as an object of contemplation, as a representation of humankind’s rational domination of nature” (2009: 373).<sup>2</sup> Frente a esta idea de ver la ciudad como una entidad geométrica estática, higiénica y abstracta, advertimos que la Barcelona de Martín se aproxima concretamente al concepto de ciudad imaginado por Henri Lefebvre y Manuel Delgado como un organismo cambiante, pero definido y caracterizado, como nos indica este último, por múltiples negociaciones y por marcadas diferencias internas: “una proliferación de marañas relacionales compuestas de usos, componendas, impostaciones, reficciones y adecuaciones mutuas que van emergiendo a cada momento” (2007: 12). En este espacio metropolitano percibimos vínculos antropológicos inestables y antagónicos, especialmente los que atañen, con la descripción de su entorno personal y profesional, a Vicente Estrada, metáfora de la riqueza y productividad de la alta burguesía catalana de principios del siglo XX. Además, observamos las tensiones colectivas consecuentes de las relaciones sociales dispares entre esta burguesía industrial simbolizada por los Estrada y el incipiente proletariado sin-

---

la Ciudad Condal, sino que fue parte de “una arraigada dinámica de protesta política tradicional, que frecuentemente se manifestó con un carácter abiertamente antiestatal, protagonizada por los sectores populares y mesocráticos en la Cataluña contemporánea” (2011: 245).

<sup>2</sup> En el planteamiento diseñado por Cerdà convergían la funcionalidad urbana, las teorías higienistas propias del siglo XIX y la materialización de la propuesta ideológica de la burguesía barcelonesa. La geometría callejera, con sus vías rectas e intersecciones perpendiculares, facilitaba el desplazamiento de mercancías y materias primas y satisfacía las necesidades esenciales de la industria catalana: “Goods and raw material should be allowed to move quickly through the streets and avenues, avoiding the inconveniences of the narrow layout so characteristic of old cities” (Aibar y Bijker 1997:14). Hay que añadir que la influencia de Georges-Eugène Haussmann en el proyecto urbano de Cerdà es indiscutible. Haussmann, por orden del emperador Napoleón III, rediseña París con la construcción de bulevares y espacios abiertos, con la creación de suministros de agua y con la edificación de infraestructuras sanitarias para la mejora de la vida de los parisinos. Así pues, el programa revitalizador del Prefecto del Sena se observa con claridad en la visión que el ingeniero catalán posee de Barcelona, especialmente en cuanto que su empresa reformadora incluía la presencia de parques, plazas, aceras, jardines y hospitales. Sin embargo, Michael Neuman afirma que Cerdà no solo igual los diseños desarrollados por Haussmann, sino que además los supera: “He conducted elaborate social, demographic, housing, economic, public health and environmental surveys of existing conditions upon which he based his planning proposals. He conducted urban design studies for the arrangements of housing and other buildings in blocks that integrated open public space into each block” (2011: 118).

dicalista perteneciente al hoy inexistente barrio de Pekín, el lado más depravado y despreciado de Barcelona, encarnado por los personajes de Mercé, Pere y el Padre Feliu. Igualmente, como secuela de estas relaciones sociales asimétricas, distinguimos la presencia de una implacable e histórica hostilidad que violentamente reajusta y modifica el espacio urbano.

Desde la fecha con que Martín inicia *Barcelona trágica*, el 23 de junio de 1909, la noche de la verbena de San Juan, hasta el 31 de agosto del susodicho año, fecha de la detención de Francesc Ferrer i Guardia, anarquista y pedagogo al que se le acusa de ser la mente maestra de la revuelta popular y que posteriormente acaba ejecutado, se despliega ante nosotros un exuberante universo literario caracterizado por una acción vertiginosa y por exquisitos detalles geodésicos y urbanísticos. Con una última referencia al día 14 de octubre, la obra se divide en tres secciones tituladas "la ciudad", "la tragedia" y "Después" para un total de 70 dinámicos capítulos.

El espacio urbano se examina en función de su capacidad creadora y acaparadora de constantes acontecimientos. No es un simple medio para el desarrollo, los hábitos y las prácticas rutinarias del ser humano. Se entiende a partir de su específica facultad de presentar tanto la yuxtaposición de los aspectos logísticos como lo intrínseco y trascendente de cada individuo. En este sentido, Henri Lefebvre declara en *Production of Space* que la sociedad es un organismo vivo; una metáfora físico-espacial del ser humano. Se crea, se elabora y se exhibe mediante el empuje de cada uno de sus constituyentes con la intención de solucionar sus periódicas exigencias: "Space is social morphology: it is to lived experience what form is to the living organism, and just intimately bound up with function and structure" (1991: 94). Manuel Delgado recoge las propuestas ya establecidas por Lefebvre en *Production of Space*, como nos advierte Fraser, para establecer su concepto particular de espacio: "builds upon the fundamentally multidimensional view of space articulated by Henri Lefebvre (*The Production of Space*) while emphasizing space as a process over the reification of given spaces" (2007: 58). Igualmente, el propio Delgado extiende su visión del espacio urbano en *Sociedades Movedizas* como una planificación urbana donde fuerzas antagónicas construyen su día a día desde sus particulares plataformas de actuación. De este modo, los acontecimientos a pie de calle contribuyen a la estabilidad o inestabilidad de la esencia del espacio urbano: "... incidentes, accidentes, sucesos, altercados, anécdotas, en esa línea que considera el espacio urbano como una superficie sensible y viviente, pero en todo momento frágil, como consecuencia de su condición de espacio para las exposiciones, en el doble sentido de las exhibiciones y los peligros" (2007: 149). Por otro lado, J. Ortega Valcárcel analiza la relación que existe entre la Geografía, como disciplina académica, y el mundo científico. Examina el concepto de espacio en función de la presencia del ser humano en su más compleja y trascendente dimensión. Para Ortega Valcárcel, el concepto de espacio es competencia de las relaciones que se establecen por las exigencias particulares de la comunidad residente:

La sociedad humana se desarrolla como espacio. Este es una de sus formas o componentes. No podemos decir; aunque la expresión sea habitual, que la sociedad ocupa el espacio, o se extiende en el espacio, porque tales expresiones denuncian y descubren una concepción del espacio como materialidad ajena o contrapuesta al sujeto social. (Ortega Valcárcel 2000: 512)

Frente a la idea del espacio como un concepto permanente, eterno y universal: "el espacio de todos los tiempos" (Santos 1990: 136), Milton Santos enfatiza el concepto de espacio como espacio social, de la actualidad, de la realidad presente del ser humano: el espacio como categoría histórica. Así, en *Por una geografía nueva*, Santos expresa la idea que el espacio, acumulación de experiencias del ayer y del hoy que se construye de forma variable según las circunstancias dadas, es "una estructura representada por las relaciones sociales que ocurren ante nuestros ojos y que se manifiestan por medio de los procesos y las funciones [...] un verdadero campo de fuerzas cuya aceleración es desigual" (1990: 138). Finalmente, Manuel Castells observa el espacio urbano como producto las relaciones entre el ciudadano y su entorno. Afirma en *La cuestión urbana* que el individuo, como parte del colectivo humano, impacta de manera directa en las inquietantes transformaciones del entorno urbano. El espacio urbano experimenta ciclos de evolución social debido a negociaciones grupales en constante ebullición: "... ocupación del espacio por una población, o sea, la aglomeración resultante de una fuerte concentración y de una densidad relativamente elevada, que tendría, como correlato previsible, una diferenciación funcional y social cada vez mayor" (2008: 16).

La imagen topográfica de Barcelona del año 1909 posee la intención de ser un espacio urbano concebido y proyectado desde la ignorancia del vivir al nivel de la calle. Imaginada mediante las premisas de la planificación de Ildefons Cerdà, la Barcelona del ingeniero civil quiere ser la réplica de lo racional y plantar, como afirman Aibar y Bijker (1997), los cimientos de una nueva ciudad. Frente a la metamorfosis que sufre la ciudad como organismo vivo, la distribución espacial del plan original de Cerdà, que consistía en que todas las calles fueran rectas y distribuidas en una cuadrícula geométrica regular con intersecciones perpendiculares, tenía la intención de "avoiding privileged building zones" (1997: 11). En *Barcelona trágica*, la descripción del entramado geográfico urbano original de Cerdà: "a proliferation of structures that filled in each side of the blocks that Cerdà had so carefully, and rationally, designed to remain open to nature" (Epps 2001: 195), desaparece para mostrar un espacio urbano donde predominan las condiciones separadoras de sus constituyentes. Desde el principio, la fábrica de porcelanas y ladrillo de la familia Estrada, situada en Pueblo Nuevo junto al barrio de Pekín, por un lado, y la residencia Can Estrada en el burgués barrio de Sant Gervasi de Cassoles, por el otro, son los polos donde se sustenta esta imagen contrapuesta.

El espacio físico de las ciudades muestra las características psicológicas y las creencias religiosas y políticas de sus habitantes. Es una estructura laboriosa determinada por los más diversos componentes. En este espacio urbano, la familia Estrada, desde la prominencia de su vivienda modernista, representa

el primer pilar donde se sustenta este examen de Barcelona como organismo vivo, pero agresivamente turbulento. En *La ciudad mentirosa*, Manuel Delgado observa la relación existente entre el poder de la alta burguesía y los arquitectos que transforman Barcelona durante el periodo correspondiente de 1888 a 1929. Establece que esta alianza produce un renacer social, económico y cultural de la ciudad que le otorga el título de "París del sur o Ciudad de los prodigios" (2017: 99). En su intento de explicar el porqué de las transformaciones urbanísticas de la Ciudad Condal, destaca la figura de Cerdà y su visión de ciudad racionalista y distinguida, pero que se separa de la realidad evolutiva y dinámica que posee este espacio urbano: "un espacio abstracto y selecto, planificado a las antípodas de una ciudad orgánica que se desarrollase siguiendo los ímpetus de su propia espontaneidad" (2017: 99).

Los Estrada son el ejemplo perfecto de la rica burguesía industrial catalana envidiosa de los privilegios del alto clero y contraria a educar al proletariado, hecho que asocian con su emancipación. Vicente Estrada, dueño y señor de la fábrica familiar de ladrillo y porcelanas, manifiesta con su comportamiento la actitud cultural y social de esta burguesía. Entrar en el espacio urbano de Vicente Estrada es entrar en Can Estrada: un mundo hermético y distante, carente de conciencia social, y cuyo compromiso personal es con el lujo y la acumulación de riqueza. Lefebvre examina en *el derecho a la ciudad* el concepto de segregación, al que añade el correspondiente a las clases sociales. A diferencia de la segregación por causa de pobreza o etnia, con el uso del gueto como el estereotipo del apartamiento, Lefebvre introduce el significado de segregación opuesta o reversa, la que manifiesta una superioridad social distante: "A su modo, también los barrios residenciales son ghettos: a estos ghettos de la riqueza acuden personas de alto nivel de rentas o poder para auto-aislarse" (1978: 114). Si conectamos la idea de "el ghetto de la riqueza" de Lefebvre a la imagen de la casa modernista de los Estrada que nos ofrece Martín: "espléndida en las afueras de Sant Gervasi, en contacto con la naturaleza, con vistas al mar y a la ciudad ufana y exultante" (2009: 25), observamos que, para el heredero de los Estrada, la mansión familiar de Sant Gervasi articula opulencia, estatus y aislamiento; es decir, representa la expresión máxima del poder. Tanto es así que, en su privacidad, el industrial privilegia lo material físico y social, de un mundo ordenado y medible, sobre lo ordinario. De este modo, construye su intimidad diaria gracias a la mediación de los objetos y su representación simbólica, lo que Karl Marx califica como 'categorías de la economía burguesa': "A Vicente le gustaba tener el coñac en la botella de cristal tallado que había en la mesita de la sala, frente a la chimenea" (2009: 30).

El espacio burgués de los Estrada revela experiencias concretas homogéneas, adaptadas a las posibilidades particulares que lo urbano le ofrece al industrial barcelonés. Su carácter se engloba dentro de lo personal al rechazar la variedad y rehuir los otros espacios sociales, especialmente los relacionados con el proletariado. De hecho, esta cualidad espacial se observa con claridad mediante el emplazamiento del personaje en su *locus amoenus* particular, el Bar *Automàtic* en La Rambla. Ubicado en la esquina de La Rambla con Conde del

Asalto, el bar es un refugio clasista y personal, lugar de ocio y de separación. La consideración del espacio urbano por parte de Estrada enlaza con el análisis planteado sobre el espacio urbano por Lefebvre en *Espacio y política*. Aquí, el sociólogo francés destaca que la élite social desea controlarlo con el propósito de regular las vivencias de aquellos a quienes someten y establecer una separación física inquebrantable entre los que ejercen el control económico y los lugares de residencia y de recreo de la clase obrera:

Las clases actualmente en el poder tratan hoy en día por todos los medios de servirse del espacio como si de un instrumento se tratase. Instrumento con varios fines: dispersar la clase obrera, repartirla en los lugares asignados para ella –organizar los diversos flujos, subordinándolos a reglas institucionales–, subordinar, consecuentemente, el espacio al poder –controlar el espacio y regir de forma absolutamente tecnocrática la sociedad entera, conservando las relaciones de producción capitalista. (Lefebvre 1976: 140)

Siempre solo, en una de las mesas del exterior, y leyendo el periódico *La Vanguardia*, Vicente Estrada soslaya la diversidad social del espacio urbano y se aísla mentalmente por derroteros provenientes de la indiferencia. Para el personaje, la Barcelona ambulante y variopinta se transforma en un mero e insípido escaparate de la vida que se aleja de sus sentidos: “Otra tarde soleada y apacible en La Rambla, en el Bar *Automátic*, donde Vicente Estrada leía *La Vanguardia* con actitud displicente, muy por encima de cualquier suceso que pudiera ocurrir en el mundo” (Martín 2009: 82).

La perspectiva más aflictiva y diferenciadora entre Sant Gervasi y Pekín, presente en el espacio urbano de *Barcelona trágica*, aparece enfocada a través de la figura del joven sacerdote Feliu, el antiguo párroco de Pekín y que, por mediación de Vicente Estrada, desempeña ahora su actividad religiosa en la Iglesia de Sant Gervasi de Cassoles. La impresión que nos ofrece el clérigo del espacio doméstico de los Estrada, en este caso de la original casa familiar situada junto a la fábrica de ladrillos, permite observar con claridad espacios colindantes adversos. La contrastada desconexión entre la casa de la fábrica, la misma fábrica y el necesitado barrio de Pekín y sus barracas faculta el juicio elaborado por Feliu sobre la desigualdad espacial entre el primero y el último de estos lugares urbanos. La disparidad de ambos ámbitos emerge con la intención de dismantelar el concepto de espacio urbano con base en los privilegios e intereses económicos y sociales de la alta burguesía industrial. Es lo que David Harvey nos da a entender en *Espacios de esperanza* como disparidad socioeconómica: “El capitalismo, por lo tanto, construye y reconstruye una geografía a su propia imagen. Construye un paisaje geográfico específico, un espacio producido de transporte y comunicaciones, de infraestructuras y organizaciones territoriales, que facilita la acumulación durante una fase de su historia del capital...” (2003: 72). Con reminiscencias de la desolada zona proletaria, carente de cualquier atracción simbólica, Feliu coteja mentalmente el paupérrimo chabolismo en donde viven los obreros en Pekín y la majestuosidad que caracteriza la antigua vivienda de la familia Estrada:

Se limitó a contemplar su entorno, pasmado por el lujo de aquellos muebles pesados pretencioso [...]. Todo aquello [...] había representado una vida de gran lujo hasta que los Estrada consideraron que el barrio de Pueblo Nuevo no era lo bastante distinguido para ellos y corrieron hacia una vida más lujosa aún, al Sant Gervasi de las proximidades de la sierra de Collserola. Lujo y más lujo, lujo sobre lujo, a tan poca distancia de la indigencia más extrema. (Martín 2009: 92)

La extrema diferenciación entre lo perteneciente al pasado del clan Estrada y el angustiado Pekín se gesta como producto de la segmentación de la ciudad y la estigmatización del humilde barrio obrero.

El espacio social se identifica con el concepto de obra social. Es la *conditio sine qua non* para su producción en la sociedad. Se ejecuta como resultado de las negociaciones de poder, de un entramado de relaciones voluntarias y forzadas y de la actividad constante de todos sus elementos constitutivos. Es la realidad histórica del espacio urbano, lo que Lefebvre define como obra de una historia: "La ciudad depende también, y no menos esencialmente, de relaciones de inmediatez, de vinculaciones directas entre las personas y grupos que componen la sociedad (familias, cuerpos organizados, oficios y corporaciones, etc.) ..." (1978: 64). Como representante directa de la realidad histórica urbana, la fábrica de ladrillos de los Estrada, situada en el Distrito de Pueblo Nuevo y dentro del círculo de la mayor concentración industrial de la Cataluña de la época, aparece como causa y efecto del proceso transformador de Barcelona. Alrededor de 1860, en el momento del Ensanche, ya derribadas las murallas medievales que rodeaban a la ciudad para su posterior transformación, se produce un incremento en la demanda y, por ende, de la producción de materiales para la construcción<sup>3</sup>. En este sentido, de acuerdo con Martín, la fábrica de los Estrada contribuye a la modificación de la capital catalana para "convertirla en la ciudad cosmopolita que siempre había querido ser" (2009: 24). A su vez, esta fomenta las consecuencias devastadoras que inflige la modernización de la ciudad en la clase trabajadora. Si Fraser establece que "The city poses . . . a number of problems that cohabit with each other. These problems must be understood

---

<sup>3</sup> La gran transformación urbana de Barcelona comienza con el denominado *Proyecto de reforma y ensanche de Barcelona* (1859) de Ildefons Cerdà, que proponía una metamorfosis de la ciudad mediante el ensanche del espacio habitable de la Ciudad Condal. En este sentido, la intención del ingeniero catalán era, de acuerdo con Palleres-Barbera, Badi y Duch, "a new type of urban planning, which he defined as "urbanism", in which his main objectives were to obtain a high degree of wellbeing for the population through rational housing conditions and provision of service" (2011: 123). Por otro lado, M. Neuman resalta que la extensión o ensanche se produciría más allá de los recién derribados muros que rodeaban a la ciudad, insiste en el laborioso trabajo de investigación llevado a cabo por Cerdà cuyo resultado era la integración del espacio natural junto al espacio urbano: "It was a greenfield plan that projected streets on agricultural land. His plan was an extension of the city outside the city walls, which were just torn down [...] It provided for other infrastructures as well: parks and plazas, sidewalks and gardens, hospitals and markets, roads and rails, water supply, sewerage, and storm drainage" (2011: 118). Finalmente, Martín-Ramos propone que la intención de Cerdà es buscar un equilibrio entre el concepto del espacio urbano como imagen de la pulcritud y la solidaridad con las necesidades de la industrializada Barcelona, cuyo resultado daría una nueva ciudad: "Urban growth was proving to be necessary, in order to enable cities to evolve beyond the obsolescence and lack of space of the traditional city and, in some cases, to accommodate immigration. For Cerdà, the issue was not how to transform the existing city, but how to construct a new city alongside it, colonising the land outside the walls of cities..." (2012: 698).

relationally, each according to the terms of the next—which presents an obstacle to simplistic methodological postures” (2009: 377), la presencia de la fábrica refuerza la desigualdad exhibida en el espacio urbano, corroborada por los personajes que se desenvuelven en ella. De ahí que, como metáfora del conflicto individual y social de la ciudad, la empresa de la familia Estrada funciona como un objeto deshumanizador y opresor. Se erige como una constante siniestra que aísla y devasta a aquellos que temporalmente operan en ella. Mercé y Pere, madre e hijo, representantes del proletariado catalán y vecinos del asolado barrio de Pekín, sufren diariamente en sus carnes los resultados nefastos del trabajo inhumano que realizan para Vicente Estrada. Desde el punto de vista de la ciudad, pero especialmente para el espacio privado que representa la fábrica, son solamente meras herramientas, fructíferas parias cuya labor esclavizante sostiene la máquina capitalista de la industria catalana. Más aún, Mercé y Pere son víctimas de un castigo constante y asolador:

El interior del edificio era un infierno asfixiante, oscuro, claustrofóbico, insoportablemente caluroso [...]. Era un horno en movimiento continuo, el fuego no se apagaba nunca, y la temperatura era cada vez más, y más y más elevada. Mercé y Pere se abrasaban las manos al sacar las tejas y depositarlas en los carretones que otros llevarían al aire fresco del exterior. (Martín 2009: 26)

Cierto es que el barrio chabolista de Pekín, situado junto al Mediterráneo y cerca del Campo de la Bota,<sup>4</sup> nutre con material humano la fábrica de los Estrada en Pueblo Nuevo. En *Barcelona trágica*, el polígono industrial barcelonés: “las fábricas de Pueblo Nuevo, el Mánchester catalán, el motor de España” (Martín 2009: 34), contrasta con la realidad de la barriada obrera. Es en el lado de la vía del tren que se orienta hacia Pekín donde la metáfora de la ciudad como organismo se contempla desde el aspecto enfermizo de patentes desigualdades y divisiones sociales. Las dinámicas de clase se derivan de los principios capitalistas de la economía; es decir, de las discrepancias en el dominio y la distribución de los recursos materiales. En este sentido, la presencia de una barrera social restringe la consecución de bienes indispensables a los colectivos marginados. Además, el espacio contribuye a formalizar las diferencias de clase en el momento en el que aquellos que poseen el poder económico lo centralizan y explotan como base de su hegemonía sobre la clase trabajadora. Al hablar Milton Santos del camino que sigue el progreso del conocimiento en la realización del espacio emplaza la coyuntura espacial en la disyuntiva de las categorías de los estratos sociales y los

---

<sup>4</sup> El barrio de Pekín, situado en las playas de Pueblo Nuevo, cerca del Campo de la Bota, no existe hoy en día. Era un sub-espacio dominado por barracas y chabolas en la playa. Una de las versiones sobre el origen de la barriada y el de su nombre proviene del hecho de que sus primeros habitantes eran chinos cantoneses que llegaron desde Cuba y se instalaron allí. Otra versión del origen del barrio, al que se llegaba a través de un túnel que pasaba por debajo de las vías del tren, otorga el origen a familias asiáticas que habían emigrado desde Filipinas en 1870. Fernández Valentí nos indica que el colectivo humano en Pekín era variopinto desde su origen, tanto social como laboralmente: “En 1898 el núcleo tenía alrededor de 90 chabolas y 700 habitantes, principalmente jornaleros, pescadores, albañiles, mecánicos, barberos y, sobre todo, vendedores de pescado, de frutas, de utensilios de cocina y de mercería” (2011).

procesos de producción: "El espacio puede analizarse por medio de la reconstitución de la historia de su propia producción. Pero el proceso de reproducción del que el espacio participa está asumido por la lucha de clases creada por el propio proceso productivo" (1990: 230). Si conectamos la propuesta de Santos a la imagen del barrio de Pekín se percibe que, desde el epicentro de Sant Gervasi y de la fábrica de ladrillo de los Estrada, estos espacios urbanos difieren exponencialmente entre sí. Con enorme magnitud y desbordante distanciamiento, la barriada marginal se presenta como las antípodas del burgués Sant Gervasi de Cassoles al manifestarse como chabolista, vejada, deshumanizada e insalubre: "... el foco de esta miseria, el núcleo de la infección, [...] el infierno de las fábricas, de los esclavos, explotados, humillados, avasallados, deshumanizados" (Martín 2009: 80). Lefebvre establece el concepto de sociedad urbana como consecuencia directa de la industrialización. Matiza, al referirse concretamente a los Estados Unidos, que los efectos colaterales del proceso de la industrialización y la expansión de la ciudad son la extinción y la asimilación de la agricultura y la producción agraria. No solo se transforma el campo con la eclosión y asentamiento de la industria, sino que existe un proceso de destrucción caníbal en relación con las ciudades de menor tamaño contiguas a la ciudad principal: "Small and midsize cities became dependencies, a partial colonies of the metropolis" (2003: 4). Al incorporar este planteamiento sobre las ciudades medianas y pequeñas al concepto de barrio y barriada, se observa que Pekín es, en efecto, una colonia parcial de Sant Gervasi de donde procede la mano de obra que alimenta el motor económico de la industria de los Estrada, en particular, y de la barcelonesa, en general. En este espacio dependiente en que se ha convertido la barriada chabolista, la vida diaria es una extensión desfigurada y deprimente de la capital catalana: "las aguas del Mediterráneo se ensuciaban al llegar a Pekín. Se mezclaban con trozos de madera y cartones, y papeles, y trapos, y excrementos" (Martín 2009: 33).

La imagen que se nos ofrece de Pekín es la de una comunidad homóloga a la desigualdad económica y símbolo de la enajenación, fruto de procesos de diferenciación social. La ciudad que visualiza Cerdà, un espacio urbano interclasista, aséptico y vivo: "pionero de los principios higiénicos e igualitarios del socialismo utópico" (García de Cortázar 2004: 480), no se prolonga en la barriada obrera más desfavorecida de Pueblo Nuevo. Su imagen destruye el ideario de comunidad purificada debido a la propia esencia su entramado topográfico: "Setenta casetas de adobe encalado y cuarenta chabolas desvencijadas, construidas con maderas y cañas y cartones, que se amontonaban en la playa formando un poblado de una sola calle, la calle Alberà, llena de miseria y de inmundicias" (Martín 2009: 33). Al invocar la metáfora orgánica para retratar el espacio urbano de Barcelona, la metáfora por la que "the city is conceived as a living organism" (Fraser 2009: 370), Pekín emerge como el antagonico a una entidad sólida y coherente. Simplemente se presenta como un organismo vivo, dañado y corroído por sus desoladoras realidades internas.

El concepto de espacio de vivencia urbana como experiencia angustiosa adquiere mayor relevancia con la visita inesperada y camuflada de Emilia Estrada

a Pekín. Como testigo solidario, la menor de la acaudalada familia de los Estrada y la única que demuestra cierta inquietud por la situación de la clase obrera, contempla de primera mano modelos de exclusión social en un contexto de podredumbre constante. Para aquellos a quienes no se le permiten otro espacio, la pobreza en Pekín no se considera un concepto abstracto. Toma la forma de todo un colectivo humano, cuyas características que lo unifican son la penuria y la escasez. La cotidianidad de los que forman este tejido metropolitano se reduce a una subsistencia precaria y barraquista, en la que impera la inseguridad y la injusticia. Esta imagen de desolación que rodea el espacio marginal se aleja de la posibilidad de una contribución real por parte de todos los sectores de la sociedad en la producción del espacio, como explica Lefebvre. La representación de la barriada obrera no coincide con las palabras del sociólogo francés cuando este establece que la realidad del espacio social debe englobar a toda la sociedad: "Social space thus remains the space of society, of social life [...] all 'subjects' are situated in a space in which they must either recognize themselves or lose themselves, a space which they may both enjoy and modify" (1991: 35). Debido al *locus* Pekín, la visión de la ciudad concebida desde los planes urbanos de Cerdà se reduce a niveles ínfimos en las páginas de *Barcelona trágica*. Con la incursión de Emilia Estrada en la barriada de chabolas, en la que Feliu ejerce de impotente cicerone, se ratifica la aberrante condición social de las clases obreras: "Esto es el Pueblo Nuevo [...] cuarenta mil habitantes y no más de tres mil edificios mal contruidos y muchas chabolas, miles de chabolas por todas partes" (Martín 2009: 94). Las multitudes apiñadas en pequeños espacios, la unidad de lo humanamente insostenible, hacen que esta barriada artificialmente adyacente a la capital barcelonesa sea el dominio del oprobio y la ruindad. Únicamente se entiende como un espacio "urbano" lacerante, enfermizo y nocivo. Es el tipo de espacio de la ciudad que Fraser distingue al examinar la novela experimental de Luís Martín-Santos, *Tiempo de silencio*: "the 'practiced city'—the city as it is lived on the ground—is evoked as a complex and chaotic site" (2009: 378). Esta periferia capitalina de la 'ciudad practicada', esta zona suburbial abandonada a la peor de sus suertes, emana alienación social como resultado la negligencia y desidia de los estamentos oficiales. En esta enajenación espacial, el barrio de Pekín engloba la más nauseabunda y, trágicamente al unísono, realista imagen de la miseria humana:

Hacia [...] un calor morbosos, una fiebre letal, vibración de enfermedades en el aire [...] Había gente desdentadas, con los ojos rojos de sangre debido a enfermedades letales, miradas cargadas de inquina, provocativas, desafiantes. [...] Emilia contemplaba sin aliento a los que dormían sobre la arena anestesiados por el alcohol, devorados por los piojos y por la sarna, abatidos por el tifus o la tuberculosis, o por las pulgas que esparcían continuamente los perros esqueléticos que corrían por allí. (Martín 2009: 94-95)

Pekín es la realidad más brutal y primaria, cosificada, inhumana y exenta de simpatía de Barcelona.

Los acontecimientos históricos ocurridos en Barcelona durante la semana del 25 de julio al 1 de agosto de 1909 aparecen como fuerza modificadora del espacio urbano en la novela de Martín. Aún así, el volátil precedente de estos acontecimientos ocurre una semana antes, exactamente el 18 de julio, durante el proceso reclutamiento de soldados de leva como fuerza de contingencia frente a los ataques marroquíes a una compañía minera española cerca de Melilla. García de Cortázar puntualiza que, frente al reclutamiento entre las clases menos pudientes, los descendientes de la alta burguesía “podían librarse de la guerra pagando 1.500 pesetas” (2004: 510). Esta situación de desventaja social provoca una indignación popular que culmina con las protestas en el muelle de Barcelona: “Los soldados tiran las medallas religiosas al agua: ¡Tirad vuestros fusiles! ¡Que vayan ellos! ¡Que vayan los ricos! ¡O todos o ninguno! ¡Que vayan los frailes!” (2004: 510). A su vez, las manifestaciones públicas y los actos de violencia que tienen lugar a partir del 25 y 26 de julio se explican mediante otras particularidades. Manuel Suárez Cortina clarifica que las razones que producen el levantamiento popular se encuentran en el posicionamiento del pueblo catalán frente al clero y a las fuerzas militares. Para Suárez Cortina, la protesta es “una manifestación de anticlericalismo y antimilitarismo que dejó al descubierto las limitaciones de un sistema político incapaz de dar salida a los retos más importantes de la España de fin de siglo” (1998: 26). En cambio, Eduardo González Calleja, además de confirmar lo ya planteado por Suárez Cortina, se centra en las consecuencias de la Semana Trágica desde el punto de vista de la violenta revuelta obrera.<sup>5</sup> González Calleja observa como la revuelta evoluciona desde

---

<sup>5</sup> Las asociaciones obreras emergen en España a mediados del siglo XIX, durante el periodo del Bienio Progresista (1854-1856). Destacan por su particular relevancia las que surgen el cinturón industrial de Barcelona. Sus intenciones se centraban en la defensa de los intereses sociales y profesionales del proletariado, especialmente en lo tocante a los efectos de la automatización de la industrial textil en los puestos de trabajo, las condiciones laborales y los salarios. Rafael Cruz observa la presencia del uso del concepto “movimiento obrero”, paralelo al de “conflictos sociales”, a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Insiste en la analogía entre este movimiento y las plataformas ideológicas de izquierda, anarquismo y socialismo. Además, recalca la importancia de las organizaciones obreras y su función protectora del proletariado, en constante enfrentamiento con la burguesía. En este sentido, Cruz se centra en el papel que juega el Partido Socialista en el conflicto de clases y su alianza definitiva con la clase proletaria, ya que dicho partido proclamaba “representar a un grupo social –la clase obrera, en singular– que existía por enfrentamiento con otro grupo –la burguesía–, por poseer los medios de producción y pagar un salario a los trabajadores. La burguesía era la clase dominadora y la clase obrera, la dominada; los intereses antagónicos de cada una de ellas se transformaban en lucha de clases, que era inevitable, fatal” (159: 2005). De igual manera, Pere Gabriel, centrándose en el papel de la UGT como agrupación obrera de ideología socialista, analiza la función del sindicalismo en los conflictos sociales de la Cataluña de las dos primeras décadas del siglo XX. Afirma Gabriel la existencia de una falta de entendimiento entre las directrices planteadas por el sindicato desde Madrid y la realidad obrera de la Barcelona industrial, diversa y en constante conflicto: “Por un lado, el éxito o fracaso de la UGT en Cataluña se jugaba en el textil, y en especial, en la relación a establecer con el sindicalismo moderado y reformista del sector. Por otra parte, la actuación sindical de los socialistas podía llegar a ser, en ocasiones, importante, pero esta tendía a realizarse al margen de la UGT” (1990: 49). Manuel Tuñón de Lara observa la evolución del movimiento obrero desde 1832 a 1936. Examina las definiciones de obrero y trabajador desde el ámbito económico, para después explorar el significado del concepto “movimiento obrero”. Para nuestro historiador, dicho movimiento se concibe como “el órgano de formación y de expresión de la conciencia colectiva, a la vez que el instrumento de la praxis histórica del obrero y, en general, de los trabajadores” (1972: 14). No obstante, al focalizar su análisis en los acontecimientos

un pacifismo y una aceptación por parte de un porcentaje limitado de la burguesía catalana en el comienzo hasta la fragilidad y el fracaso de los procesos de manifestación popular, ya que “evidenció las debilidades en la aplicación de la teoría de la huelga insurreccional y revolucionaria por un movimiento obrero desunido en tendencias ‘políticas’ y ‘apolíticas’, y con objetivos diferentes de los de la burguesía nacionalista y de la pequeña burguesía republicana” (1994: 99).

En *Barcelona trágica*, las imágenes de la capital catalana más controvertidas y calamitosas, inscritas en la memoria colectiva, son las que se producen durante los altercados de la revuelta de los días 26, 27 y 28 de julio de 1909. Al final de la contienda “habían muerto 104 civiles y nueve militares, más cincuenta edificios religiosos quedaron calcinados” (García de Cortázar 2004: 511). Una vez más, la panorámica de la ciudad de Cerdà como metáfora de un organismo geométrico, racional y abstracto: “a rational distribution of basic services to the population” (Palleres- Barbera, Badia y Duch 2011: 124), se diluye en la narrativa de Martín. El espacio urbano aparece como un lugar inestable y denigrado, que se transmuta en su totalidad y se construye mediante la diferencia que dimana de los actos de violencia.

Uno de los momentos de mayor tensión, indicio de las inevitables consecuencias de la violencia presente en esta convulsión histórica, lo encontramos durante la quema de la parroquia del Rosario en el Putxet, perteneciente a la zona de Sant Gervasi, en el centro del núcleo burgués. Slavoj Žižek, en *Violence*, inicia su análisis particular de la violencia a partir del concepto clásico de la misma; es decir, la violencia como el elemento físico dañino en el desarrollo de un acto criminal, de disturbios civiles y de conflictos armados internacionales. Además de añadir dos categorías de la violencia objetiva, la violencia sistemática y la violencia simbólica, Žižek incorpora un aspecto extra a la violencia subjetiva, relacionado con el comportamiento esencial del individuo: “It is seen as a perturbation of the ‘normal’, peaceful state of things” (2008: 2). En este sentido, las palabras de Žižek resuenan en *Barcelona trágica*. Durante la quema de la parroquia del Rosario, las acciones desarrolladas, producto de la ambición, de la frustración y del desengaño social, muestran un ensañamiento colérico contra el entorno. El espacio urbano se vive desde el caos, desde el desorden, desde una alteración abrupta de lo establecido. Todo el proyecto de Cerdà, basado en el orden cuadrangular y la igualdad, se derrumba. La flagrante actividad de los episodios violentos corrobora la imposibilidad de un espacio urbano orgánico, sereno y moderado, ya que, como indica Delgado: “es de una demostración de fuerza de lo que estamos hablando a la hora de calificar cualquier escenificación de un orden distinto del habitual” (2007: 161). Barcelona, al contener este singular ‘orden’ sugerido por el antropólogo catalán, se distancia de ser un receptáculo vacío apartado de la realidad del momento histórico. Adquiere características funcio-

---

desarrollados entre el 26 y el 28 de julio de 1909, Tuñón de Lara crítica la falta de dirección de la protesta obrera, a la que acusa de carecer de una identidad propia sin objetivos claros. Incide en la carencia de unidad entre los propios proletarios y la burguesía republicana simpatizante de su causa para acabar confirmando que “el movimiento obrero no está en condiciones de lanzar y dirigir una acción coordinada a nivel nacional” (1972: 441).

nales que la convierten en espacio único e inapelable para mostrar los conflictos sociales, especialmente aquellos situados en el marco del sentir anticlerical:

Noche oscura y la parroquia del Rosario aún ardía.

Todo había sido destruido de manera apocalíptica, la obra nueva y la antigua ermita, la iglesia pretenciosa, y los tres pisos, la sacristía, el despacho parroquial, la vivienda y el andamio de madera, todo era un amasijo negro en la noche negra, con la danza viva de las llamas que aún saltaban de un lado a otro encontrado por doquier material combustible que devora ..." (Martín 2009: 213)

La destrucción de la iglesia situada en la zona privilegiada de Barcelona es metáfora de la derrota de la ciudad ordenada, geométrica e higiénica. Es la reivindicación del espacio urbano como un ecosistema vivo en constantes negociaciones y transformaciones: "the city is organic instead through its multidimensionality—it is a realm of contradictory forces, where none may be reduced to any other" (Fraser 2009: 381).

La degradación y la segregación física y espiritual que un grupo humano ya explotado experimenta como colectivo añaden un elevado factor de riesgo a su desafortunada realidad. En relación con la precedente afirmación, *Barcelona trágica* nos presenta dramáticas circunstancias que afectan a los manifestantes de la clase obrera durante el periodo de tiempo de las protestas populares. Corresponden al enfrentamiento belicoso entre el ejército español, representantes del orden público, y el proletariado, los del republicanismo radical, alrededor de Las Ramblas. Como parte de un sistema de valores que se relacionan entre sí para generar un movimiento cíclico, el caos y la intimidación física y social contribuyen nuevamente a la mutación de la imagen del espacio urbano de Barcelona. En contraposición a la necesidad permanente que tiene el orden institucional de repeler cualquier alteración de la normalidad en la vía pública, las revueltas proletarias cuestionan especialmente la realidad y validez del sistema oficial. En este sentido, Delgado analiza cómo la calle se observa desde el punto de vista del orden establecido. Entiende Delgado que el Estado reduce a mínimas las posibilidades de la presencia del individuo o individuos en el entramado callejero; es decir, solo se acepta la misma ante la necesidad de que "individuos o grupos reducidos vayan de un sitio a otro para fines prácticos o trabajen para mantenerla en buen estado [...] y solo excepcionalmente para que participen en movilizaciones colectivas patrocinadas o consentidas oficialmente" (2007: 165). Es más, Delgado clarifica que la evolución de esta movilización hacia una manifestación desemboca en la transformación de la calle en espacio de temor. Ante la posibilidad de que las manifestaciones violentas desvaloricen la viabilidad del orden social, los sistemas centralizados de poder censuran realidades que no cuadran con su base ideológica: "Cualquier otro usufructo de la calle es sistemáticamente contemplado como peligroso y sometible a estrecha fiscalización y, eventualmente, a prohibición o disolución violenta" (2007: 165). En estos altercados durante la manifestación obrera del verano de 1909, que pronto se convierte en revuelta, la desesperación, la inseguridad y la turbación marcan las pautas del entorno. El espacio en donde se desarrolla dicha protesta termina afectan-

do la relación íntima que mantienen el colectivo humano y el medio donde se desenvuelve. Durante el recorrido pedestre por Barcelona, desde la calle Conde del Asalto, conocida actualmente como *carrer Nou* de la Rambla, hasta la plaza del Teatro, la concentración popular con las Mujeres Rojas al frente: “con los distintivos blancos, con niños, para impedir que las fuerzas del orden les disparasen” (Martín 2009: 172), sufre las consecuencias de un contacto directo y letal con los destacamentos militares. Su condición de grupo humano desarraigado, que clama por la justicia y lucha contra las precariedades y carencias de su día a día, queda marcada por los actos de violencia que ahí tienen lugar. La calle, el espacio urbano, testigo de las contradicciones orgánicas del sistema y del dolor procedente de las prácticas de la lucha de clases, se transforma y transforma la ciudad en un objeto inalcanzable. Así, con la presencia del caos, del horror y de la muerte de inocentes, la ciudad, por su condición, volatiliza su existencia:

Un soldado se encaró el fusil y disparó [...] y esta fiebre de la obediencia se contagia como la peste, salta de un fusil a otro como una traca valenciana, y ya eran cinco, diez, veinte, todos los soldados quienes disparaban con sus máuseres, y diez, veinte, treinta las personas, mujeres, niños, lo que fuera, que caían al suelo, que quedaban atrás cuando el monstruo todopoderoso y anónimo se atomizaba como por arte de magia, diezmado por el encontronazo contra el poder real, la destrucción, la fuerza de los esclavistas. (Martín 2009: 173)

En términos generales, Hannah Arendt examina en *On Violence* el concepto de violencia desde el punto de vista de las ciencias políticas. Subraya dos aspectos que este dictamen posee. Por un lado, se encuentra la violencia organizada por el sistema político, o sea, el Estado. Por el otro, destaca aquella que realizan quienes se revelan contra el sistema. Además, Arendt muestra cómo no se ha hecho una clara distinción entre la violencia y las consecuencias de un acto violento: “can remain unaware if the enormous role violence has always played in human affairs, and it is at first glance rather surprising that violence has been singled out so seldom for special consideration” (8). Conviene indicar que las diferencias entre acto violento y violencia se solapan en *Barcelona trágica*. En el espacio urbano barcelonés que Martín despliega se ejerce el quebrantamiento de la voluntad, la violencia, con el empleo de una fuerza irresistible, el acto violento. En *La ciudad: pensamiento crítico y teoría*, Castells establece un paralelismo entre ciudad y lo urbano. Al definirlos, plantea la dualidad de recipiente y contenido. Para Castells, la ciudad es el recipiente que contiene todas las actividades desarrolladas por el individuo, que, además, se limita por sus características geográficas. A su vez, lo urbano es el contenido ya que incluye la presencia de los sistemas de medición usados para definir al colectivo humano. Adicionalmente, Castells ofrece una definición unificada de ambos conceptos: “La ciudad y lo urbano constituyen el conjunto de manifestaciones sociales pertenecientes a un determinado sistema de necesidades, capacidades y valores generados por un sistema económico, político y social” (2005: 21). De esta manera, de nuevo se observa en las páginas de *Barcelona trágica* a la Barcelona alejada del proyecto del Ensanche de Cerdà. Otra vez aparece la Barcelona agitada y convulsa, viva y evolutiva, caótica y

transcendental. Los acontecimientos violentos que acontecen en las calles de la capital de Cataluña se dibujan como signo de la destrucción del orden público. Con el fin de demostrar el daño físico y moral, la degradación y la muerte por doquier, Martín muestra el enfrentamiento vesánico entre los representantes del poder y los manifestantes. Al focalizar la narración en el personaje de Basilio, mayordomo y asistente personal de Vicente Estrada que deambula por la ciudad en una misión secreta encargada por su patrono, se advierte el examen de la esencia del descabellado conflicto armado. Exterioriza su carácter agresivo e ignominioso, capaz de mutar el pundonor y el ánimo en terror y brutalidad: "La batalla campal había estallado en la calle San Pablo a media tarde y el estruendo llegaba perfectamente a la calle Conde del Asalto por donde él circulaba. Hombres y mujeres que llegaban corriendo, huyendo del horror, heridos en camilla y, sobre todo, el ruido de los disparos, a veces nutrido y aterrador, cuando ambos bandos disparaban al mismo tiempo..." (2009: 253).

Si las confrontaciones violentas sucedidas en el centro de Barcelona poseen un carácter de represión y de injusticia social, los acontecimientos que tienen lugar en la barriada obrera de Pekín se enmarcan en el campo de la incompreensión. En gran medida, la plataforma ideológica de la insurrección civil se basa en la decepción por el comportamiento del gobierno durante la guerra de Marruecos: "la rabia contra un Gobierno que solo envía a combatir a los pobres" (García de Cortázar 2004: 510), junto a los movimientos de protesta sindicalista y un creciente sentimiento antimilitarista y anticlerical. En el caso de Pekín, conforme la masa social obrera se repliega a su espacio urbano original, el barrio chabolista sufre una transferencia de la violencia en forma de castigo por parte de las fuerzas del orden público y el ejército.

Después de los distintos altercados vividos, la agitación en las calles cobra una nueva víctima con la brutalidad ejercida. Cuando Delgado desarrolla su planteamiento sobre las llamadas manifestaciones ciudadanas, establece una conexión de cercanía entre este tipo de manifestaciones y el espacio urbano, ya que les permite usar el espacio como plataforma para sus reivindicaciones: "un grupo humano que antes no existía y que desaparecerá después, transforme un determinado escenario urbano en vehículo para pronunciamientos que son en este caso de temática civil" (2007: 163). En el caso de Pekín, en contraste con lo que plantea Delgado, el espacio urbano pasa de ser el lugar desde donde se fragua el descontento de la clase obrera para extenderlo por toda la ciudad a ser el lugar donde se apaga dramáticamente cualquier ápice de transformación social. Aquí, las manifestaciones se diluyen y la desigualdad se extiende. Ahora estamos ante la visión de la realidad inevitable de la calle que se acompaña de una crudeza exponencial para mostrarse como un mutable organismo resultante de fuerzas poderosamente equidistantes. El espacio de Pekín, otrora sinónimo de la supervivencia de la clase obrera barcelonesa, esa clase obrera que "it only survives inasmuch as it fights in self-defence and goes on the attack in the course of class struggle in its modern forms" (Lefebvre 1991: 373), se convierte en un universo en vías de extinción, una grieta profunda que neutraliza cualquier indicio de humanidad y rebeldía que aún allí queda presente: "Nunca Pekín había sido un lugar tan horrible. Las

callellenas de heridos, de sangre, de ropa desgarrada, ayes de dolor y las casas repletas como hospitales de campaña. La gente sana ya no corría de un lado para otro porque les había vencido la impotencia. Era el infierno” (Martín 2009: 264). Con este, “les había vencido la impotencia”, Pekín sufre metafóricamente en sus carnes una forma de violencia por parte de los poderes políticos caracterizada por el control psicológico de la población, lo que Žižek define como “the more subtle forms of coercion that sustains relations of dominations and exploitations” (2008: 9). Así pues, los continuos y crueles enfrentamientos en la barriada obrera presentan un contrasentido porque, por un lado, nos muestra el espacio urbano, la ciudad de Barcelona, que se aleja de los paradigmas de Cerdà para transformarse en un organismo caótico en constante evolución. Por otro lado, con la exclusión sufrida, se anula la participación de la clase obrera en esta modificación del espacio urbano por medio del violento castigo padecido.

En *Barcelona trágica*, Andreu Martín nos ofrece un relato donde las experiencias individuales y colectivas de los ciudadanos muestran las coyunturas antagónicas del espacio urbano de Barcelona. No se trata del espacio imaginado por Idelfons Cerdà, es decir, un organismo vivo, ordenado e higiénicamente igualatorio. Se trata de presentar lo urbano, a través de la ficción, como un versátil barómetro de las alteraciones públicas y de los problemas de clase acaecidos en la capital catalana durante el verano de 1909. Por medio de la historia personal de Vicente y Emilia Estrada, desde la atalaya del poder económico, y las historias del Padre Feliu, de Mercé y Pere, desde la impotencia del obligado y del oprimido, se observa una conmovedora e incompatible construcción social marcada por una dinámica y acelerada metamorfosis. Lo singular de los dramas humanos y su doloroso deambular cotidiano, el rechazo a los valores históricos y a la política cultural de una burguesía intransigente y el desencanto de un proletariado abrumado por su supervivencia revelan en la narrativa de Martín múltiples y vigorosas negociaciones entre el colectivo humano y el espacio público. Son existencias infinitas y plurales, yuxtapuestas e imprevisibles, que reconfiguran las conexiones entre la realidad histórica del ser humano en toda su extensión y Barcelona.

#### OBRAS CITADAS

- Aibar, Eduardo, y Wiebe E. Fijker, (1997). “Constructing a City: The Cerdà Plan for the Extension of Barcelona”, *Science, Technology, and Human Values*, 22.1: 3-30.
- Arendt, Hannah (1970). *On Violence*. Nueva York: Harcourt Brace and Company.
- Castells, Manuel (2005). *La ciudad: Pensamiento crítico y teoría*. Ciudad de México: Instituto Politécnico Nacional-Dirección de Publicaciones.
- Castells, Manuel (2008). *La cuestión urbana*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Cruz, Rafael (2005). “El órgano de la clase obrera. Los significados de movimiento obrero en la España del siglo xx” *Historia Social*, 53: 155-174.
- Delgado, Manuel (2017). *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del “modelo Barcelona”*. Madrid: Catarata.

- Delgado, Manuel (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.
- Epps, Brad (2002). "Space in Motion: Barcelona and the Stages of (In)visibility", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 6: 193-204.
- Fernández Valentí, Ricardo (2014). El tranvía 48. <<https://eltranvia48.blogspot.com/2014/08/la-barriada-de-pekín-el-auténtico.html>> (17 de marzo de 2020).
- Fraser, Benjamin (2007). "Manuel Delgado's Urban Anthropology: From Multidimensional Space to Interdisciplinary Spatial Theory", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 11: 57-75.
- Fraser, Benjamin (2009). "Narrating the Organic City: A Lefebvrian Approach to City Planning, the Novel, and Urban Theory in Spain", *Journal of Narrative Theory*, 39.3: 369-390.
- Gabriel, Pere (1990). "Sindicalismo y sindicatos socialistas en Cataluña. La UGT, 1888-1938", *Historia Social*, 8: 47-71.
- García de Cortázar, Fernando (2004). "Las dudas de una nación" y "España sin llanto", in *Memoria de España*, ed. Fernando García de Cortázar. Madrid: Aguilar, 480, 510-511.
- González Calleja, Eduardo (1994). "La razón de la fuerza: Una perspectiva de la violencia política en la España de la Restauración", *Ayer*, 13: 85-113.
- Harvey, David (2003). *Espacios de esperanza*. Madrid: Akal.
- Lefebvre, Henri (1978). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.
- Lefebvre, Henri (1979). *Espacio y política*. Barcelona: Península.
- Lefebvre, Henri (1991). *The Production of Space*. Maiden: Blackwell Publishing.
- Lefebvre, Henri (2003). *The Urban Revolution*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Martín, Andreu (2009). *Barcelona trágica*. Barcelona: Ediciones B.
- Martín-Ramos, Ángel (2012). "The Cerdà effect on city modernisation", *The Town Planning Review*, 83.6: 695-716.
- Neuman, Michael (2011). "Ildefons Cerdà and the Future of Spatial Planning. The Network Urbanism of a City Planning Pioneer", *The Town Planning Review*, 82.2: 117-143.
- Ortega Valcárcel, José (2000). *Los horizontes de la Geografía. Teoría de la Geografía*. Barcelona: Ariel.
- Palleres-Barbera, Montserrat, Anna Badia y Jordi Duch (2011). "Cerdà and Barcelona: The needs for a new city and service provision", *Urbani Izziv*, 22.2: 122-136.
- Rubí, Gemma (2011). "Protesta, desobediencia y violencia subversiva. La Semana Trágica de julio de 1909 en Cataluña", *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 10: 234-268.
- Santos, Milton (1990). *Por una geografía nueva*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Suárez Cortina, Manuel (1998). "La Restauración (1875-1923)", *Aula-Historia Social*, 1: 18-32.
- Tuñón de Lara, Manuel (1972). *El movimiento obrero en la historia de España*. Madrid: Taurus.
- Wells, Caragh (2001). "The City of Words: Eduardo Mendoza's *La ciudad de los prodigios*", *The Modern Language Review*, 96.3: 715-722.
- Žižek, Slavoj (2008). *Violence*. Nueva York: Picador.

# ENTREVISTA



## “YO HAGO SCOUTING LITERARIO”. ENTREVISTA A DORELIA BARAHONA<sup>1</sup>

“I DO LITERARY SCOUTING”. INTERVIEW WITH DORELIA BARAHONA

FERNANDA BUSTAMANTE ESCALONA  
Universidad de Alcalá  
fernanda.bustamante@uah.es

TANIA PLEITEZ VELA  
RILMAC  
(Red de investigación de las literaturas  
de mujeres de América Central)  
tpleitez@gmail.com

El jueves 6 de febrero de 2020, en la librería Lata Peinada de Barcelona presentamos las obras *Zona azul* (Letra maya, 2018) y *Ver Barcelona* (Uruk, 2012; Kalathos ediciones, 2020) de Dorelia Barahona. Fruto de dicha instancia surgió este diálogo y reflexión en torno a ambas novelas y su obra en general.

Dorelia Barahona nació en Madrid, de padre costarricense y madre mallorquina, y creció en San José de Costa Rica, ciudad en la que aún reside. Es escritora, pintora y filósofa, así como profesora e investigadora en la Universidad Nacional de Costa Rica. Su novela *De qué manera te olvido* fue galardonada con el Premio Juan Rulfo en 1989, la cual fue publicada en México, Costa Rica (2004) y Guatemala (2007). Ganó el Premio Universidad de Costa Rica en poesía en 1996 por *La edad del deseo*. También ha publicado las siguientes novelas: *Retrato de mujer en terraza* (1995, 2003), *Los deseos del mundo* (2006, 20015), *La ruta de las esferas* (2008, 2015), *Milagros sueltos* (novela colectiva) (2008 y esta colgada en la página de literatura electrónica de la biblioteca virtual Cervantes). Ha escrito cuentos reunidos en tres libros: *Noche de bodas* (1991), *La señorita Florencia* (2003) y *Hotel Alegría* (2011). Además, ha incursionado en la dramaturgia con dos títulos publicados: *Doña América* (2009) y la obra ganadora de IBERESCENA, *Y.O. Yolanda*

---

<sup>1</sup> Esta entrevista se inscribe en el proyecto “Literatura hispanoamericana y literatura mundial: análisis de correspondencia múltiple de las redes transatlánticas actuales” (FFI2016-78058-P; IP: Dúnia Gras), del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, de cuyo equipo de trabajo hemos formado parte.

Oreamuno (2010). Es autora de dos libros de ensayos: *Maestro de obras* (2013) y *Cartografías de la belleza* (2019).

### 1. SOBRE ZONA AZUL (SAN JOSÉ DE COSTA RICA, LETRA MAYA, 2018)

FERNANDA BUSTAMANTE ESCALONA: *Zona azul es la historia de Nanda, Nandayure Castillo, una doctora en ingeniería. Una científica de la NASA rondando los cincuenta que regresa a su pueblo de Nicoya en Costa Rica para investigar el "secreto" de la longevidad de los habitantes de su Zona azul, para así luego, entregar recomendaciones que sirvan para la elaboración de un medicamento que permita prolongar la vida.*<sup>2</sup> Paralelamente a su investigación, está la de Alberto, un ex compañero de colegio, espeleólogo, que investiga piezas y piedras de un eventual meteorito caídas en el pueblo hace muchos años, que indicarían una eventual presencia de extraterrestres en la zona.

*Ante la posibilidad de clasificar a Zona azul en algún género, ya sea novela futurista, o de ciencia ficción, o de presente especulativo, o de lo insólito, ¿cuál sientes que sería la más adecuada? ¿O crees que estas inscripciones limitan la lectura?*

DORELIA BARAHONA: Me gusta lo de presente especulativo, pero creo que también tiene elementos de ciencia ficción, ecoficción o bioficción.

F.B.E.: *La novela, mediante una estructura fragmentada, que se va hilando a partir de capítulos-títulos relacionados a pronósticos climáticos, nos ofrece una gran variedad de temas, que abordan problemáticas que van desde los reencuentros con figuras del pasado, migración, violencias sociales, marginalidad y abusos, conflictos filiales, padres ausentes, orfandad, afectos y sexualidades disidentes, desestabilización emocional, éxitos profesionales vs fracasos emocionales, etc. Con ello la obra abre paso a reflexiones vinculadas tanto a asuntos de género –donde la propia protagonista, una mujer con agencia y empoderada, es fundamental–, como relativos a la ecocrítica –al ocurrir en un momento en el que la tierra se muestra insostenible–. Así mismo, a la reflexión en torno a la situación de clases –al presentarnos ciertas subjetividades que son los objetos de estudio que proporcionarán datos-información relevantes para que otros, los privilegiados, tengan acceso a ese beneficio (o supuesto beneficio) de extender sus vidas. ¿Percibes a esta interjección entre género y clase como clave en esta novela, y en tu obra general?*

D.B.: La observación que hago sobre los problemas de clase en *Zona azul* es de orden realista. Por supuesto, considero que las mujeres son las que llevan la carga pesada en el planeta y por eso cree un personaje femenino altamente educado para que hiciera observaciones y reflexiones sobre este tema tan importante y que tiene consecuencias bioéticas relevantes.

---

<sup>2</sup> Recordemos que las zonas azules son lugares en el mundo donde habitan personas sobre los 100 años de edad.

F.B.E.: *Junto con lo anterior, siento que, sobre todo, la novela es una reflexión en torno al tiempo, al paso del tiempo y a cómo este atraviesa los propios cuerpos. En esta línea, la obra, por una parte, nos inscribe en la problemática de la memoria y en la posibilidad de articular la narración de nuestra propia existencia, atendiendo a sus vacíos, sus fracturas, sus clarooscuros, sus reediciones –como señala la protagonista–: ¿de qué está compuesta nuestra memoria? ¿Qué tan “reales” o “ficcionalles” son esos datos que se albergan en ella? ¿Son recuerdos, son imaginaciones, son sueños, son mitos? En esta misma línea, en Zona azul, y mediante personajes con cuerpos enfermos, accidentados, envejecidos, que alucinan, se deprimen, se fracturan, sonrían sin dientes, pasa a presentar una reflexión centrada en la manera en que nuestros cuerpos materializan ese paso del tiempo, y tienen en sí esas huellas, esos rastros de esas experiencias vividas, o recordadas.*

*Dicho esto, en el personaje de Nandayure, mujer de ciencias, es decir, de razón, de datos verificables, de objetividad, inscribes la duda, el quiebre, cuando ella se pregunta por lo relación recuerdo-sentimientos de sus entrevistados longevos. Así ella anota en su documento: “Nuevas mediciones: el registro de las emociones en el pasado de los longevos según sus propios recuerdos conscientes es imprescindible para lograr obtener cualquier respuesta” (49). O reflexiona cómo en los estudios “Nadie ha mencionado sus emociones. No se incluyen como marcadores biológicos importantes” (132). Si bien hay una clara intención en la novela de cuestionar, y quizás hasta invalidar, la posibilidad de separar mente-cuerpo, razón y emoción, quisiera pedirte que, a partir de la obra, nos comentaras sobre este punto de la relación entre la literatura y la emoción, la literatura y los afectos, la literatura y la razón.*

D.B.: La literatura es el arte de comunicar acciones, conceptos, pero sobretudo emociones, por medio de las palabras. De hecho, Aristóteles en su *Poética* basa todo su método en esto. En cómo transmitir emociones por medio de la mimesis y la compasión. Escribimos desde nuestros propios recuerdos emocionales, así que la literatura hace que nuestras emociones vuelvan una y otra vez y jueguen en el tiempo. Pero también las emociones nos hacen diseñar futuros constantemente, como seres que somos abocados a la sobrevivencia. Considero que a estas alturas es claro que la mente habita en un cuerpo y pensamos y sentimos en esa unidad ocupacional, por llamarlo de alguna manera. Incluir los datos emocionales en la lista de factores para la longevidad en la novela no fue tan importante como preguntarse: ¿cómo se miden? El cuerpo se mide de muchas maneras, incluso las descargas de cortisol cuando estamos estresados, y también las costumbres de vida, pero las emociones pasadas no, aunque queden como cicatrices psíquicas, traumas y culpas que solo un narrador comparte con sus propias licencias. Es un tema que me resulta muy interesante.

F.B.E.: *Siguiendo un poco con esta idea, y ya considerando el vínculo de la protagonista con otros personajes secundarios, como Emilia, la mujer más vieja que entrevista, o Anita nieta de Emilia que la cuida, y otros grupos de personajes que podrían ser vistos como los “resilientes”, me interesa en la novela cómo se da paso tanto al*

*tema del cuidado de las personas, como al tema de la culpa. Es decir, a la relación que estableces entre estos sentimientos de la responsabilidad y de la imposibilidad de autoperdonarse, con la desigualdad social y la crítica a las grandes transnacionales y laboratorios que se presenta en la novela, así como a ese "capitalizar el cuerpo" (47) del que se habla. ¿Podrías desarrollar al respecto?*

D.B.: Vivimos en automático la mayor parte del tiempo. No somos conscientes de cómo y qué conforma nuestra narrativa interior y cuánto de esto corresponde a la realidad y cuánto es resultado de imaginarios culpógenos. Muchas veces la invención se utiliza como remedio a antiguos traumas o complejos. Corregir esta narrativa interior debería de ser parte de nuestro cuidado. Conciliar cuentas más a diario, reeditando el pasado y hasta los propios mitos que hacemos de nosotros mismos, es quizá una práctica depuradora. Una especie de catarsis aristotélica o purga necesaria.

## 2. SOBRE *VER BARCELONA* (SAN JOSÉ DE COSTA RICA, URUK EDICIONES, 2012)

TANIA PLEITEZ VELA: *En Ver Barcelona se perfilan personajes europeos idealistas que no son lo que aparentan ser, o al menos, no son los que ellos creen. La narración se convierte en un ejercicio de desvelamiento que poco a poco va perfilando un cuadro de lo posible, una manera de rasgar el autoengaño. Sin embargo, a dichos personajes les cuesta abandonar sus vestigios de egoísmo, su mentalidad eurocéntrica y apática. Al mismo tiempo, lo anterior se precipita en el abuso del cuerpo de Forever (una chica indígena), tal si fuera una mercancía. Forever cae en las redes de una mafia de trata de personas y es drogada y violada y enviada a trabajar en Barcelona como empleada doméstica. En ese marco argumentativo, en la novela está muy presente el arte de la pintura, la percepción. Pareciera como si la textura y los matices de los colores contribuyeran a mostrar aprendizajes, a entrar en un espesor "secreto", en las cavernas del sentir, para descubrir la "imagen oculta" de una memoria familiar. De hecho, los capítulos tienen nombres y descripciones de colores y forman una especie de "paleta narrativa". Cuéntanos por qué elegiste dar ese protagonismo a los colores, a la materia prima de la pintura.*

D.B.: Supongo que la mezcla de la filosofía y la pintura como mis dos formaciones iniciales da como resultado una propuesta estética neoplatónica y fenomenológica en la ficción de *Ver Barcelona*. Una mañana, sintiendo nostalgia del tiempo que le dedicaba antes a la pintura en mis años de universidad, se me ocurrió que tal vez podía pintar con las palabras y cree una paleta que le dio la estructura a la novela, así como si las palabras que nombraban los colores, fueran pigmentos que se podían mezclar, diluir y combinar. A esto agregué todo lo que un taller de pintura pueda tener y necesitar para terminar una pintura al óleo y, por supuesto, [agregué] a la pintora, Gloria, quien realiza y experimenta muchas de las etapas que puede padecer un artista, como la falta de inspiración, la depresión, la evasión, la obsesión, etcétera, más las propias del argumento de la novela.

T.P.V.: *Aunque la novela hace referencia a Barcelona, no se describen los lugares emblemáticos de la ciudad, no aparecen los monumentos, ni siquiera se detiene en el murmullo cosmopolita que, según el imaginario, la caracteriza. ¿Por qué titulaste la novela Ver Barcelona? ¿Qué es lo que te interesaba mostrar?*

D.B.: Exactamente quería lo contrario de una reproducción más de ese imaginario de lugares, cultura, costumbres y gentes tan conocido. Mi relación con Barcelona es más personal y hasta familiar así que me tomé la libertad de hablar de esa Barcelona que no se ve a simple vista. La que describo en la novela es una Barcelona más compleja y relacional donde existe soledad, las mafias, los prejuicios, el utilitarismo, el desafecto, etcétera, todo esto es muy lejano a una tarjeta postal.

T.P.V.: *La novela gira alrededor de cuatro personajes: Gloria, la pintora catalana; Jordi, un militante; Forever, una muchacha indígena bribri; y Soledad, la hija. Cada uno, a su manera, debe descubrir aquello que en uno de los epígrafes de la novela se le atribuye al Maestro Bonnin, autor ficticio de un manual de pintura al que recurre Gloria cuando se enfrenta al "vértigo del lienzo blanco" y queda paralizada frente a los colores. Bonnin aconseja "pintar con el corazón pensante" y se refiere a la importancia de emocionarse "mientras el color te trae las preguntas". En ese sentido, ¿podrías referirte a la dicotomía entre la representación de Gloria (mujer europea) y Forever (mujer indígena) y la síntesis que representa Soledad?*

D.B.: De alguna manera, todo gira en torno a la búsqueda de la identidad como una unidad que nunca termina de completarse. Gloria, desde su visión de mundo egocéntrico, encuentra su complemento en Forever; y Forever, desde su cosmovisión y a pesar de toda su explotación, crece como personaje y en su propia historia. Gloria, materialista y atea, artista centrada en sí misma, le da a Forever, indígena centroamericana, costarricense, sin educación formal institucional, pero educada por la comunidad y las tradiciones locales, un pago en dinero (a cambio de su cuerpo y maternidad) que ella guarda para regresar y hacer un nuevo pueblo. Para Gloria no es importante esa suma, pero para Forever lo es, aunque no está acostumbrada a la ambición o al progreso. Gloria esclaviza y luego se lava la culpa pagando. Forever, años después, no acepta a Soledad porque, aunque sea su hija, ya no lo es. Es hija de Gloria. Ella pagó por ella obligándola, dada su situación a dársela y recibir el pago. Por otro lado, Soledad crece con lo mejor de estos dos mundos. Dinero, educación y sensibilidad que la hacen descubrir lo que nadie ha logrado descubrir. Pareciera que ni dinero solo, ni sensibilidad sola, son los factores de la transformación. Por eso la metáfora de pintar con el corazón pensante. Podríamos decir también que vivir las experiencias de la vida desde la razón emocionada, que es la que nos lleva a tomar partido por los valores humanos, es la propuesta presente en la novela.

T.P.V.: *Al principio de la novela dice Forever, única superviviente de un desastre ecológico: "Todavía soy", pero "ya mi casa no existe", y luego agrega: "Tendré que*

*buscar un 'nosotros', porque siempre se necesita de un 'nosotros' que nos amarre a esta vida. Como el hambre, como la sed... la compañía" (19, 24). Se podría decir que en estos aspectos se resume el meollo de la novela: las preguntas, el desastre (ecológico, humano, derivados de la explotación, el extractivismo, el neocolonialismo), el desarraigo, y ante esto, lo primordial que resulta romper con el cordón del aislamiento individual y realmente ocupar el espacio junto a los demás: ver, mirar, estar (y no solo ser). ¿Es así? ¿Por qué en la novela el estar pareciera a veces más determinante que ser?*

D.B.: La tradición de pensamiento occidental nos ha hecho creer que somos ideas depositadas en algún cuerpo y que este solo nos sirve para guardarlas, y en esta novela expongo más bien el hecho de que somos materia enamorada, como dice Platón que debe ver el artista a su arte, y desde esta materialidad sentimos y pensamos. Somos lugar, medio, ámbito, que nos conforma. Locus antiguo y territorio que nos define y nos da identidad. El primer locus es el útero y por allí va mi novela.

### 3. VASOS COMUNICANTES

F.B.E y T.P.V.: *En alguna ocasión mencionaste "yo hago scouting literario", ¿cómo se dio esta exploración en ambas novelas?*

D.B.: Si, en algún momento, años atrás, decidí que pondría a mis personajes femeninos fuera de una habitación. El mundo sería su habitación. Me gustan los exteriores y que las mujeres se muevan, así que empecé por identificar y recorrer escenografías y lugares donde sucederían los acontecimientos. En ese momento no sabía que así le llamaban en el cine: scouting. Luego, dando talleres literarios empecé a llamar scouting literario a este hecho. Para *Zona azul* recorrí la Península de Nicoya, el pueblo de Hojancha y las cuevas de Barra Honda. También el laboratorio de plasma real que inspiró al mío cerca de Liberia y, por supuesto, el vuelo en un ultraligero. Suelo tomar fotografías, memorizar calles, árboles, y medir distancias. Para mi novela *Ver Barcelona* viví unas semanas cerca de la reserva indígena de Kekoldi. Conocí el pueblo, los caminos, sus casas y la geografía del lugar. Barcelona, como ya mencioné, es más que un scouting, un estado de ánimo, pero siempre me gusta fijar a los personajes en escenografías conocidas por mí.

F.B.E y T.P.V.: *En ambas novelas los sentidos cobran protagonismo, en Zona azul los recuerdos de Nanda están marcados por los olores, así como los de Emilia por los sonidos, mientras que en Ver Barcelona los colores y la visión es fundamental. ¿Sientes que podríamos aproximarnos a tus novelas desde los estudios de los afectos y/o sentidos (sensitivity studies)?*

D.B.: Si claro, creo que quiero escribir con los sentidos. Algún tipo de sinestesia me ocurre cuando escribo, algo similar a lo que le ocurre a Gloria la pintora en

*Ver Barcelona* y, bueno, además soy profesora de estética en la universidad, así que para mí el papel de los sentidos es muy importante como forma de conocimiento, expresión y arte.

F.B.E y T.P.V.: *Vemos, así mismo, que en ambas obras das paso a una crítica a la mercantilización, ya sea a partir de los laboratorios –como en el caso de Zona azul– o al extractivismo –como en Ver Barcelona–, así como a la necesidad de hacer comunidad, a la identidad comunal, ¿crees que estos puntos serían uno de tus móviles como escritora?*

D.B.: Si, efectivamente es una crítica muy actual y necesaria, pero podría incluir otros como la mujer siendo protagonista de su destino, bueno o malo, y la memoria como concepto axial que desde mi primera novela *De qué manera te olvidado* mantiene su protagonismo, así como el olvido. *Ver Barcelona* quizá menos, pero si en cuanto a la reconstrucción de la memoria de viejos pactos simbólicos, políticos y de sangre.

F.B.E y T.P.V.: *En tus protagonistas se plasma la importancia de ser uno mismo, y de aceptarse y conocerse, explorarse. Así, en Zona azul, por ejemplo, Nanda le comenta a Emilia, luego de que ella le diga que no le haga mucho caso que “yo sola me entiendo” (82), que “¡Eso sí que es un logro! [ya que] La mayoría de la gente no se entiendo” (82); mientras que, en Ver Barcelona, Gloria finalmente puede explorarse a sí misma por medio de la experiencia de la sinestesia: “Cada palabra un color, cada color una vibración, un sonido. Varios sentidos en una misma percepción, en una misma mente, hicieron que ese día Gloria pudiese escuchar los colores. La sinestesia finalmente había llegado a la vida de la pintora, como una puerta que se abría a la totalidad de las imágenes. Gloria se dejó llevar por la maravilla del sentido integrado” (215). Esta idea en torno a las identidades, las trabajas también mediante la relación mito-recuerdo (en el caso de Zona azul) y representación-cuadro (en el caso de Ver Barcelona), ¿qué nos puedes decir al respecto?*

D.B.: Si como mencioné, la búsqueda de respuestas en torno a la identidad es muy importante para mis personajes y, esa dialéctica entre polos opuestos o binariedades que buscan su síntesis y que mencionan, es de alguna manera mi método de trabajo. Del desconocimiento del mito y la ficción, al recuerdo de lo que realmente sucedió y soy. De la idea de una pintura a la representación de la pintura real. Siempre hay una historia que se cuenta y otra por descubrir. La historia subterránea de la que hablan tantos escritores como parte de sus métodos también se encuentra en mi trabajo. De la idealización al realismo, usando en el camino fantasía, eco ciencia ficción y hasta instrumentalizando la literatura a favor de la filosofía.

F.B.E y T.P.V.: *Ante un público de la otra orilla, y que no está muy familiarizado con la obra de escritoras costarricenses. ¿Cuáles dirías que son los temas que atravie-*

*san tu obra (si sientes que así lo es)? En la actualidad, ¿cuál es el reto de ser una escritora centroamericana?*

D.B.: Mis temas se alimentan de mi trabajo de investigación teórico. Inicialmente escribía de temas más cercanos a mi experiencia vital, pero eso poco a poco se fue alejando. Quería escribir ficción pura como un reto a mi imaginación. La literatura autobiográfica tiene muchas limitantes para mí. Hoy en día abundan los libros escritos por mujeres sobre sus propias vidas. Esto ocurre en Centroamérica y el resto del mundo, como un fenómeno social logrado por el feminismo y la lucha de derechos y esto me parece de gran valor, pero no es mi caso. La literatura sigue a mi curiosidad intelectual y le da su soporte simbólico con las palabras para comunicar mis retos estéticos, éticos, sociales, antropológicos y hasta biológicos, si se quiere. Es mi herramienta de expresión ante el mundo.

Ser una escritora centroamericana tiene muchas limitaciones. En cada país se lucha contra el patriarcalismo que está presente sin duda en el mundo literario, que ve en el escritor casi un líder y esto es también culpa de las propias mujeres lectoras, que no leen literatura escrita por mujeres de la misma manera que la escrita por hombres. Después, fuera de Centroamérica aparecen los resabios del colonialismo y, por qué no, del racismo, que aún hoy existe. No solo insisten en vernos como escritoras de poca importancia *a priori*, también los cánones, el gusto literario legitimado, se orienta cada vez más hacia donde va la industria editorial, y esto nos deja muchas veces de lado. En mi caso, son muchas las puertas que se me han cerrado de manera inexplicable. Otras puertas sí se abren y tenemos que estar dispuestas a escribir más y creer firmemente en nuestro trabajo. Debemos ser innovadoras y muy resilientes para lograr abrir fronteras entre Centroamérica y así con el resto del mundo.

F.B.E y T.P.V.: *Cuéntanos de tus próximos proyectos.*

D.B.: Estoy escribiendo una nueva novela pero me guardo el tema por ahora.

# MIRADAS DE AUTORA



“SOMOS OLVIDO COMPACTO”: LA MUERTE COMO  
PALIMPSESTO EN *CENTROEUROPA* DE VICENTE LUIS MORA<sup>1</sup>

“WE ARE COMPACT OBLIVION”: DEATH AS A PALIMPSEST IN  
*CENTROEUROPA* BY VICENTE LUIS MORA

JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ  
Universidad de Oviedo  
garciar.javier@uniovi.es

No confíen en Vicente Luis Mora. Háganme caso. En el Vicente Luis Mora escritor. Alguien que le hace decir a su personaje principal: “Algunas cosas las he inventado también: es difícil para un miope recordar detalles” (la memoria a través de la mirada es una de las claves de esta novela; también, cómo no, la mirada a través de la memoria).

No den nada por hecho, no supongan nada, no crean en sus narradores, no asuman, no se despisten, no acepten sin sospechar... En las ficciones de Mora hay algo (en la superficie y en las profundidades) en cada palabra, en cada sintagma, en cada oración, en cada detalle aparentemente inocente, en cada dato objetivo, en cada sugerencia, en cada nombre... Mora va dejando pistas como un Pulgarcito a los lectores. Y este creerá que le está ayudando. Y se confiará. Y las pistas serán senderos que se bifurcan, caminos infinitos, callejones sin salida, rotondas cerradas... mientras el narrador narra y narra, narra y narra...



En Vicente Luis Mora los textos de ficción (y también en los teórico-críticos, por qué no decirlo), comienzan en el título de cubierta (o de sobrecubierta, como es este caso) y terminan en la última letra de la última palabra del libro. ¿Qué

---

<sup>1</sup> Este artículo es una versión muy (muy) ampliada de las notas de lectura con las que presenté la novela de Vicente Luis Mora *Centroeuropa* (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2020. Premio Málaga de Novela) el 25 de septiembre de 2020 en la Feria del Libro de Gijón. Me quedan más notas, por cierto. [Todas las citas literales o notas al pie en las que solo se cita un número de página corresponden a fragmentos de la novela].

novedad supone eso?, preguntarán ustedes. ¿No sucede así siempre y con todos los libros? Quizá. Pero no en todos los libros estas palabras tienen un sentido, un exceso de sentido en muchas ocasiones, que supera lo que le sería adjudicable “de oficio”, un sentido que se supura como una especie de lava volcánica que lo inunda todo. Algunos se conforman con menos. Sabemos que está pasando algo. Y que todo va a depender de palabras como sutileza, engaño, equilibrio, malabarismo, cómputo. Espejo o anagrama.

Vicente Luis Mora regresa a la ficción con la novela *Centroeuropa*. Sin importarle que ya se ha titulado *Europa central* la magna novela de William T. Vollmann *Centroeuropa* ha ganado el premio Málaga de novela en su última convocatoria y lo acaba de publicar Galaxia Gutenberg, siempre exquisita en sus ediciones.<sup>2</sup>

No querría resultar demasiado obvio en esta invitación a la lectura. Pero les recomiendo esta novela ya desde sus pertinentes y significativas citas iniciales, estos umbrales como los denominaba Genette, estos paratextos que ayudan a enmarcar la novela o desayudan a los incautos lectores. El lector modelo de Mora es exigente porque el escritor se exige a sí mismo, y habrá de pensar por qué están aquí, en este espacio, Stendhal, Fontane y Goethe... diciéndolo todo y callando todo al mismo tiempo.



*Centroeuropa* es una novela sobre un ser humano que busca su camino en un momento terrible de la historia de Europa. Y sobre un lugar en la frontera. Como el propio personaje. Es una novela sobre la guerra y sobre las guerras. También sobre la paz y las exigencias políticas, sociales, económicas, humanas, que esta supone. Todo ello, y mucho más, lo lleva a cabo Vicente Luis Mora a través de la muy evidente reivindicación del género y de los géneros, trufando su relato, de modo sutil (en ocasiones como *mizos*, en ocasiones como *dianoia*) de filosofía, de historia de las ideas o de las mentalidades, de ideas políticas en conflicto (esclavitud, servidumbre, hombres libres, tierras libres...). Pero *Centroeuropa* es también –no podía dejar de serlo viniendo de quien viene– un tratado de narratología, un muestrario de técnicas narrativas, desde un narrador elusivo o falible

---

<sup>2</sup> Acertada decisión editorial (posiblemente por indicación del autor) es la de usar como imagen de cubierta el cuadro *El mar de hielo* del pintor romántico alemán Caspar David Friedrich. Este lienzo se conoce también, quizá erróneamente, como *El naufragio de la esperanza* (lo que hablaría de su carácter simbólico o *del Esperanza*, que remitiría a un suceso histórico acaecido a este barco). La mirada romántica de Friedrich sobre el hielo y sobre la esperanza, el exacerbado nacionalismo del pintor (junto a su odio a Napoleón y su inflamado sentido de la *germanidad*), la apropiación del autor por parte del Nazismo, y el pasadizo que podría trazarse entre este lienzo y las imágenes de ciertas propuestas cinematográficas actuales en las que el subconsciente desempeña un papel clave, son elementos, a mi juicio, no desdeñables sobre los que pivota parte de la *intentio auctoris*.

o no fiable o como se quiera llamar,<sup>3</sup> una perfecta demostración del suspense narrativo (que tiene que ver más con la forma que con el contenido, aunque también hay algo de este a lo largo de la narración), una trama en la que confluyen presente, pasado y futuro: el poder de las ficciones para construir y construirse. Es una defensa de la ficción y de la imaginación (algo que el autor hace también en sus trabajos teóricos), que no huye de técnicas muy conocidas como la del documento memorialístico con su traductora a pie de página,<sup>4</sup> en la que es clave la impostura, la impostura del yo, el cuerpo como escritura y lo no dicho.

Un personaje memorable. Varios, en realidad. Un ajuste de cuentas con la verosimilitud. Y también con el realismo, del que parte la novela para ir derivando a espacios algo más contaminados de elementos de ficción extrema. Como extrema es también la escritura, que se adivina tensionada hasta el límite, como si estuviera haciendo cálculos sobre la resistencia de los materiales, exigiendo ampliar los márgenes, abrir espacios. Es el estilo también lo que prima en esta novela: tan potente que resulta sorprendente comprobar que apenas se percibe, aunque tiene el lector un runrún en su mente que le hace pensar que hay una mano que mece la cuna de su lectura con un ritmo, una cadencia, un impulso siempre controlado y controlador a la vez.



Volvamos al personaje memorable, a Redo, enfrentado al misterio de explicar(se) la aparición de cadáveres de soldados congelados en las tierras que le han sido entregadas (por un tal Duisdorf, quizá un aventurero, quizá un terrorista) para que las cultive como primer hombre libre de la zona. Dos, cuatro, ocho, dieciséis, treinta y un cadáveres congelados bajo tierra (luego serán más, como sabremos, muchos más). Con uniformes, arreos, entorchados y armas de épocas distintas. Siempre helados. Sin saber qué hacer con ellos. Y mientras, sus tierras, sus nuevos dominios a orillas del río Oder, las que le van a ofrecer cobijo y alimento, sin poder ser cultivadas a la espera de una resolución administrativa o burocrática que no acaba de llegar por dejadez, abuso de poder, respeto a la tradición o miedo. Redo confía en poder sembrar remolacha, levantar una casa, crear un hogar para él. Con la tristeza infinita de saber que no podrá compartirlo con Odra Churbredo, su amada española, fallecida poco antes de llegar a la tierra prometida y cuyo cadáver espera sepultura junto a los cadáveres helados y des-

---

<sup>3</sup> "Acabo de recordar una conversación que sostuve con el barón bastantes meses después de todo esto, al comienzo de mi segundo año en Szonden, y prefiero anotarla, pues mi memoria me ofrece a veces alimento que se pudre y desaparece si no lo ingiero rápidamente. Lo escribo aquí y ya le buscaré acomodo en otro lugar más apropiado" (71).

<sup>4</sup> Dice una de las notas de la traductora: "Hauptshammer cuenta por segunda vez los hechos, con ligeras discrepancias" (68). Poco más sabremos de ella, excepto que, en sus notas, como aquí, le saca los colores a Redo por su falta de rigor. Añade también, a mi juicio, un elemento más para considerar todo el texto como un "artefacto" literario y mantenerlo en su espacio epistemológico preciso.

enterrados por Redo. Montones de cadáveres que se suceden en el tiempo, que crean fronteras y construyen relatos. Jóvenes que entregan su vida por ideales personales o por ideas impuestas por personas sin escrúpulos. El cadáver insepulto de Odra es el recordatorio de un pasado que Redo quiere hacer desaparecer. Enterrarlo más adelante en la propia casa es una forma, otra más, de hacer patente que la vida se edifica sobre la muerte, que es esta el cimiento y el forjado del edificio del futuro. También un modo de decir que no todas las muertes son iguales, que el poder igualatorio de la muerte es un tópico que aguanta muchas variedades. Odra es el amor más puro que proviene del poder de las mujeres fuertes (su madre) que controlan su vida y su futuro en una casa de lenocinio en otra ciudad, en otro país, en otro imperio que cambiará sus fronteras constantemente y por la fuerza. Putas listas, actrices reconvertidas en expertas en el arte del disimulo, familias que subvierten las relaciones para un mejor acomodo. Empoderamiento femenino, diríamos hoy. Cuerpos que deciden.

Redo cuenta su historia en Szonden, la escribe al final de sus días, porque considera que ha conseguido la suficiente capacidad de reflexión y de escritura. Ha llegado al nivel que le exige ser discípulo –por amistad– de Jakob, su maestro, su compañero. Ya se siente capaz de hablar de su historia y de la Historia, del río de la vida y del río Oder, teñido de sangre y con un dique formado por cadáveres (en una de las escenas más dramáticas de la novela). De Jakob aprendió a leer bien y a escribir. A descifrar el mundo y sus signos. A explicarse el fin de un siglo, el XVIII en Prusia, del que nació un mundo sobre las cenizas de otros muchos, y que terminó siendo él mismo cenizas en innumerables campos de batalla. A integrarse en la comunidad siendo él mismo y siendo muchos para satisfacer a tantos: el barón Geoffmann, el alcalde Altmayer, su amigo Hans, el tabernero Wreech, Ilse, la mujer albina con los ojos rojos, su madre, la abuela Regina, los “muchos cafres que viven” en su interior...



Resulta clave el modo en que Vicente Luis Mora narra, a través de Redo, convertido este en autor implícito. El ritmo de la prosa (esa sutileza que excede a la métrica), la tensión del lenguaje, el tempo y la mirada, funcionan a la perfección en este relato, a pesar de que la convención narrativa y genérica exige que el protagonista se muestre humilde y comedido en el exordio o proemio que abre la narración, un rasgo previsible en lo formal y ciertamente irónico, y ejemplificación de la *captatio benevolentiae* que preconizaba la retórica clásica:

... ruego al posible lector que perdone mis titubeos al exponer, pues estos recuerdos constituyen el primer texto largo que me he propuesto redactar, y el pasado es tan ancho, largo y profundo que escoger como punto de partida cualquiera de sus partes constituye, en cierta manera, una impostura ... (11)

Elegir es una impostura. Seleccionar también lo es. Ejercer sobre la historia de la propia vida una sintaxis forzada, una *dispositio* antinatural, un *ordo artificialis* en los acontecimientos, sirve para realizar un ejercicio de Photoshop™ sobre los acontecimientos vitales. Redo sabe, o al menos intuye (y quizá este salto temporal sería de su agrado) que donde se culmina el guion de una vida no es durante el rodaje sino durante el montaje del mismo convertido en escenas. Que toda vida es un montaje uno lo empieza a comprender más tarde. El lector, también el implícito, asiste a las perplejidades de Redo, que avanza dando tumbos narrativos mientras tropieza con tumbas: “Vuelvo a perderme, pero quiero exponer al improbable lector de este escrito la perplejidad que yo, Redo Hauptshammer, nacido en un burdel de Viena en algún momento de la agonía del siglo XVIII ...” (13).

Redo escribe desde el ocultamiento (“hay algo extraño en usted”, le dice el alcalde Altmayer en su primer encuentro”, p. 18) pero está dispuesto a hacer un estriptís que mostrará sus atributos literarios y que será, al tiempo, un *defacement* muy deseado –también por el lector, que intuye una resolución quizá inesperada– después de toda una vida de ocultación, de vivir en otro cuerpo, de prepararse para ser otro desde los años de infancia y juventud en serrallo de Viena ayudado por Alexia hasta los años de Szonden pasando por los meses de París:

No podía ser tan fácil descubrirme, era imposible tras casi tres años de adiestramiento con Odra, tras superar sin problemas en Francia la prueba de mezclarme durante varios meses con todo tipo de gente; era por entero inviable que a un idiota le bastaran apenas tres frases para levantar el velo de mi cuidada representación ... (18)



Narrar es una actividad de riesgo. Trata de encontrar el sentido de un final (como dice Kermode) a través de la lógica de los posibles narrativos (Bremond) pero se topa constantemente con distracciones que impiden el avance o que, más bien, hacen avanzar al relato por vías inesperadas e inexploradas, de la mano de un narrador inconstante y que maneja una lógica difusa: “Estaba ya imaginando una nueva conversación con Altmayer sobre este particular, después de la charla mantenida el día anterior –a la que este relato llegará en breve, supongo–” (19). Con todo, el narrador ha adquirido un compromiso y trata de cumplirlo aunque peque de novato y no termine de encontrarle el punto de una historia que le exige un verismo al que no está acostumbrado y que se le hace cuesta arriba: “Soy consciente de mi promesa de transcribir la conversación con Altmayer, a quien acabamos de encontrar...; pero mi impericia a la hora de construir un relato tan largo y lleno de andanzas me invita a congelarle ahí ...” (21).

No es tanto la impericia de Redo la que le impide construir un relato largo, como se empeña en decir, sino la pericia de Vicente Luis Mora, quien detiene el relato para que el propio Redo cuente con todo detenimiento un detalle menor que pasa a primer plano. Cuestión de óptica. Y cuestión de mirada. De este modo van sucediéndose los distintos planos de la narración, los distintos tonos, la íntima conversación del autor, del autor implícito y del narrador con un lector que, sorprendido, se ve impelido a pensar y a sentir. Inmediatamente, la conversación continúa en otro nivel narrativo que obliga al lector a desplazarse para ver y para oír: "No quería que se me escaparan estos datos, porque en esta historia los números y los detalles son relevantes. Así que ya podemos regresar al instante en el que habíamos paralizado al alcalde Altmayer, y darle vida para que pueda expresarse a sus anchas" (22).



*Centroeuropa* no es una novela de misterio. Pero el lector va encontrando pistas como Redo cadáveres en sus tierras de labor encaminadas a descubrir ciertas verdades del pasado, ciertas razones del presente y ciertas decisiones del futuro. Es en el presente de la llegada, al tiempo ilusionada y desgarrada, del personaje a Szonden, a su nueva vida en una sociedad embrionaria y cambiante aún con normas económicas y políticas por construir, donde tiene lugar el encuentro paulatino con un pasado (muchos pasados, en realidad) que se resiste a desaparecer pues sus raíces son muy profundas y con un futuro que se asienta en encontrar una voz, en poner en escena una especie de travestismo de la personalidad que perturba a algunos, descoloca a otros y subvierte lo establecido. Estas pistas acumulan capas de extrañeza que se superponen en un actor al que vemos desenvolverse en una obra de la que desconocemos (casi) el género, (casi) el tono y (casi) las convenciones pero que sobrecoge desde la frase inicial. Los diálogos de los personajes –que jamás usan la tradicional fórmula de los guiones consecutivos, sino que van integrados en el texto– resultan verosímiles porque no parecen impostar el juego de preguntas y respuestas, sino dar cuerpo a la impostura que los propios personajes encarnan. Las razonables dudas del alcalde Altmayer<sup>5</sup> se concretan en preguntas directas que tratan de desbaratar una coartada que no es evidente nada más que para Redo: "Quién es usted y a qué ha venido a Szonden?" Carraspeé para modular la voz en el tono más grave y sereno posible, y comencé mi actuación, en cuyo éxito descansaba nada menos que mi futuro" (23).

Mientras tanto, el lector asume que la trama es sencilla en sus líneas generales: se nutre de los distintos modos en que Redo, con la ayuda amistosa de

---

<sup>5</sup> "[Altmayer] se quedó un instante mirándome, como si hubiera algo extraño en mí, algo falso, alguna impostura" (24).

Jakob, Hans, Johanna, y con la ayuda interesada de los prohombres, acepta el desafío de integrarse en la cultura rural del momento, dificultado este por múltiples factores (a pesar “de hablar la misma lengua”, 29). Una vez que lo consigue, una vez que supera las primeras trabas para su instalación en Szonden convenciéndolo al menos momentáneamente a las fuerzas vivas de la ciudad, se autoimpone como objetivo para sobrevivir “no meter la pata, no soltar la lengua, no descubrir mi verdadera identidad, no revelar mis orígenes” (31), unos orígenes, por cierto, de los que muy pronto hará partícipes a los lectores.<sup>6</sup>



Pero ya sabemos que en las novelas realistas y de género –o que juegan a ser realistas y de género–, el protagonista debe enfrentarse a una serie de pruebas que demuestren su valor y le confirmen como merecedor del premio estipulado. Los oponentes de Redo no son tanto los vivos como los muertos congelados que aparecen en su parcela: un soldado prusiano, dos soldados napoleónicos gemelos, cuatro soldados de la desaparecida Polonia, ocho soldados de la antigua Roma,<sup>7</sup> dieciséis soldados con uniformes desconocidos que no son capaces de situar...<sup>8</sup> Y en otro orden de cosas, o en otro nivel de la narración, su oponente es la “traductora” que, en notas al pie, corrige y pone en duda las informaciones del narrador, de Redo, obligando al lector a mantenerse alerta ante tal circunstancia. Aunque, bien mirado, tampoco resulta tan sorprendente la posición *desautorizadora* de esta traductora si atendemos al hecho de que el propio Redo se corrige a sí mismo,<sup>9</sup> matiza sus datos, pone en tela de juicio sus informaciones, incluso negando la verdad de sus aseveraciones, pero considerando esta actitud como una virtud por cuanto tiene muy clara la distinción entre realidad y ficción. Así, después de poner un parlamento en boca de Hans, su amigo agricultor, reflexiona sobre el *decorum* de esas palabras y ese personaje para terminar concluyendo que “(q)uizá Hans no se expresara de este modo, pero me gusta

<sup>6</sup> “Que todo sea una mentira no parece incomodar en modo alguno a Redo. El objetivo final bien vale pagar esas deudas con su conciencia: “La mentira, mi papel, nuestro plan, había llegado a buen término. Odra hubiera estado orgullosa de mí. Había solucionado el resto de mi vida, o al menos eso pensé en aquel momento” (30).

<sup>7</sup> Cadáveres que van apareciendo paulatinamente desde el inicio hasta la página 60 de la novela.

<sup>8</sup> “Portan unos pistolones muy sofisticados, pequeños y manejables, de una tecnología más avanzada que la nuestra. Sus trajes tienen una confección desconocida y diría que perfecta. De los símbolos que portan, solo reconozco la variación de una antigua cruz meso-oriental, cramponada, con brazos acodados ...” (67). Al lector contemporáneo no le resulta difícil identificar a estos soldados.

<sup>9</sup> “... iba a contar la conversación entre Jakob y Altmayer el día de la exhumación de los 16 cuerpos, pero me he dispersado un poco. No me lo tengan en cuenta, es la impericia del novato que narra. Me distraen las frases y los recuerdos, y olvido que un escrito largo, Jakob me lo decía, debe tener estructura, como los edificios” (66).

recordarlo o imaginarlo hablando así, y además no me debo a la verdad, no soy periodista" (37). Del mismo modo, justifica partes de lo que está escribiendo, sus posibles errores, exageraciones o falacias, en el hecho de no haber tenido esas experiencias de primera mano sino solo de haberlas leído: "ahora que lo pienso, nunca he visto un león y solo los conozco por las descripciones y grabados de los libros. Como casi todo, pues he visto poco mundo y mucho papel" (39).<sup>10</sup>

Ver poco mundo y ver mucho papel parece ser la (falsa) conclusión del narrador. Porque no se trata de ver poco mundo o mucho, sino de ser corto de vista, como es el caso de Redo, situación que le impide estar en igualdad de condiciones que los que tienen buena vista.<sup>11</sup> En su primera visita a la casa del barón, el terrateniente que representa el antiguo régimen, Redo aprecia la decadencia incipiente de la casa. Tras la conversación entre ambos, en el momento en que se queda solo, toma de la mesa las gafas del barón, que le permiten descubrir, como un milagro, otra realidad, o, al menos, que la realidad exterior se puede ver de distinta manera. De la misma forma que la realidad interior del propio Redo es múltiple y responde a muchas voces distintas:

... la voz interior que le da consejos, Regina, como su abuela. Regina es esa minúscula parte de mí que tiene razón, y por eso casi nunca doy con ella. Su voz siempre está ahogada por el bravucón Helmut, el insensato Peter, y otros varios dragones interiores tercos y prejuiciosos, que se dejan llevar por el menor impulso. (49)



Es esta voz la que pasa sin ningún rubor de la reflexión sobre el presente, la historia, la filosofía, las necesidades primarias (56) a decirse a sí mismo: "Si no me estuvieran prohibidos por completo los abrazos, la hubiese abrazado allí mismo" (58), refiriéndose a la hija del barón, una muchacha joven y hermosa (de cabello castaño o negro según si Redo tiene o no las gafas) que terminará siendo como una hermana para él porque los cuerpos encuentran formas distintas de encontrarse y porque hay una fraternidad que excede los cuerpos. Son estos, los cuerpos vivos y muertos, la carnalidad como estigma, lo que determina gran

---

<sup>10</sup> No es la única ocasión en la que Redo se permite admoniciones, generalizaciones, letanías de narrador omnisciente que trata de sentar cátedra. Aprovechando uno de sus encuentros con Wreech el tabernero, postula: "Luego volvió a su faena y nada más girarse adoptó de nuevo ese rostro severo que tienen los hombres y mujeres de más de cincuenta años cuyas expectativas respecto a la vida no se han cumplido como esperaban, es decir, la mayoría de las personas del globo" (40).

<sup>11</sup> "Este es uno de los problemas de ser corto de vista: cuando divisas a los demás, ellos ya llevan tiempo observándote a ti" (47). Una reflexión que podría valer para todos los cortos de vista de los últimos dos siglos y pico.

parte de la trama narrativa.<sup>12</sup> De la misma manera que los protagonistas conocen y desconocen a un tiempo sus cuerpos vivos como conflicto, pero estos no son lo que les define, los otros cuerpos, los cadáveres congelados son también un “problema” porque la burocracia de la ciudad, de la región y del país no sabe qué hacer con ellos. Se han convertido en una incómoda contrariedad que termina por afectar a muy variados ámbitos de la existencia: religioso, político, social, ciudadano, institucional... Si hasta el momento de la llegada de Redo la tierra era únicamente o sobre todo un lugar de trabajo bajo las normas estrictas de un sistema jerárquico nunca puesto en entredicho, el nuevo estatus que adquiere el terreno de Redo, con sus cadáveres helados como prueba de una historia truculenta y de un futuro no menos halagüeño, descoloca a los que deberían poseer las explicaciones y las normas de actuación. Los cadáveres son estratos de tiempo, palimpsestos de cadáveres anteriores, escrituras. Por este motivo, llega a afirmar Jakob: “La tierra es como los libros: una vez abierta, también sabe hablar” (69). La tierra interpela al individuo y a las instituciones, a los jerarcas y a sus leyes obsoletas que han creado tanta muerte y tanta destrucción, tanto dolor, en definitiva. El pensamiento político se convierte en la novela en elemento central de debate y discusión, en la penumbra de la taberna, en las largas jornadas de trabajo en el campo o en los momentos de formación intelectual. Las admoniciones son constantes: “¿De qué están hechos esos miserables a quienes dejamos llevar las riendas?” (75); “Se trata de decidir si el estado está para ordenar o para poner orden (87).



*Centroeuropa* es una novela sobre la escritura y sus servidumbres. Sobre la educación y el modo en que domestica el pensamiento y la propia imaginación. La palabra escrita, el texto, el Texto, que sostiene una narrativa, ser dueño del relato, del pequeño e individual (eso que se ha llamado intrahistoria) y del “himno gigante y extraño” que termina siendo todo Gran Relato. Redo es escritor por convicción y por destino: para SER debe ESCRIBIR su propia historia. Para sobrevivir. Por eso mismo, Redo escribe:

Si quería tener amigos en Szonden, tenía que inventarme un pasado poblado de detalles coherentes. Para lo cual, Odra y yo siempre lo tuvimos claro, sería necesario *escribir*. Las mentiras grandes y complejas solo se sostienen si tienes un texto de apoyo inmutable al que regresar de tanto en tanto para recordar los pormenores. Si la memoria es poco fiable, la invención es más dúctil y traicionera todavía. (88)

---

<sup>12</sup> Después de conocer a Ingeborg, la molinera, Redo afirma: “Los cuerpos no tienen culpabilidad ni memoria, no cuentan heridas, no sienten las bajas” (82).

Redo es un discípulo aventajado que hace ejercicios de estilo a la manera clásica, copiando textos de los maestros. Pero el lector sabe que detrás de esa copia literal está también Pierre Menard y la repetición de algo que, nuevamente reproducido, adquiere sentidos inéditos. En la voluntad de Jakob, el maestro peripatético, está mostrarle a Redo la importancia del trabajo, de la disciplina, de la búsqueda de la excelencia (“lo copias para que seas consciente del trabajo que cuesta escribir mal, con lo fácil que es escribir bien”, 99), a la que este arriba persuadido de que la palabra construye realidades y de que se escribe en/con/ desde/ para el cuerpo (“Quien usa el lenguaje lo hace con todo el rostro”, 117). Son algunas de estas ideas sobre la escritura y la lectura las que conjeturamos se permite proyectar el propio autor Vicente Luis Mora como ideario compartido con el personaje. No parece descabellado pensar que estos ejemplos podrían haber salido de la pluma (quiero decir del ordenador) de Mora<sup>13</sup>: “y le pedí libros difíciles, que no entendiera del todo, pues para qué quiere perder el tiempo uno con aquello que puede entender sin problemas” (129); “una vez que se agarra la pluma hay que seguir hasta el límite de las fuerzas o de la concentración” (143).

Su esfuerzo como escritor, sus desazones en torno a la escritura y a su valor, sus reticencias hacia ciertas prácticas sociales, su desapego hacia ciertos valores literarios o filosófico-políticos, están ya inscritos en su destino, tal y como le vaticinó Ilse, la bruja de pelo blanco y ojos rojos, cuando hacia la mitad de la novela, y por petición del propio protagonista, le hace el recuento de los muertos que están enterrados en sus tierras: “Son todos soldados, menos uno del futuro: un civil, será escritor” (96).



UNA CODA: El corazón de Centroeuropa –y hablo ahora tanto del lugar como de la novela– es un cómputo de muertos, de horas trabajadas, de fronteras removidas, de cosechas recogidas, de jóvenes vidas truncadas, de países que se unen y se desunen, de tropas en formación, de hileras de cadáveres andantes, de soldados que matan por mandato superior.<sup>14</sup> La historia de Redo es la de su no-patria, y la de su madre, y la de la creación de un imperio sobre los muertos

---

<sup>13</sup> También sus propias críticas hacia algunas situaciones: “Gracias a Jakob ahora tengo una cultura, que me permite uno de los dones más preciados de la civilización: enunciar los lugares comunes de forma que parezcan otra cosa. La cultura permite presentar las obviedades antiguas como si fueran nuevas” (152). Y algunas censuras literarias, como cuando, hablando de los jóvenes románticos, dice: “No me gustan sus ideas, pero sí sus poemas” (91). O como cuando elabora una teoría sobre la poesía a partir del descubrimiento de la misma gracias a Jakob (173): “Otro de los grandes favores que me hizo Jakob fue descubrirme la poesía”. De ahí a la Métrica como disciplina solo había un paso.

<sup>14</sup> “Francis, Ático, Helmut o cualquiera de los cafres que se mueven por mi interior” (126). El soldado francés, el soldado romano, el alemán... todos formando un solo cuerpo en el cuerpo de cada nuevo soldado que mata a su enemigo.

de tantos otros imperios anteriores. Es la historia de la palabra que a veces sana y a veces mata. Jardines verticales, pequeñas alegrías que el ser humano quiere llamar felicidad por darle un nombre.

*Centroeuropa* –y hablo ahora tanto de la novela como del lugar– es una competición entre superstición frente a razón. Entre la ocultación y el desvelamiento. Entre el cuerpo y la mente. Entre la muerte y la vida. Entre la verdad y la mentira (quizá la ficción). Entre el individuo y el Estado. Entre lo conservador y lo progresista. Entre la juventud y la decrepitud. Entre el romanticismo y el realismo. La lechuza frente al espantapájaros (como la terrible escena de la página 154).<sup>15</sup>



CODA 2. El campesino Redo, el contable Redo, el escritor Redo. El propietario de sí mismo. El que es otro. En esta novela el lenguaje se tensiona para llegar a ser él mismo, en una paradójica búsqueda de un estilo y un género que siempre estuvieron ahí pero que ahora interroga al lector. Una novela realista que oculta su filiación. Una novela de ideas también. Una novela histórica. Una novela lírica en ocasiones. Una novela proyectiva. Con rupturas temporales inesperadas. Con recursos formales poco previsible. Sutilmente divertida. Terrible en ocasiones. Muy gráfica en sus descripciones. Casi truculenta cuando lo busca. Impecable en el ritmo. Concentrada. Con tesis. Conmovedora. Con insertos poéticos, ensayísticos, históricos, científicos. Hay una tesis, claro, en esta novela. Los muertos enseñan: “Vi la lección que me enseñaban a mí: vive ahora que tienes tiempo, no te resignes a una vida menor de la que anhelas, algún día estarás frío como nosotros” (157); “Esta tierra maldita y espléndida a la vez, porque en tierra de muerte hay también alimento” (170); “Una nación no puede sobrevivir con la verdad a la intemperie” (170).

El cierre es apoteósico. Tantos cadáveres bien lo merecían.



Vicente Luis Mora nos debe una novela sobre el personaje del gigantón Udo, cuya altura cambia sin ninguna explicación. Un misterio que se une al hecho de que no le pican las abejas y de que es el último hombre que no ha conocido el dinero.

---

<sup>15</sup> Está todo meridianamente expuesto en el discurso sobre la guerra, la muerte y la juventud de las páginas 156 y 157.

Nos debe una novela o al menos un cuento.  
Con un cuento ya nos daríamos con un Kant en los dientes.

# RESEÑAS





Rosalba Campra. *En los dobleces de la realidad. Exploraciones narrativas*. León: Eolas (col. "Las puertas de lo posible. Estudios de lo insólito"), 2019, 219 pp.

*En los dobleces de la realidad. Exploraciones narrativas* es una obra de la argentina Rosalba Campra que forma parte de la colección "Las puertas de lo posible", de Eolas Ediciones. Esta colección está coordinada por el Grupo de Estudios literarios y comparados de lo Insólito y perspectivas de Género (GEIG), dirigido por la profesora Natalia Álvarez Méndez. La obra inicia la línea, de índole ensayística, "Estudios de lo insólito", que complementa la ya publicada anteriormente "Narrativas de lo insólito". Esta nueva vía tiene como principal objetivo incluir análisis académicos teóricos y críticos sobre las diferentes categorías de lo no mimético relativas a la literatura del mundo hispánico.

Rosalba Campra, catedrática de Literatura hispanoamericana en Sapienza Università di Roma y profesora invitada en diversas universidades europeas y americanas, es una experimentada teórica y crítica literaria (*Territorios de la ficción. Lo fantástico*, 2008; *Itinerarios en la crítica hispanoamericana*, 2014); además, esta polifacética escritora es autora de diversas obras de carácter narrativo entre las que se encuentran novelas (*Las puertas de Casiopea*, 2013), cuentos (*Mínima Mitológica*, 2011), microficciones (*Ficciones desmedidas*, 2015) e incluso libros de poesía (*Arqueología provisoria*, 2018).

*En los dobleces de la realidad. Exploraciones narrativas* constituye una síntesis de diversos materiales que la autora ya había expuesto en anteriores conferencias, libros y artículos, como, por ejemplo, "Il fantastico: una isotopia della trasgressione" (1981), "Fantastico e sintassi narrativa. La costruzione come senso" (1981) o *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura* (2000). Sin embargo, la autora no se limita a plasmar sus antiguas reflexiones, sino que vuelve sobre ellas, las amplía, renueva y actualiza, obteniendo así una obra innovadora tanto en contenido como en estructura.

El volumen se encuentra dividido en cinco capítulos que, a su vez, se organizan en distintos subapartados. Aunque, como indica la autora, cada artículo puede ser leído de forma independiente, "siguiendo su orden, remiten el uno al otro en una progresión" (14). Destaca la inclusión, entre un capítulo y el siguiente, de un "Intermedio", un breve relato mediante el cual la autora ejemplifica lo expuesto anteriormente.

"Descartar, seleccionar, clasificar. ¿Qué hacer con las sirenas?", el primer capítulo, versa, como ya se adelanta en el título, "de las sirenas y del orden" (22). La autora reflexiona sobre el proceso de creación de los infinitos e ines-

tables cánones y clasificaciones, literarios o no, que nos rodean, así como de sus orígenes, formas y finalidades. Rosalba Campra defiende que este es un proceso ineludible, pues el ser humano necesita “transformar la realidad en algo inteligible y comunicable” (24), pero, a su vez, arduo y arriesgado por su condición de azaroso y arbitrario: en la actividad de clasificar no solo son problemáticas la nominación y la jerarquización, sino que la elaboración de estos grupos artificiales provoca, por ejemplo, la pérdida y oscurecimiento de aquella parte no compartida con el resto de los elementos del grupo. Para defender esto, la autora proporciona al lector muy variados ejemplos de diversas clasificaciones (desde algunas muy antiguas y emblemáticas, como las de Linneo, hasta la más novedosa, a saber, la red informática). Rosalba Campra hace especial referencia a tres relatos (“La sirena”, de Manuel Mujica Lainez; “Lighea”, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, y “Au pilote aveugle”, de Nathalie y Charles Henneberg) a través del análisis de los cuales expone, basándose en la figura mitológica de la sirena, esa dificultad y simplificación que entraña la clasificación: los personajes de estas obras comparten un conjunto de rasgos que permite que sean clasificados como sirenas y que sitúa al lector en un “horizonte de expectativas y nos hace prever posibilidades de desarrollo de la trama; nos pone al acecho de variantes, innovaciones, desviaciones” (40); sin embargo, la autora ve importantes diferencias en todos los niveles de cada relato que le llevan a plantearse, entre otras muchas dudas que suscita la clasificación, la naturaleza de la sirena (como ser maravilloso, fantástico...). La autora concluye que es la propia actividad de analizar (y no el texto, el personaje...) la que proporciona un sentido y dirección de lectura, en definitiva, “lo que construye el objeto” (15). Rosalba Campra sintetiza el tema de este capítulo afirmando que “la clasificación, en última instancia, desemboca en la incertidumbre” (58).

En el segundo capítulo, “¿De dónde vienen los fantasmas? ¿Y hacia dónde van?”, Campra se pregunta por el origen de la literatura fantástica y llega a la conclusión de que las diversas y variadas teorías que se han propuesto (pulsiones reprimidas, condicionamientos sociales...) no hacen más que convertir lo fantástico “en un ‘producto’, cuya constitución deriva de condiciones determinadas” (68); es decir, no son más que explicaciones transitorias que dependen de “los saberes, anhelos y desazones de cada época histórica” (69). Con ayuda del apólogo de Borges “La lotería en Babilonia”, Rosalba Campra duda de la posibilidad real de encontrar esos orígenes y se muestra preocupada por “la simplificación que pueda sustentar” (70) esa búsqueda. En definitiva, la autora afirma que “a lo sumo, lo que hacemos cuando tratamos de identificar un origen es establecer concomitancias, semejanzas, contrastes o transposiciones que no esclarecen ni el porqué de una obra ni el de su irradiación de sentido” (73). A partir del análisis de diversos relatos de Cortázar, defiende que, al enfrentarse a un texto, el lector no debe limitarse a interpretarlo en función de la biografía del autor, sino que propone hacer hincapié en la materia verbal, en “la experiencia de la lengua en la que se realiza la escritura” (75), e “identificar en la seducción –en la generosidad– de las palabras, y en los mundos que toda palabra conlleva, la razón de la escritura” (74). Por otra parte, recurriendo a diversos cuentos de

escritores como Cortázar, Manuel Mujica Lainez, Carlos Fuentes y Bioy Casares, la autora condena la lectura de un texto basada en el género en el que este ha sido ubicado. En el caso del relato fantástico, Rosalba Campra opina que el lector tiene que dejar de preguntarse por lo real de lo sucedido en el relato y centrarse en “su carácter polisémico, su valencia metafórica, su irradiación simbólica” (80) para explorar otros aspectos, de índole ideológica, más interesantes, como pueden ser los históricos, políticos y sociales. En definitiva, concluye que clasificar los cuentos dentro de la categoría de ‘relato fantástico’ “implica solamente definir el tipo de umbral que debemos superar para aventurarnos en la interpretación” (92).

En “Leer ficciones. Condiciones y consecuencias”, el tercer capítulo, Rosalba Campra comienza haciendo una reflexión acerca del goce en el proceso de la lectura: por una parte, se plantea si la información paratextual que se incluye en las ediciones de las obras enturbia o no este disfrute; por la otra, critica la dicotomía placer-oficio y defiende la idea de combinar placer y conocimiento en la lectura. Además, también condena el concepto de ‘lectura adecuada’ y pone de manifiesto el riesgo de la unidireccionalidad obligatoria y de la delimitación del horizonte de expectativas. En este capítulo también se reflexiona acerca de la figura del lector como ‘constructor’ de sentido y de su supuesta libertad dentro del sistema literario. La autora argentina afirma que “cada lector lee según sus competencias” (108), de lo que se desprende que, a la hora de interpretar una obra, son fundamentales tanto las circunstancias históricas, sociales... como aquellos factores personales e identitarios en los que se encuentra el lector. Campra habla de una lectura ‘situada’, “tributaria de su inscripción en un territorio epistemológico acotado por su circunstancia” (111). Sin embargo, a través de la obra *Rayuela* (1963), de Cortázar, demuestra que estos aspectos individuales y epocales se entrecruzan y combinan con los esquemas proporcionados por el texto que, en cierto modo, limitan esa libertad de la que tanto se ha hablado; al fin y al cabo, “el texto existe” (113). La conclusión a la que llega la autora se podría resumir en la siguiente frase: “cada lector, así, elige su modo de ser lector según las invitaciones del texto” (116).

En el cuarto capítulo, “El relato de sueños. ¿Qué clase de tejido es un texto?”, Rosalba Campra se ocupa del mundo onírico y sus diversos modos de representación en la vigilia, momento en el que, en parte, los sueños pierden esa condición característica de inenarrables e inexplicables. Se plantea cómo “identificar la narración de un sueño” (130); a través de muy variados ejemplos, propios y de autores como Alberto Vanasco y Roberto Bolaño, Campra repasa procedimientos tales como el del uso del imperfecto, la indeterminación espacial..., llegando a la conclusión de que “se percibe como narración de un sueño una narración que no responde a otras reglas sino a la de no tener sentido por sí misma: el sentido constituye un enigma que el intérprete debe desentrañar” (134). Además, en este capítulo, la autora demuestra, recurriendo al análisis de diversas miniaturas medievales, estampas e imágenes japonesas y occidentales, fotomontajes, fragmentos cinematográficos y también procedentes de cómics, relatos chinos..., todos ellos relativos al sueño, que los procedimientos visuales

de representación del mundo onírico son similares a aquellos seguidos en el relato verbal, especialmente en el de literatura fantástica. También reflexiona sobre la inserción de lo onírico en el texto, representado como tejido o malla, sirviéndose de imágenes y metáforas procedentes del mundo textil. La autora llega, así, a diferenciar dos tipos de relato: "aquellos relatos en los que el sueño y la vigilia se encuentran en un mismo nivel" (156) y aquellos en los que "puede distinguirse por lo menos un doble nivel de realidad, que se manifiesta en el texto a la manera de un encaje" (156), que quedan convenientemente ejemplificados. Por último, hace un análisis de la narración del sueño en la literatura fantástica a partir de *El sueño de los héroes* (1954), de Bioy Casares.

En el capítulo quinto, "El envés de lo leído: desde el lugar de la escritura", la escritora argentina se acerca, basándose en su propia experiencia, a lo fantástico desde dos perspectivas: "como lectura crítica y como escritura" (187). Nuevamente Rosalba Campra reflexiona acerca de los límites de lo fantástico, llegando a la conclusión de que "la caracterización de algo según la dicotomía 'sólito'/'insólito' es un *a priori* en el que el lector basa la experiencia del mundo donde el texto escribe su legalidad" (189). Para la autora, esta clasificación es secundaria, pues opina que la inclusión de un relato "en la literatura fantástica no reside en una cualidad del texto sino más bien en la percepción" (205) del lector. Para ejemplificar todo esto, se recurre tanto a escritos de otros autores, como Victoria Cass, como a cuentos y microcuentos propios, como son, entre otros, "La sirena", "Cicatrices", "El sueño del tigre", "Encuentro", "Puertas", "Díptico" ... Aprovechando que estos últimos relatos presentan, en algún punto, relato en primera persona, la autora reflexiona, incidiendo en la idea de la separación entre el yo de la ficción y el yo del escritor, acerca del yo de la literatura fantástica.

En definitiva, este libro de ensayos combina de forma magistral las reflexiones puramente teóricas con una gran variedad de ejemplos ilustrativos de muy diversas procedencias, breves relatos e incluso con la exposición de diversas experiencias personales de la autora que facilitan, a la par que amenizan, la comprensión de las ideas que se exponen. Es una obra original con la que, como si de un juego se tratara, Rosalba Campra nos invita a reflexionar sobre lo fantástico revolucionando todo lo que el lector creía saber sobre el género.

PAULA FERNÁNDEZ CHAMORRO  
Universidad de León  
pfern07@estudiantes.unileon.es

Juan José Lanz. *Poesía, ideología e historia. Siglos xx y xxi*. Madrid: Visor, 2019, 490 pp.

Juan José Lanz, profesor titular de literatura española en la Universidad del País Vasco, es una referencia imprescindible para quienes trabajamos sobre poesía española de los siglos xx y xxi.

En mi “Poesía y comunicación política en la España de los 50” (2017), aseguraba que la noción de compromiso y su relación con la poesía española de mediados del siglo xx encontraba su mejor explicación en el artículo de Lanz “El compromiso poético en España hacia mediados del siglo xx” (2011), recogido en el denso volumen objeto de esta reseña. Ahora, frente a la introducción a *Poesía, ideología e historia*, me veo obligada a extender la valoración: el capítulo que abre la obra, justificando el título y la coherencia del contenido panorámico, aclara magistralmente el punto de vista sobre la poesía como documento histórico y vehículo de ideología. No se trata de entender la relación entre texto y contexto como conexión directa donde el primero es reflejo del segundo, sino, parafraseando mis palabras de 2017, de interpretar el poema como interacción comunicativa y como discurso, es decir, como construcción negociada de la realidad, una visión del mundo que depende de un sistema simbólico compartido por una comunidad en un momento determinado, aunque el género literario impone una forma estéticamente connotada y unas características específicas. En este sentido, Lanz profundiza en las afirmaciones de poetas y en las teorías que sustentan su perspectiva, hasta concluir que el texto poético interesa “como núcleo de trabajo e investigación para subrayar su imbricación en el discurso de la historia literaria, de la historia cultural y de la historia de las ideologías y las sociedades” (29). Desde una gran erudición nunca ostentada, nos guía por la concepción sistémica y dinámica de la historia literaria, la interhistoricidad, el documento histórico, la contraposición de ficción y dicción, la relación metafórica del texto con la realidad, las prácticas significantes, la interdiscursividad, la historia cultural y la memoria, la semiótica de la cultura y la semiosfera, los polisistemas, el campo literario y el *habitus*, el compromiso, el ideologema, las políticas de la intimidad, el inconsciente social e ideológico. Nos recuerda además que esta nueva perspectiva nunca debe “descuidar el análisis textual y el estudio de obras y autores concretos” (20).

Los ensayos escritos en los diez años que anteceden el libro, revisados y algunos actualizados, son ordenados cronológicamente según su tema. El conjunto se abre con un interesante análisis de la cultura popular en la poesía del primer tercio del siglo xx; esta, estudiada en Juan Ramón Jiménez, Antonio Ma-

chado, Federico García Lorca, Rafael Alberti y Miguel Hernández, y vinculada al fenómeno de la rehumanización, sienta las bases para las experiencias comprometidas de la posguerra, desde *España* a la poesía social de Blas de Otero y Gabriele Celaya. El primer texto centrado en un solo autor estudia el exilio de Miguel de Unamuno tratado en *De Fuerteventura a París* y en *Romancero del destierro*. Si bien el dato autobiográfico es ficticio y verosímil sin coincidir con la realidad, Lanz comprueba que la dimensión íntima alcanza el valor de documento histórico colectivo en la medida en que se exterioriza y se comparte con el lector para que participe en ella.

La entrada en el medio siglo se da con el texto citado al principio sobre el compromiso poético, entendido, entre las muchas teorías comentadas, desde la perspectiva de Roland Barthes de la escritura como acto de solidaridad histórica ineludible y desde la de Theodor Adorno de la compleja relación con la realidad de la que procede toda la literatura, incluida la que busca huir de ella. Sustentándose en un profundo conocimiento del fenómeno, el atinado análisis hace hincapié en la diferencia entre la poesía de la comunicación y la del conocimiento, respectivamente relacionadas con el "realismo social" y el "realismo crítico" teorizados por Georg Lukács. Sigue un estudio que mueve del homenaje a Antonio Machado de 1959 en Collioure para reflexionar sobre su presencia en Gabriel Celaya y Blas de Otero; este último, su papel en el contexto literario del tiempo y el recorrido de Juan Ramón Masoliver por su poética dan forma al ensayo sucesivo.

El paso a las décadas posteriores se da en un abarcador recorrido por las relaciones culturales entre España e Italia, que atraviesa rápidamente la primera mitad del siglo xx y se centra en los años 1950-1975; Lanz informa sobre las influencias recíprocas, las traducciones, los viajes de los escritores italianos a la península ibérica y viceversa, hasta terminar con la antología *I novissimi. Poesie per gli anni '60* como antecedente para *Nueve novísimos poetas españoles*. Si a primera vista lo histórico del texto estriba en la crónica de las relaciones estudiadas; por otro lado, es evidente que la intensificación de los intercambios en la segunda mitad del siglo modifica, ampliándolos, el sistema simbólico y la dimensión ideológica de los poetas españoles de la época: la visión del mundo expresada en sus versos cambia gracias al contacto con las ideas que proceden desde Italia.

Entre los que empiezan a publicar en los sesenta, Antonio Gamoneda protagoniza dos ensayos: en el primero, Lanz profundiza en su poética del abismo ofreciendo una lectura de *Arden las pérdidas* (2003), donde el sujeto deja constancia de sí en su ausencia, y el aprendizaje del olvido recupera la memoria solo para constatar su pérdida; en el segundo, la atención se desplaza a *La prisión transparente* (2016), compuesto por tres poemarios que dan cuenta del lenguaje extraviado del ovetense, de su evolución hacia una mayor transparencia de las imágenes y desnudez expresiva, de su nueva perspectiva desde el cansancio, desde el no saber y desde la conciencia de la muerte. Aquí el compromiso actúa no en el sentido estricto, sino desde la citada concepción de Barthes y de Adorno: la dimensión histórica y cultural se manifiesta en el desplazamiento del

significado que deja patente la presencia de lo que no se puede nombrar, de lo perdido y del aprendizaje del olvido, o, en palabras de Lanz, de la verdad que “ha sido usurpada y no puede hacerse presente fuera de su tiempo histórico” (281). La *poiesis*, central en Gamoneda, lo es también en Claudio Rodríguez –de la Generación de los 50– cuando su trayectoria creativa se desplaza hacia el lenguaje, en *El vuelo de la celebración*. Las cavilaciones de Lanz acerca de la composición “Hilando” surgen de una afirmación de Rodríguez reformulada en 1992: “Pienso que la poesía es, sobre todo, participación. Nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ellas dentro del lenguaje” (317).

Menos conocido, Félix Grande integra en sus versos la biografía y la historia, lo particular y lo social. En el estudio sobre su poesía última –*La cabellera de la Shoá y Libro de familia*, ambos incluidos en la edición de *Biografía* de 2011– Lanz repasa los distintos modos del escritor de ilustrar esa vinculación de intimidad y colectividad. Un giro se observa en el recorrido de Carlos Sahagún, incluido con cierto retraso en la Generación del 50 y estudiado aquí como autor de *Primer y último oficio*, de 1979, con valoraciones que abarcan, además, la producción de los años 1978-2000. El autor se conoce por su sello existencial y de testimonio, y por la constante tensión entre compromiso y conocimiento; promotor de la salvación por la palabra en su primera época, en la obra en cuestión ya no cree en esa posibilidad, pasando a concebir la poesía como testificación de la crisis, de la desesperanza que se mantiene en la producción posterior publicada por primera vez en las *Poesías completas (1957-2000)*, de 2015.

Perteneciente al grupo de la revista leonesa *Claraboya* en el que se forma en los años sesenta, Agustín Delgado protagoniza las siguientes páginas: tras unas puntuales aclaraciones acerca del “realismo dialéctico” de *Claraboya*, de las semejanzas y las diferencias entre esta y su antecedente de *Espadaña*, y de su evolución en el contexto ideológico y estético de la época, Lanz reconstruye los planteamientos poéticos del escritor desde sus primeras andanzas literarias, pasando por las distintas estructuras formales, las diferentes miradas críticas, el paso de la denuncia a la intimidad, hasta la final falta de cualquier certeza y el sarcasmo sobre el modelo social de Europa y España. En un enfrentamiento constante con los discursos del poder, Delgado entiende la poesía “como una forma de práctica social” (370) en la que la renovación constante del lenguaje responde a la revisión del sistema social en el que se inserta. Cierran la serie de poéticas individuales dos escritores que también empiezan a publicar en los sesenta: por un lado, la valoración general de la trayectoria creativa de Diego Jesús Jiménez se aborda desde la indagación en el misterio de una escritura “solidaria y comprometida” (394), utópica en cierto sentido, que no renuncia al ahondamiento en la relación dialéctica entre poesía e historia; por otro, Lanz propone el estudio de la poesía imaginativa, emocionada, existencial, vivencial, intrahistórica y total –herencia de Luis Rosales– de Antonio Hernández, que en la captación de la biografía íntima busca comprender la colectiva, y se detiene en *Nueva York después de muerto* (2013), obra tripartita inspirada en los viajes de Lorca, de Rosales y del autor a la ciudad estadounidense.

Los apartados que cierran *Poesía, ideología e historia* vuelven a la dimensión panorámica, escudriñando dos fenómenos estéticos consecutivos. El penúltimo se focaliza en la *otra sentimentalidad*, en las herencias que en ella se detectan, en su contexto cultural y literario, en las teorías que en ella influyen y en sus axiomas. La nueva concepción de compromiso propuesta por el movimiento, no como voluntad personal o realidad previa al poema sino como acto de lenguaje y escritura que se cuestiona a sí misma, implica entender la palabra como signo ideológico capaz de revelar el modelo preestablecido y de producir un cambio. Lanz confirma lo señalado por Juan Carlos Rodríguez según quien, alrededor de 1983, la *otra sentimentalidad* pierde cohesión al renunciar a los presupuestos radicalmente marxistas y se desliza hacia la normalización de la *poesía de la experiencia*, un realismo postmoderno que adopta el hombre común como sujeto poético, el monólogo dramático como forma expresiva y el simulacro de la experiencia real como tema. Lanz acompaña al lector hasta el declino de la corriente y cierra el capítulo con una valoración de lo ocurrido desde la distancia de los años. Pese a que los hechos son conocidos, esta sección tiene el mérito de abarcar todo aspecto de un fenómeno complejo y debatido, y de referirlo de forma bien estructurada y extremadamente clarificadora.

El último ensayo trata las poéticas del fragmento que se gestan en la segunda mitad de los noventa y se asientan en el nuevo milenio. Tras reflexionar sobre los orígenes de la corriente, pasando por las propuestas antiexperienciales de finales del siglo xx, Lanz la describe como el intento de superación de las antinomias tradicionales –racionalismo/irracionalismo, coloquialismo/hermetismo, realismo/simbolismo–, expresión de la incertidumbre y de la crisis del concepto de poesía. Esta propuesta abierta y libre, a la vez que rota y caótica, implica una disolución de la escritura que siembre la ambigüedad y la sospecha sobre el lenguaje, una constante generación de preguntas sin respuestas. En ella habla un sujeto disperso, nómada, difuminado, múltiple y diluido que necesita comunicar, pero tiene conciencia de la imposibilidad de hacerlo, un yo que solo puede encontrarse y existir en el otro y en el carácter dialógico del verso. El poema es una construcción inacabada que implica también la deconstrucción, admite la ironía como modo de conocer el mundo, se abre a la libertad imaginativa y a la indagación sin rigor metodológico, niega las normas genéricas y sintácticas habituales, interfiere con los nuevos lenguajes tecnológico, publicitario y mediático. La escritura no reconoce límites, aunque los plantea, habla en lo no dicho y en el silencio, deja patentes las grietas de la realidad aparente para que se entrevea lo que hay detrás del simulacro. Por supuesto, lo afirmado trae a la mente la postmodernidad, que los teóricos delimitan como polifuncional, líquida, inestable, caótica, precaria, individualista, superficial, alienante, de la imagen, de los medios de comunicación de masa, caracterizada por la crisis de los valores y de la identidad; el mismo Lanz usa el adjetivo “postmoderno” a lo largo del capítulo. Nunca me atrevería a contradecir sus afirmaciones basadas en el conocimiento y en el estudio más primoroso; sin embargo, personalmente evito usar la denominación de “poesía del fragmento” que se ajusta a formas expresivas postmodernas, porque creo que la actual poesía joven no es divisoria: es más

bien 'el todo en el verso', globalizadora, integracionista e interconexa, aunque heterodoxa; además, cabría preguntarse si el paradigma epistemológico post-moderno sigue válido o ya hemos dado otro paso más, pero este no es el lugar adecuado para profundizar en el asunto.

Lo importante es subrayar la finura intelectual con la que Lanz lleva su público a la comprensión de la poesía como reflexión sobre la realidad de la que surge y que transfigura en su interior, para formar la conciencia crítica de sus lectores. Al fin y al cabo, escribe Lanz refiriéndose a la poesía de Rodríguez: "El poema celebra el único espacio donde puede acontecer la participación del ser y las cosas en cuanto que son lenguaje, y, en su proceso, relata ese hallazgo fundamental [...] para la poesía contemporánea; instaura una realidad lingüística que, participando de la historia en cuanto que esta es relato, la trasciende" (325-326).

MARINA BIANCHI  
Università degli Studi di Bergamo  
marina.bianchi@unibg.it



Juan Carlos Abril. *Panorama para leer. Un diagnóstico de la poesía española*. Madrid: Bartleby, 2020, 286 pp.

El título del libro que aquí se presenta tiene, por igual, atrevimiento y sutil prudencia en su objetivo de mostrar y evaluar la situación en España de uno de los principales géneros literarios. El primer sintagma parece situarse en la línea de los ensayos que ofrecen un inventario de obras capitales a las que debe acercarse quien desee profundizar en su conocimiento sobre un área del arte o del saber. Aunque en su origen etimológico está sembrado de vocación totalizadora, el término panorama se refiere en la actualidad a un “aspecto de conjunto de una cuestión” (*DLE*, 23º), en un sentido más impresionista que absoluto. En cuanto al subtítulo, se toma el riesgo de elegir el concepto científico del diagnóstico; ahora bien, se trata de *uno posible*, pues Abril no se compara con el biólogo que establece el conjunto de las especies y los géneros de la fauna poética española ni con el médico que determina la enfermedad que acucia a nuestro campo literario –salvo la excepción que se comentará sobre el prólogo–.

Claro está, el panorama “contempla desde un punto de vista de observación” (*DLE*, 23º) y este proviene de la madurez, durante dos décadas, de un pensamiento sobre la literatura española a partir de numerosas lecturas y reflexiones concretadas en trabajos académicos y de divulgación. El libro aquí reseñado continúa claramente la senda del que apareció en 2014 en la misma editorial, *Lecturas de oro. Panorama de la poesía española*, con el que comparte no solo conceptos clave sino también estructura compositiva. Asimismo, se correlaciona con otras investigaciones del autor predispuestos a un análisis transversal y general. En concreto, con una antología, capítulo y artículo, respectivamente: *Deshabitados* (Diputación de Granada, 2008); “Hacia otra caracterización de la poesía española actual” (en *Malos tiempos para la épica: última poesía española*, coordinado por Bagué Quílez y Santamaría, 2013); “La tercera vía. Un cambio de paradigma en la poesía española” (*Cuadernos hispanoamericanos*, 862, 2019), que a continuación se comentará.

*Panorama para leer. Un diagnóstico de la poesía española* está compuesto por un prólogo, un breve ensayo y cincuenta y nueve reseñas. El prólogo presenta algunas pistas y mojones para que el lector se oriente, pero en ningún caso se trata de una cartografía –aunque el autor hable de “mapa” (12)–, porque no persigue la minuciosidad milimétrica del agrimensor; en ese sentido, según lo que marca toda *captatio benevolentiae*, excusa, con razón, la no presencia del total de los poetas existentes en la franja que él se marca: “los autores aquí recogidos nacieron entre mediados de los años 60 y principios de los 80” mientras

los poemarios oscilan entre finales de 2014 y finales de 2018 (10). Las fechas de nacimiento son similares a las de *Lecturas de oro* y las de la publicación marcan una clara continuidad con este libro predecesor pues en él se abordaban libros desde 2002 hasta 2014. A pesar de la amplia nómina, las ausencias son inevitables, incluso de poetas que aparecieron en su propia antología *Deshabitados*, pero otros autores como Carlos Pardo, Rafael Espejo, Juan Antonio Bernier o Julieta Valero repiten en estas tres obras. Asimismo, en cuanto a las editoriales, destacan como La Isla de Siltolá, Pre-Textos o Barlteby, junto con la presencia de Hiperión, Vaso Roto, Visor o Tusquets.

En general, considera la "buena salud" de la poesía española salvo por la irrupción de poetas pop o "subpoetas" –como los ha denominado en este y otros trabajos– que identifica, quizás de manera demasiado exacta y hasta parecería que tecnofóbica, con el apogeo de las nuevas tecnologías y sus aplicaciones y plataformas. Además, reflexiona sobre los ejercicios académicos y reseñísticos criticando los malos vicios –amiguismos; prejuicios ideológicos–, presenta una concepción personal de la lectura como ejercicio demorado, desembocando en una síntesis de su concepción poética desde algunas teorías –objetividad; correlato objetivo– de T. S. Eliot.

La segunda parte del libro lo conforman los trabajos académicos. En primer lugar y en vínculo con lo anterior, aparece el artículo ya citado "La tercera vía. Un cambio de paradigma en la poesía española", publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, en un monográfico sobre la poesía presente junto a los profesores Rodríguez Callealta, Gómez Toré y Bagué Quílez. En este trabajo, Juan Carlos Abril insta a renovar el sistema lírico –agotada la línea mayoritaria de la experiencia y sin candidato firme a desarrollarse– por la situación de verdadera muerte de la poesía: autocensura e imposición comercial, depauperización de cultura por efecto del neoliberalismo y, finalmente, subpoesía. Frente a esta última y su contrapartida excesivamente críptica, habría que encontrar "una tercera vía, intermedia", en la que se encuentran la mayoría de los poetas a los que dedica las siguientes lecturas.

Se llega así a la nómina de cincuenta y nueve reseñas publicadas, salvo la inédita de Marta del Pozo, en un conjunto de revistas académicas y culturales de prestigio nacional e internacional, como *Buenos Aires Poetry*, *Castilla. Estudios de Literatura*, *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Estación Poesía*, *Estudios Humanísticos. Filología*, *Nayagua. Revista de Poesía Tintas*, *Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*. Las reseñas están listadas por el orden alfabético del título del poemario. Dentro de los pocos márgenes que deja este género, la longitud de las reseñas es variable en función del lugar de publicación, hecho que también marca en muchas ocasiones el estilo: o bien hacia la especulación teórica –para lo cual emplea a todo tipo de pensadores: Augé, Brecht, Bauman, Derrida, Genette o Heidegger, entre otros–, o bien hacia una exposición descriptiva y cálida. No obstante, Juan Carlos Abril mantiene su personalidad con independencia del medio y no se cohibe a la hora de implicarse emocionalmente. No se debe abandonar en el análisis literario el tono emocional pues se describen hechos vitales, angustias y búsquedas de cada

individuo-autor y personaje lírico. Con esa misma sinceridad han de defenderse la calidad de los libros. De hecho, lo retórico-estilístico queda en un segundo o tercer plano, a veces incluso sin mención o con la necesaria justificación por aludir a ello,<sup>1</sup> frente a otros aspectos de mayor interés para el crítico jienense, como el tema literario en su sublimación simbólica o el hecho sensible y reflexivo que impera en toda poesía.

Tras la lectura, se puede deducir alguna de las principales tendencias de esta generación deshabitada, como la ha definido Abril. La reflexión metapoética (Jordi Doce, Ana Gorría, José Luis Gómez Toré), como base del discurso lírico actual, que solo a veces adquiere formulaciones vanguardistas (Julio César Galán) o sagradas (Marta López Vilar); el sentimiento de angustia ante el devenir catastrófico de los tiempos (Andrés García Cerdán) o de vacío interior ante la vida líquida que el poeta (Guillermo López Gallego, Francisco José Martínez Morán) busca desentramar y, a veces, rehacer y poblar de palabras –en forma de pequeñas certezas–; la crítica social (Itziar López Guil) y las reivindicaciones políticas (Julieta Valero, Fruela Fernández), muchas de ellas feministas (Ariadna G. García, Cecilia Quílez, Pilar Adón), aunque no necesariamente vinculadas a movimientos; la memoria (Esther Muntañola, José Rienda, Abraham Gragera), individual o colectiva, personal o nacional; el complejo concepto de la naturaleza, en cuanto espacio de indagación (López Vilar, Josep M. Rodríguez, Lorenzo Oliván), nostalgia de lo rural (Antonio Manilla, Lola Mascarell) o eco-poética (Nieves Chillón); el tratamiento de la materia desde una perspectiva fenomenológica (M<sup>a</sup> Ángeles Pérez López, Oliván); e incluso la problemática amorosa y sexual, solo abordable desde propuestas muy singulares que eviten el cliché (Marta Sanz, Verónica Aranda).

Algunos de estos, como el vacío y la identidad, el carácter poliédrico de la vida o la conciencia de la escritura, son preocupaciones personales del propio Abril; de hecho, para dialogar con estas líneas o dudas poéticas, no solo apuesta por la digresión, sino por trabar una suerte de diálogo en el que cede gran espacio a la voz de los autores de manera que el lector obtiene algunos versos trascendentales y una imagen viva de las poéticas. Cobra sentido que el investigador sea también escritor –como ocurre con varios de los aquí reseñados: Erika Martínez, Luis Bagué Quílez, etc.– para respetar la verdadera jerarquía y no protagonizar el espacio reservado a la literatura. La presencia de la primera persona del plural le hermana con sus compañeros de gremio e incluye en esta conversación al receptor. Porque, en definitiva, si hay una convicción, es la de una ética estética y, por ello, “verdad” es seguramente la palabra más repetida de *Panorama para leer*, que emerge en una expresión coloquial y directa, con diversas variantes, en reseñas como la de Andrea Bernal: “ese puñado de verdades que solo la poesía puede arrancar” (40).

Si este libro es un diagnóstico, no lo sería tanto por hipótesis de su autor, que no elabora un tratado, sino que expone un pensamiento diferido e indi-

---

<sup>1</sup> Véase en la reseña de Acquaroni cuando indica “hacemos alusión a este asunto, una mera cuestión cuantitativa, porque repercute formalmente en el impulso temático” (157).

recto<sup>2</sup> a partir de sus interpretaciones de poemarios; el juicio le corresponde a quien, leyendo las reseñas, elabora una composición de lugar. Esta lectura resulta bastante libre porque la propuesta de Abril no impone una aprehensión completa de cada página y una linealidad del libro hasta un final conclusivo, al estilo del ensayo tradicional. Así puede convertirse en un manual de consulta con la misma función de la reseña que contiene: esbozo e invitación a un poeta. Tales estrategias se suman a la singularidad del procedimiento de elaboración de las reseñas: en contra de plantear coercitivas plantillas previas, Abril se adapta a las estéticas de las obras y a las normas académicas de las revistas, trascendiendo, e incluso transgrediendo, entre registros diversos –desde la entrega del espacio necesario a la palabra del poeta hasta la reflexión personal, desde la descripción puramente emocionada hasta la especulación metateórica–. Este estilo genuino es uno de los grandes valores de su labor, junto al enorme volumen de publicaciones que acredita.

Con más de cien reseñas a sus espaldas, Juan Carlos Abril es uno de los máximos conocedores de la poesía española actual; alguien que, como pocos, puede hablar con conocimiento de causa sobre la supuesta lozanía de este género. A título personal, quizás por mi condición escéptica, me sorprende el altísimo número de poetas que merecen calificaciones notables; en su momento, me hizo reflexionar la afirmación de José Luis Jover en la antología *Joven poesía española* (1979): “una sola cosa es cierta y es que somos demasiado”. Este hecho objetivo, sarcástico, no niega que haya poetas verdaderamente interesantes en estas páginas y que compartamos muchas de las lecturas y opiniones del profesor jienense. Por todo lo dicho, creo que los profesores universitarios podrían plantear *Panorama para leer* como lectura obligatoria en sus asignaturas de poesía española reciente.

JAVIER HELGUETA MANSO  
Centro Universitario CIESE Fundación Comillas  
helguetaj@fundacioncomillas.es

---

<sup>2</sup> Salvo en las trazas del prólogo y del ensayo teórico ya expuestos.

María Ángeles Naval y José Luis Calvo Carilla (eds.). *Narrativas disidentes (1968-2018). Historia, novela, memoria*. Madrid: Visor, 2019, 360 pp.

El volumen *Narrativas disidentes* recoge las aportaciones de distintos investigadores e investigadoras en torno a la novela del periodo transicional o sobre dicha temática histórica tanto en España como en Grecia, República Checa y Alemania. Supone un primer intento de poner en diálogo la representación y problematización de los procesos transiciones europeos y su representación en los productos culturales, sobre todo en la prosa de ficción. Los estudios reunidos, que abarcan de 1968 hasta la actualidad, sacan a la luz tensiones y disensiones de gran vigencia que la novela plantea al público lector. Como señalan los editores en la introducción, resulta evidente que la narrativa europea del último medio siglo se muestra tendencialmente discrepante respecto a los discursos culturales e históricos sobre la evolución de los países europeos desde la década de los setenta a nuestros días. Los trabajos de *Narrativas disidentes* muestran una clara resistencia en la ficción literaria a representar los tránsitos a la democracia y al sistema neoliberal como un logro. En muchos de los ensayos del volumen se presenta además una discrepancia respecto a la concepción tradicional de la historia de la literatura española y su canon más extendido: se cuestiona el eje nacional como concepto articulador fundamental de la historia literaria, así como su carácter generizado –es decir, excluyente– y a fin de cuentas fuertemente ideológico. Como evidencian los capítulos en la tercera parte, evidentemente es urgente ampliar los enfoques existentes para incluir, entre otros, el carácter híbrido de la cultura –que va mucho más allá de las fronteras nacionales–, así como la mezcla entre los géneros literarios o artísticos.

La primera parte del volumen, “Relecturas del pasado y relatos del presente”, se centra en dicha problemática en el caso de España. Así, se plantea una revisión del canon tradicional desde distintas perspectivas. Por un lado, mediante la recuperación de figuras autoriales y obras literarias no tan conocidas, ya que resultaban incómodas para una lista canónica creada a partir de una concepción de la historia de la literatura que tiende a homogeneizar nuestra visión del pasado. En este sentido, Luis Beltrán Almería repasa algunas de las novelas de escritores “raros” pero de gran valor, como Ramiro Pinilla, Adelaida García Morales, Manuel Longares o Juan Eduardo Zúñiga. El autor los vincula respectivamente al fútbol, el cine, la música y la política, y lleva a cabo una reflexión acerca de sus peculiaridades estéticas y sobre las razones de su olvido.

Por otro lado, Carmen Peña Ardid evidencia en su estudio desde la perspectiva de género las estrategias mediante las cuales la crítica literaria ha mino-

rizado las obras de autoría femenina e invisibilizado a las escritoras en los manuales de literatura española. Peña Ardid muestra cómo se dificulta el encaje de las autoras en estos modelos historiográficos mediante la tendencia a las menciones esporádicas, su ausencia en los títulos de epígrafe como representantes de una tendencia o corriente estética, su inestable presencia en las distintas historias literarias, y en consecuencia, su frecuente olvido al destacar obras relevantes de una tendencia estética. En síntesis, las escritoras no aparecen nunca como impulsoras de innovación y de cambio literario, incluso en los casos en los que han logrado el reconocimiento crítico sobre su "originalidad". Lo más grave es, para Peña Ardid, la falta de vinculación y arraigo de su obra en el conjunto de la tradición literaria.

María Ángeles Naval reflexiona acerca de las transgresiones respecto al canon que realizan Antonio Orejudo en *Fabulosas narraciones por historias* y Rafael Reig en *Manual de literatura para caníbales* recurriendo, fundamentalmente, a la parodia. La hipótesis de Naval es que ambas novelas constituyen manifestaciones de una frustración de clase, expresión de toda una frustración generacional, en este caso una frustración vinculada al ejercicio de la docencia de la literatura como horizonte vital. En los textos de Orejudo y Reig, la literatura se relaciona con el ámbito del sueño y la proyección existencial, mientras que la enseñanza de la historia de la literatura supone de hecho una contaminación de los valores burgueses inherentes a esta especialidad.

En su capítulo, José Luis Calvo Carilla realiza un repaso a las novelas de la precariedad surgidas al calor del "espíritu del 15-M". Se centra para ello en tres obras: *El ejército enemigo* (2011) de Alberto Olmos, *La habitación oscura* (2013) de Isaac Rosa y *Grietas* (2014) de Santi Fernández Patón, obras que en su opinión reúnen temáticas y estrategias estéticas comunes, puesto que reflejan el impacto emocional de la crisis económica y social que comenzó en 2008 y afectó especialmente a toda una generación. Representantes de esta son sus protagonistas, personas entradas ya en la edad madura y que sin embargo continúan llevando una vida en condiciones en extremo precarias. Son personajes que rechazan todo idealismo colectivo y deciden optar por la lucha anónima desde los márgenes de la sociedad para no ver comprometido su individualismo.

Juan Carlos Ara Torralba se detiene, por su parte, en *Los dioses de sí mismos* y *Los años que fuimos Marilyn* de J. J. Armas Marcelo como un ejemplo de la proliferación en el campo literario español de las obras que el autor del artículo denomina *faction/fiction*, es decir, narraciones sobre el cambio de percepción del septenio de la Transición. En su tipología Ara Torralba distingue entre aquellas novelas que solían evitar las referencias directas a los años 1975-1982 de las memorias o las crónicas, que se caracterizan por tales referencias. El autor del ensayo revisa los medios utilizados por Armas Marcelo para la experimentación narrativa, y recoge asimismo la polémica que se produjo en torno a la obra del escritor en la misma época histórica que ambas novelas rememoran.

José Antonio Vila, por su parte, medita sobre la obra del escritor Félix de Azúa y su incómodo posicionamiento con relación al nacionalismo catalán, sobre todo en torno a los limitadores parámetros impuestos por este en el campo

literario en Cataluña a la hora de decidir si incluir o no a un autor en la categoría de "literatura catalana". Vila reflexiona acerca de las problemáticas relaciones entre burguesía catalana, nacionalismo y franquismo para la articulación del nacionalismo catalán que se viene practicando desde la Transición a nuestros días, y concluye que las ficciones de Azúa, con sus protagonistas "contra-nacionales", se revelan como interesantes formas de resistencia ante la visión del pasado y la historiografía que ha ido construyendo el nacionalismo.

En su trabajo, Violeta Ros Ferrer plantea cuál es la resignificación de la Transición española en la novela actual, que desde su perspectiva se reconstruye narrativamente como un *locus* fundacional para explicar el presente desde los orígenes del periodo democrático. Propone Ros una tipología de tres tipos de relatos para la memoria de la Transición: los fundacionales, los posfundacionales y los emergentes. Los primeros serían los textos enunciados a partir de la experiencia biográfica del proceso transicional, es decir, por aquellos y aquellas que formaron parte de la *generación del 68* o *generación de la Transición*, y articularían la memoria comunicativa del proceso de cambio en España. Un ejemplo sería la trilogía de Rafael Chirbes *La larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000) y *Los viejos amigos* (2003). En cambio, los relatos posfundacionales serían los de las generaciones que han crecido ya tras la dictadura y que llevan a cabo una revisión crítica del relato transicional hegemónico previo. Para ello recurren a estrategias literarias renovadoras en el campo de la novela. Ejemplos que se proponen son *El vano ayer* (2004) de Isaac Rosa o *Anatomía de un instante* (2009) de Javier Cercas, que recurren a la investigación para el desarrollo de la trama novelesca. Los relatos emergentes serían para Ros aquellos que se desmarcan de manera explícita de los discursos fundacionales y de sus relecturas posfundacionales, mostrando nuevas perspectivas narrativas y temas novedosos, proyectando con frecuencia el tiempo transicional en el presente. Estas obras y sus autores no ocupan en principio un lugar central en el canon dominante, pero poco a poco han ido reforzando su posición a medida que ha ido calando la revisión crítica de la Transición. Sería el caso de, por ejemplo, *Daniela Astor y la caja negra* (2013) de Marta Sanz o *Mejor la ausencia* (2017) de Edurne Poncela.

La segunda parte del libro lleva por título "Nostalgias y disidencias en las literaturas transicionales europeas". En el primero de sus capítulos, Ricardo Martín de la Guardia presenta un panorama de la representación del Muro y del proceso de unificación de las dos Alemanias en la narrativa transicional del país germano. En su estudio se evidencia que muchas de las obras literarias que recogen estos acontecimientos históricos reflejan las frustraciones de los alemanes de la antigua RDA por la excesivamente rápida desaparición de su país y sus costumbres, así como la presión dominante del discurso nacionalista y conservador en la Transición alemana a la democracia y al sistema de mercado. Las novelas que recrean el periodo visibilizan hasta qué punto la integración social de los alemanes del este fue precaria, así como el trauma que esta última supuso para sus habitantes de mayor edad. Las estrecheces económicas derivadas del cambio económico terminaron para muchos con el sueño del "paraíso occidental del bienestar".

Jan Mlčoch y Karel Střelec, a su vez, presentan un recorrido por algunas de las novelas checas que recuperan en sus tramas la Revolución de Terciopelo, aunque señalan que esta temática no goza de especialidad popularidad en la literatura del país eslavo. Desde su punto de vista, la temática más frecuente respecto al periodo transicional checo sería la de la adquisición de libertad y su disfrute por parte de los habitantes tras el cambio de régimen. Pero en otros muchos casos, la ficción recoge los serios problemas sociales, políticos y económicos derivados de la Transición –como el paro, la inflación o el arribismo–, que ocupan el lugar principal en la fábula. Los escritores y escritoras muestran tal problemática recurriendo a menudo a la ironía y en tono negativo. La narrativa checa de la última década parece dar fe, en este sentido, de la desilusión provocada por la transición a la democracia mostrando las tensiones que se crean en torno al periodo transicional y su recuerdo en Centro Europa.

Dimitris Filippís revisa en su capítulo la lista completa de novelas griegas contemporáneas que se tradujeron al español y fueron publicadas en el ámbito hispánico en el periodo de 1970 a 1995. Llama su atención que entre las obras publicadas en los setenta predominaron las de contenido histórico y marcadas por la militancia política del autor, como son los casos de por ejemplo *Diario de Z* (1970) de Vassilis Vassilikós o *Nací griega* (1972) de Melina Mercuri. En cambio, hoy el escritor griego de mayor difusión en el mercado español es Petros Márkaris con el género de la novela policíaca, y en concreto con la serie protagonizada por el comisario Kostas Jaritos. Según Filippís, la producción de novelas griegas traducidas al español entre el final del franquismo y buena parte de la Transición evidencia la intención consciente o inconsciente por parte de los helenistas españoles de marcar las diferencias entre las políticas memorialistas de ambos países. En Grecia el reciente pasado se convirtió en campo de intensa confrontación política durante los setenta y los ochenta, de modo que la Transición se llevó a cabo *in praesentia* de la denominada memoria histórica. Algo que no ocurrió en el caso español.

La helenista Alicia Villar Lecumberri presenta en su estudio *El cofre* (1975) de Aris Alexandrou, novela que sitúa en el marco de la literatura griega de posguerra. De acuerdo con su interpretación de la obra, el cofre al que hace referencia el título vendría a representar la caja de Pandora, es decir, un recipiente que en vez de un tesoro acoge todos los males que aquejan al ser humano que ha sobrevivido la guerra: el vacío personal, el colectivo, el emocional, el socio-político... aunque en conjunto la novela se cierra con cierto atisbo de esperanza de cara al futuro, en opinión de Villar Lecumberri.

La tercera parte del volumen, titulada “En los márgenes”, reúne trabajos en torno a artistas que han ocupado lugares limítrofes o fronterizos del campo cultural español. Este es precisamente el planteamiento central de la novela *Salsa* (2005) de Clara Obligado, en opinión de Carmen Valcárcel. Esta “novela mestiza” refleja la hibridez transatlántica resultado de la convivencia y del mestizaje cultural que evidencian tanto la biografía de su autora como del Madrid que viene en ella retratado. Una obra que voluntariamente busca representar de manera fragmentaria las vidas de los personajes, de distintos orígenes, que tran-

sitan por la urbe madrileña y se reúnen en el local de baile. Todo ello aderezado con una lograda carga de humor y lirismo.

El capítulo de Ángeles Encinar supone una revisión de conjunto de la obra de Cristina Fernández Cubas, desde su primer libro de cuentos, *Mi hermana Elba* de 1980, a la última y excelente colección de relatos publicados por la escritora barcelonesa en 2015, *La habitación de Nona*. Encinar repasa motivos y temas recurrentes de la trayectoria de Fernández Cubas, destacando su lograda conjunción de lo ominoso con el humor –aspecto este último que suele pasar por alto la crítica literaria– a la hora de ponernos sobre aviso respecto al lado amenazante de la realidad desde una perspectiva fantástica.

Carmen Medina Puerta, por su parte, analiza *Plumas de España* (1988) de Ana Rossetti como un ejemplo de novela que cuestiona la “educación sentimental” heredada de la Transición. Según Medina Puerta, la obra busca asimismo promover la normalización de la presencia femenina dentro del campo literario por medio de la figura de la protagonista, evidente *alter ego* de la misma Rossetti. Lo hace, además, recordándonos la apertura que se produjo con la llegada de la democracia en cuanto a la libertad de elección sexual, un cambio fundamental.

Olga Pueyo, a su vez, presenta como hipótesis que dos novelas de Gabriel García Badell –*Las cartas cayeron boca abajo* (1973) y *La zarabanda* (1978)–, condicionadas por la fecha de sus respectivas publicaciones, se vieron afectadas de distinta manera por la actuación de la censura y, en consecuencia, fue distinto también al grado de la autocensura de su autor. La primera, editada aun en periodo franquista, fue recortada y alterada en función de los requerimientos oficiales para ser posible su aparición. La segunda, vindicativa en opinión de Pueyo, arremete abiertamente contra la Iglesia y su implicación durante la Guerra Civil con el lado franquista. Ello resultó posible gracias al momento de su aparición, ya en plena Transición. Ambas obras tendrían en común representar el cainismo como rasgos característicos de la sociedad española y el hecho de presentar el conflicto bélico como algo cotidiano en la trama novelesca.

Elisabeth Otero pone en diálogo, entre otras novelas, *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos y *Juegos de la edad tardía* (1989) de Luis Landero. Para la estudiosa ambas tienen en común la figura del hombre inútil: un personaje que se caracteriza por su capacidad de asombro, su curiosidad y su ensimismamiento, características que suelen desembocar en una fuerte extrañeza frente al mundo e incluso degenerar en locura. En efecto, los protagonistas inútiles en la narrativa española desde el siglo XIX experimentan una iluminación que suele venir anunciada por presagios e intuiciones. Como concluye Otero, en su caso “[l]o extraordinario emerge revelado por la mirada característica del hermetismo grotesco, donde cada acontecimiento, por banal que aparente ser, conecta con un misterio”.

El estudio que cierra el volumen gira en torno a la trayectoria de Isabel Steva Hernández, Colita, una fotógrafa polifacética que trabajó intensamente durante el periodo transicional en España. María del Carmen Agustín y María Jesús Martínez Pestaña realizan una revisión de sus trabajos más destacados,

en concreto de tres fotolibros: *Una tumba* (1973), *Luces y sombras del flamenco* (1975) y *Antifémína* (1977). Se trata de obras relevantes tanto para conocer la poética visual de Colita como para comprender su importante aportación artística durante la Transición.

ARÁNZAZU CALDERÓN PUERTA  
Universidad de Varsovia  
a.calderon@uw.edu.pl

Susana Jodra Llorente y Amelia Benito del Valle Eskauriaza (eds.). *Arte, literatura y feminismos. Lenguajes plásticos y escritura en Euskal Herria*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2020, 321 pp.

Iberoamericana/Vervuert acaba de publicar *Arte, literatura y feminismos. Lenguajes plásticos y escritura en Euskal Herria*, editada por las profesoras integrantes del grupo de investigación consolidado LAIDA, Literatura e Identidad (UPV/EHU), Susana Jodra Llorente, profesora de Educación Artística en la Facultad de Bellas Artes en la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, y Amelia Benito del Valle Eskauriaza, profesora en la Facultad de Educación en la misma universidad. Su labor investigadora está orientada al estudio de la imagen de la mujer en diversas manifestaciones artísticas, literarias y culturales desde una perspectiva de género.

La perspectiva feminista ha sido empleada como categoría de análisis en todos los capítulos que componen la obra, y a pesar de que los autores procedan de disciplinas diferentes, esta metodología ha servido para surtir al texto de una gran coherencia interna. El objetivo de esta publicación es doble: por un lado, elaborar una genealogía de la creación artística y literaria de algunas de las mujeres creadoras más destacables hasta la fecha en Euskal Herria, desvelando los cambios que esta irrupción ha ido originando en los propios sistemas artístico y literario; por el otro, indagar en el trabajo propio realizado por algunas de las autoras que han colaborado en esta obra conjunta. Así pues, este nuevo ejemplar supone un paso adelante más en el proceso revisionista del androcen-trismo que ha teñido los mundos de la literatura y el arte, y en la visibilización de las obras producidas por mujeres.

En lo relativo al primer objetivo de este estudio, el ejercicio arqueológico de la producción de mujeres, el capítulo *Desigualdad de género y hecho literario en lengua vasca escrito por mujeres: de la minorización a la visibilidad social*, por Amelia Benito del Valle Eskauriaza, se ocupa de las barreras de acceso a la publicación de las mujeres en lengua vasca, valiéndose para ello de un enfoque sociohistórico que aborda la trayectoria del euskara y su introducción en el campo literario, y la de la figura de las mujeres y su incorporación al mismo. Para su análisis, toma como punto de partida el siglo XVIII y se centra en las últimas dos décadas del siglo XX y las dos primeras del XXI, resultando ser los años ochenta del siglo pasado un momento clave debido a la entrada acelerada de mujeres escritoras en este terreno hasta entonces muy masculinizado. Así pues, a pesar de que el periodo comprendido entre 2015 y 2019 pareciera haber dado un mayor protagonismo a la literatura hecha por mujeres, la autora reflexiona sobre

los posibles obstáculos que continúan manteniendo la discriminación de género y entorpeciendo el ingreso de las escritoras en la élite literaria vasca. Susana Jodra Llorente, en *Miradas feministas y visiones medioambientales en las obras de artistas vascas en la actualidad*, partiendo de un análisis sobre el arte medioambiental o *ecological art*, realiza un recorrido por las miradas feministas de artistas con visiones medioambientales y sociomedioambientales, lo que se ha dado en llamar *ecofeminismo*, trayendo a colación a las principales creadoras anglosajonas, francesas, españolas y vascas de esta corriente artística que han ido desarrollando su obra en la segunda mitad del siglo xx y comienzos del xxi. A su vez, el devenir de la poesía y la narrativa compuesta por mujeres en lengua vasca es analizado en *Ocho instantáneas sobre las escrituras de mujer en la literatura vasca actual*, de Jon Kortazar. Además, el autor presenta el proyecto en común que en 1999-2000 fue *Euskal Idazle Emakume Lantaldea*, el cual ponía de manifiesto las particularidades y, ciertamente, las adversidades que en aquel momento implicaba ser mujer y escritora en el campo literario vasco, así como el impacto que la plataforma produjo en el mismo. De igual modo, el profesor Kortazar plantea, atendiendo a la teoría de los Polisistemas, algunas claves sociales para comprender la centralidad que progresivamente ha ido ocupando la literatura escrita por mujeres en euskara en el País Vasco, entre las que se cuentan el simbólico año 2014, en que tuvo lugar una gran concentración de obras publicadas por mujeres; la consecución del Premio Euskadi de Literatura por Eider Rodríguez en 2018 y por Irati Elorrieta en 2019; y la traducción de las obras de Katixa Agirre, Eider Rodríguez y Karmele Jaio, con una notable acogida entre el público y la crítica en España. En *La mujer en el entorno profesional del arte*, Iratxe Larrea Príncipe, por su parte, elabora un cuidado relato sobre las artistas vanguardistas, feministas y contemporáneas rusas, francesas, estadounidenses y vascas, entre otras, y analiza la presencia de las mujeres en el arte a partir de la diferenciación entre este y la artesanía, en tanto en cuanto los límites entre ambos mundos se han ido difuminando y las mujeres ya no están necesariamente ligadas a la segunda como si se tratara de un oficio menor o inferior. Jon Martin Etxebeste nos introduce en una temática diferente, el *bertsolarismo*, y realiza un repaso a la paulatina incorporación de las mujeres en este terreno que suele tornarse más hostil para ellas, por lo que supone mostrarse ante un público e interactuar con él en el mismo momento creativo. En *El espacio de las mujeres en el 'bertsolarismo'*, se rescata de la memoria a algunas de las primeras *bertsolaris*, se estudia también a las que componen las tres etapas del *bertsolarismo* femenino moderno y se analizan los datos actuales que, aunque dan buena cuenta del aumento de mujeres *bertsolaris* en las últimas décadas, corroboran que su visibilidad realmente no ha experimentado un crecimiento proporcional, confirmando la continuidad del *techo de cristal*. El autor investiga las causas sociales detrás de este fenómeno aún sin solucionar, y trata algunas de las medidas e iniciativas puestas en marcha para contrarrestarlo y asegurar en la actualidad el mismo acceso a las mujeres *bertsolaris* a la élite. En el capítulo *Arte y maternidad: crear vs. procrear*, Txaro Arrazola-Oñate Tojal disecciona el tema de la maternidad como concepto y objeto central en el arte y como posicionamiento que incide notablemente en la obra de las

artistas, todo ello orientado a responder a la siguiente pregunta: "¿Se puede ser buena madre y artista?". Para tal fin, la autora presenta la producción de algunos artistas como Gustave Klimt, Louise Bourgeois o Frida Kahlo que quisieron desvincularse de la sublimación religiosa judeo-cristiana de la maternidad para reinterpretarla y representarla de un modo diferente. Andrea Abalia Marijuán trata el tema de la brujería a través de un análisis histórico y sociológico, en *Brujas, un mal necesario: misoginia histórica y demonismos contemporáneos*. La entrada de la teología en el código legal significó en su momento una nueva concepción del derecho y que la brujería y las brujas pasaran de ser una amenaza contra la sociedad a una contra Dios y la Iglesia, deviniendo herejía. La autora examina, pues, el hilo conductor que atraviesa a aquellas brujas y a las posteriores históricas, locas y feministas, y pretende reivindicar el arte como un instrumento similar de *magia subversiva*, vinculado como está, en cierto modo, al sistema de creencias animistas propio de la "brujería", como ya hicieron en su momento las artistas surrealistas del siglo xx y las feministas contemporáneas en el contexto vasco y fuera de él, cuya obra analiza.

En lo que respecta al segundo objetivo de este libro, Susana Jodra, Iratxe Larrea, y Txaro Arrazola-Oñate describen parte de su producción artística en estrecha relación con el tema al que han dedicado sus capítulos correspondientes. Zaloa Ipiña Bidaurrezaga, en cambio, dedica su artículo íntegramente a la presentación de su última obra, vinculada con el euskara como objeto mismo de arte. En este sentido, su creación es el resultado de un estudio sobre las causas sociales y sociolingüísticas que llevaron al euskara, debido a un proceso de colonialismo mental e imperialismo cultural, a convertirse en una lengua minoritaria y minorizada, como tantas otras; en una lengua muerta, despojándole de su funcionalidad; en un elemento folclórico de la cultura, más que en un artefacto de visión del mundo y de creación cultural. Asimismo, la artista se posiciona en contra de la globalización y la consecuente homogeneización, que comprenden necesariamente un atentado contra la diversidad lingüística y, por ende, un empobrecimiento identitario. Todo ello puede observarse en sus obras: *Etxean arrotz*, *Menderatuak ordea beti gara inposatzaile*, *Anillo escolar*, *Délit d'euscarisme*, *Gorreri bisuala*, *Hitza-Hizkuntza-Nortasuna* y *Harrespil*. Por otra parte, la obra presentada por Susana Jodra está orientada, como ella misma señala, al desplazamiento de las personas, a la huella ecológica, a la acción participativa y a la reutilización y recuperación de materiales y conceptos, confiriendo especial importancia a los elementos y al proceso de producción, algo que queda reflejado en *Noraezean* (2018) y *More than 3 m<sup>2</sup>* (2019), y alcanza su máxima expresión en *En clave de RE* (2019), cuyos componentes, tras su exposición, fueron reutilizados o regresaron al lugar del que provenían. Iratxe Larrea presenta una serie de composiciones que guardan una estrecha relación con los elementos y los espacios domésticos y, por lo tanto, típicamente femeninos, así como con la mencionada dialéctica entre el arte y la artesanía, entendiendo esta última como una extensión de la reproducción y el cuidado, orientada a producir objetos que cubran necesidades básicas. En *Es-Cultura*, *S/T (cortina)* y *Muro*, la elección del procedimiento empleado y los materiales seleccionados para su ela-

boración restan funcionalidad a las piezas, lo cual invita a repensar el significado originario de esos objetos. Por último, Txaro Arrazola-Oñate Tojal expone *Ayer es hoy y será mañana* (1991), obra que gira en torno al terrorismo y al conflicto vasco; *Autorretrato transparente* (1992), una metáfora, mediante la acción de tejer, de la espera y del tiempo, en particular, del segundero que marca el reloj biológico de las mujeres (si es que existe como tal); *Tejidos urbanos* (1993-1994), que evoca igualmente al hilado; *City Picture Fiction* (1999), que recoge en la cola de un vestido de novia todas las experiencias vividas por la autora durante su estancia en Norteamérica; *Recuerdo, Repetición y Elaboración* (2010), en la cual empieza a profundizar en el tema de la maternidad; y *Surrofair* (2017) y *Weeble Wobble* (2018-2019), sus últimos trabajos, donde puede percibirse una mayor reflexión sobre la maternidad como destino biológico de las mujeres y sobre el rol de aquellas que conscientemente deciden no ejercerla.

Para concluir, en el capítulo *Sororidad artística y literaria entre dos aguas*, Miren Gabantxo-Uriagereka y Amaia Gabantxo hacen uso del formato epistolar, que durante mucho tiempo fue el único espacio literario que pudieron ocupar las mujeres, como reivindicación de esa escritura de *los márgenes* adscrita al género femenino. Desde la autoetnografía, las autoras relatan el recorrido del euskara durante los años posteriores al régimen franquista y todo lo que este significó para su supervivencia; según Amaia Gabantxo, de ser una lengua minoritaria “definitivamente en peligro” ha pasado a tener un estatus “vulnerable” en los últimos treinta o cuarenta años. Sin embargo, a pesar de la evolución favorable del euskara y la pausada incorporación de las mujeres al sistema literario vasco, destacan el hecho de que la ausencia de feminidades sigue siendo considerable.

En definitiva, este libro constata la validez y adecuación de la perspectiva feminista o de género como categoría analítica transversal en cualquier rama del saber, y en el arte y la literatura en el caso que nos compete. El estudio de las figuras femeninas en ambos universos creativos contribuye a tener cada vez más referentes de mujeres, cuya forma de mirar e interpretar la realidad y de manifestarla en sus creaciones es ineludible si se quieren evitar los sesgos androcéntricos que hasta ahora habían conducido a una producción y un canon comprendidos como universales, pero que tomaban al hombre como centro y medida de todas las cosas. De igual forma, la visibilización de las obras artísticas y literarias de algunas mujeres contemporáneas nos ubica en el punto en que se encuentra la producción femenina en Euskal Herria en el momento actual, a la par que demuestra los avances logrados y lo mucho que aún queda por recorrer. Se trata, en suma, de una obra enriquecedora que abre las vías a nuevas investigaciones específicas de género en las áreas de estudio del arte y la literatura, tan necesarias para prevenir el *efecto Penélope*: que la cultura deshaga de noche lo que las leyes intentan hacer de día.

ITXARO GONZÁLEZ GURIDI  
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea  
txaro.gonzalez@yahoo.com

David Roas y Alessandra Massoni (eds). *Las creadoras ante lo fantástico. Visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*. Madrid: Visor, 2020, 194 pp.

Entre las muchas razones que motivan el libro *Las creadoras ante lo fantástico. Visiones desde la narrativa, el cine y el cómic* (2020), con David Roas y Alessandra Massoni como editores, hay dos que cabe resaltar. Primero, la causa concreta que explica la aparición del volumen, la celebración, en la Universidad Autónoma de Barcelona, del *IV Congreso Internacional Visiones de los Fantástico "Las creadoras y lo fantástico"*. Como es común, las reflexiones llevadas a cabo durante los días de encuentro devinieron en escritos sobre el tema. El texto que ahora revisamos es, también, producto de dicho congreso. Existe, por otro lado, una segunda razón que subyace a un trabajo de este tipo: las preguntas teóricas en torno a la creación de autoras de distintos ámbitos que se acercan a los géneros no realistas. ¿Es posible hablar de un fantástico específicamente femenino? ¿Cómo dialogan las producciones artísticas del género con los discursos críticos provenientes del feminismo? ¿Qué particularidades muestran las obras de corte no-mimético escritas por mujeres dentro del contexto literario en el que aparecen? Estas cuestiones, y otras que no enumeramos para no extendernos, hacen que los trabajos recogidos posean un interés más allá del congreso del que surgen. En otras palabras, el volumen no se limita a ser un registro de un evento concreto, muestra un interés teórico intrínseco a las problemáticas que aborda.

Si bien estos detalles son introducidos en la "Presentación" firmada por los editores, es importante considerar el primer trabajo recogido en el libro. "Fantástico femenino vs. Fantástico feminista. Género y transgresión de lo real", de David Roas, recoge la problemática general que engloba a los demás textos. Como se puede inferir del título, plantea la pregunta en torno a la idea de una literatura no-mimética (del género fantástico, de manera concreta) escrita por mujeres y su especificidad. Al mismo tiempo, y como se anticipó arriba, revisa su relación con los discursos críticos provenientes del feminismo. La idea de que este texto prologa a los demás, sin ser, hay que insistir, un prólogo, tiene distintas aristas. Para empezar, hace una revisión del concepto de "fantástico femenino", propuesto por Anne Richter. Desde la óptica de esta teórica, resume Roas, "los mitos y las fantasías femeninas son modos liberadores de representación de las mujeres, en la medida en que exaltan características femeninas (supuestamente) primordiales como la locura o la irracionalidad". Si bien esta visión ha calado en distintas autoras, Roas se alinea con otras investigadoras que cuestionan este posicionamiento, en tanto que esencialista, e introduce la idea de un "fantástico

feminista”, caracterizado por cuestionar las estructuras patriarcales. En este sentido, se discuten posiciones como la de Gloria Alpini, que, siguiendo las palabras de Roas, estudia escritoras que “emplean lo fantástico para reflexionar desde otra perspectiva acerca de la posición de las mujeres en la sociedad y, con ello, subvertir la concepción patriarcal de la misma”. Esto abre una posibilidad teórica diferente a la estrechez esencialista de Ritcher. Entre otras razones, porque un posicionamiento feminista no se limita a textos escritos por mujeres. Finalmente, el primer trabajo también hace una aclaratoria terminológica en torno al concepto de lo fantástico, que servirá a un lector nuevo en el tema para una mayor comprensión de los demás trabajos recogidos.

Otra cualidad importante de *Las creadoras ante lo fantástico* es el interés general que pueden mostrar los textos que lo constituyen, incluso para quien se acerque por primera vez a las autoras trabajadas. Al estudiar una problemática amplia, vinculada a los devenires del campo literario tanto como a los aspectos concretamente textuales y teóricos, los trabajos recogidos hablan de cuestiones que van más allá de las creadoras que trabajan. Así, “Lo gótico: Refugio del cuerpo de la mujer”, de Irene Achón, no se limita a explorar los simbolismos propios de los textos escritos por Mary Shelley y Charlotte Perkins Gilman. Los estudios de dichas obras sirven para discutir el funcionamiento general del género gótico y para analizar qué particularidades pudiera mostrar cuando es escrito por mujeres. Tal como advierte Achón al iniciar: “Las historias góticas, como la mente humana, funcionan en dos niveles: el que se ve a simple vista y aquel que esconde los miedos y opresiones”. El análisis de *Frankenstein* (1823) y de “El papel amarillo” (1980) revela cómo dicho principio se aplica al trabajo de las autoras estudiadas. Un caso análogo podemos apreciar en “George Sand: Une vision du fantastique en décalage”, de Raquel Álvarez-Álvarez. La estudiosa revisa el funcionamiento de los textos no-miméticos de esta autora, generalmente asociada a narraciones de corte realista. Al mismo tiempo, comenta cómo dichas narraciones han sido desplazadas fuera del foco de atención, algo común en escritores que trabajan ambos modos de hacer ficción, el mimético y su opuesto. El trabajo de Álvarez-Álvarez no es solo una introducción a una parte de la producción literaria de George Sand poco estudiada, también abre la discusión sobre una cuestión común a la hora de aproximarnos a los estudios sobre los géneros que no imitan la realidad en la diégesis: la forma como pueden ser discriminados de las visiones canónicas de la literatura.

En este mismo marco podemos encuadrar el trabajo de Julio Ángel Olivares Merino, “‘De donde tú has vuelto no se vuelve...’: Ambigüedad, subyugación femenina y espectralidad asertiva en ‘La resucitada’ de Emilia Pardo Bazán”. La gallega, conocida por sus novelas y relatos realistas, también escribió ficciones que introducían elementos imposibles en la historia. Olivares explora uno de estos textos y muestra cómo, a pesar del tópico falaz que asocia los géneros no-realistas a la evasión, Pardo Bazán utiliza los aspectos irreales de la historia para cuestionar el lugar de la mujer en la sociedad.

Este orden de ideas resulta de utilidad para referir el siguiente trabajo, que estudia cómo se implementan los recursos del género fantástico para cons-

truir un discurso crítico feminista. “Atrapadas en la naturaleza. El ‘tratamiento’ de lo fantástico en algunos relatos de María Luisa Bombal”, de Michelle Trujillo Cruz, analiza la forma en que lo no-mimético construye un discurso crítico en la obra de la escritora chilena. Afirma: “En sus relatos [los de Bombal], las mencionadas características –prototípicamente asociadas a mujeres que habitan la naturaleza– aparecen [...] tratadas mediante el filtro de lo fantástico para propiciar que estas se emancipen del orden representado por sus hogares matrimoniales”. En otras palabras, es posible leer estos relatos desde la noción de “fantástico feminista”. Resulta de interés, luego, ver cómo los textos estudiados por Trujillo Cruz revierten ciertos tópicos entorno a la idea de lo femenino, vinculada generalmente a lo natural.

En contraste, “*The Haunting of Hill House: Os espaços góticos e o ‘Infamiliar’ de Freud como agentes do assombro na narrativa de Shirley Jackson*”, escrito por Nathália Xavier Thomaz y Oscar Nestarez, se alinea con el trabajo de Irene Achón al revisar el funcionamiento del género gótico en la obra ya clásica de la escritora norteamericana, asociando sus mecanismos con cuestiones relacionados a la psique y el inconsciente. De esta manera, se hace una lectura cuidadosa de los elementos narrativos de la novela y su conexión con las teorías del psicoanálisis para demostrar la efectividad de *The haunting of Hill House* a la hora de perfilar sus personajes y espacios.

Esta perspectiva, desde la que las cualidades intrínsecas a un género, sus mecanismos y tropos característicos, se analizan a profundidad a través de un texto que las refleja de forma ejemplar, es común en otros trabajos del libro. En algunos se vuelve el interés principal, lo cual implica una lectura detallada de las obras estudiadas. Este es el caso de “El mundo ‘rostrificado’ en *Los dos retratos*, de Norah Lange: Una novela de lo fantástico-puro”, de María Cecilia Ferreira. El trabajo hermenéutico que se hace en torno al libro referido en el título resulta relevante en sí mismo y permite una aproximación concienzuda a la literatura de Lange. Simultáneamente, se introduce una cuestión que ya Roas anticipa en el primer estudio que comentamos aquí: los aspectos que definen el género fantástico y que lo pueden distinguir de otras formas de narrativas no-miméticas. En este caso, Ferreira se aprovecha de las bien conocidas, y todavía relevantes, teorías de Tzvetan Todorov para hablar de una versión específica del género: “la novela de Norah Lange, *Los dos retratos*, es un ejemplo magnífico del ‘fantástico puro’ [...]. Por un lado, lo fantástico surge en medio de la cotidianidad [...]. Por otro lado, se da la particularidad [...] de que la vacilación se halla representada en el texto, a través de una voz narradora que, constantemente, duda”. Tal como se puede inferir desde el texto de Roas, esta problemática, la delimitación de los elementos que definen al género, sigue siendo importante dentro de los estudios de lo fantástico y encuentra, en textos como el de Lange, materia fértil para la reflexión.

Para cerrar esta serie de trabajos que se dedican a analizar a profundidad los textos de las autoras estudiadas, encontramos “Lo fantástico femenino en el medio siglo xx uruguayo”, de Sebastián Miras. Este estudio muestra un interés múltiple. Para empezar, ofrece, como se advierte en las líneas iniciales, una revisión de las autoras que, durante el siglo pasado, se acercaron al género.

Específicamente, estudia a Clotilde Luisi, Giselda Zani, Armonía Somers y María Inés Silva Vila. Al hacerlo, reflexiona en torno a los mecanismos narrativos que se implementan en las ficciones no-miméticas. Ambas perspectivas dialogan en un análisis minucioso de los trabajos de las escritoras, que desglosa sus estructuras narrativas. Esto resulta de interés, sobra decirlo, no solo para los estudiosos de lo fantástico, sino para cualquiera que busque conocer el trabajo de las autoras en cuestión y, en general, para quienes se interesen en los estudios narratológicos.

Decir que el texto de Miras cierra la perspectiva que habíamos discutido arriba no implica que se renuncie a la agudeza crítica o a las preocupaciones teóricas que, en general, son el foco de atención de *Las creadoras ante lo fantástico*. Sin embargo, los estudios que cierran el volumen se acercan a otros ámbitos distintos al literario. “La posibilidad de una matriz. Posthumanismo en *Evolution* de Lucile Hadžihalilović”, de Alessandra Massoni Campillo, estudia el reciente trabajo de esta directora de cine, que combina elementos fantásticos con otros que nos pueden hacer pensar en la ciencia-ficción. De esta manera, introduce en la problemática del posthumanismo y revisa cómo el discurso cinematográfico construye una crítica profunda, no solo al heteropatriarcado como sistema restrictivo, sino a las nociones opresivas que todavía imperan en la sociedad. Por último, “La configuración del fantástico en dos webcómic de Emily Carroll: El fantastrónico”, de Álvaro Pina, reflexiona sobre esta nueva forma de texto artístico, el webcómic, y sobre cómo sus particularidades construyen formas de expresión novedosas, centrándose en el género que nos ocupa.

Incluso si *Las creadoras ante lo fantástico* se limitara a registrar los trabajos presentados en el congreso del que surge, mostraría un claro interés: la actualidad de los problemas abordados, la riqueza de los temas discutidos, la agudeza crítica de los estudiosos que firman los textos recogidos en el volumen. Aun así, y como se puede apreciar en la revisión realizada arriba, los análisis poseen una profundidad teórica que, como se advirtió al iniciar, excede el evento concreto que los produjo. Nuevamente, se muestra una doble faz: el libro será de utilidad para cualquier estudioso que desea mantenerse al tanto de las investigaciones que se llevan a cabo en torno a lo fantástico y, también, para quienes deseen iniciarse en el área. Reúne trabajos provenientes de distintas geografías y analiza obras igualmente diversas. Luego, y para cerrar, el hilo común que conecta los distintos estudios no niega la versatilidad de los textos, lo que siempre acaba por enriquecer el diálogo y el debate teórico.

JAVIER IGNACIO ALARCÓN BERMEJO  
Universidad de Alcalá  
nachoalarcon2@gmail.com

Erika Martínez (ed.). *Materia frágil. Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2020, 343 pp.

*Materia frágil* tiene como objeto definir, enfocar y acercarnos a la poesía española y latinoamericana actual. Para lograr tan ambiciosa tarea Erika Martínez ha reunido en este volumen un conjunto de trabajos de prestigiosos especialistas en la materia. Muchos de ellos son la ampliación de una serie de conferencias que se dictaron en *¿Qué más digo?: IV Congreso LETRAL de poesía en América latina y España: el siglo XXI* durante los días 28, 29 y 30 de noviembre de 2018 en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada. Asimismo, este volumen forma parte de los resultados del proyecto de investigación "LETRAL. Comienzos de la novísima literatura latinoamericana" (FFI2016-79025-P) y ha contado con la colaboración del grupo de investigación "Hybris. Literatura y Cultura Latinoamericanas" (HUM-980). Como deja bien claro Martínez en la introducción, este libro colectivo no tiene el afán de establecer un canon definitivo del panorama actual en sentido estricto, sino más bien aunar una serie de reflexiones y teorías que sitúen al lector en las coordenadas del discurso lírico actual. De hecho, la propia organización de *Materia frágil*, que se articula en torno a cuatro ejes titulados respectivamente: "Recorridos", "Aproximaciones", "Resonancias" y "Epílogo", evidencia su carácter heterodoxo.

"Recorridos" agrupa ensayos de índole panorámica y arranca con "*Hacer agua* o la materia decible del poema en América Latina y España" de Erika Martínez. En este primer y extenso capítulo Martínez se propone, a mi juicio, dos objetivos. El primero de ellos es esbozar una teoría sobre qué es la poesía actual escrita en español tanto en el país ibérico como en el continente americano. Evidentemente, Martínez no ofrece una respuesta unívoca a este inmenso interrogante, pero aporta premisas tan sugerentes como: "La escritura poética trabaja al mismo tiempo con el sentido y con el sinsentido" (21); "Un poema siempre se está extralimitando. Su violencia se ejerce también contra lo que una vez instituyeron, contra ese círculo en el que cada elemento se define con relación a un todo y a un fin. Y es así como su acción boicotea la lógica del sentido que impera en la comunidad consensual" (22). Asimismo, más adelante, Martínez señala la pluralidad de posturas teóricas que mantienen los propios creadores en la actualidad. Posturas que están marcadas, a su vez, por la influencia de movimientos sociales tan variados como el feminista, el LGTBIQ o el ecologista. De entre este amplio abanico me gustaría resaltar el concepto de "bastardismo" teorizado por María Galindo y con el pretende evidenciar no solo la multiculturalidad exis-

tente en América Latina, sino, sobre todo, que esta es producto de la violencia y la desigualdad que se ha seguido perpetuando siglos después de su colonización. La otra labor que asume este ensayo es la de estudiar algunos de los aspectos más tangibles de la poesía actual escrita en castellano. A mi juicio, esta es la parte más interesante del estudio de Martínez porque consigue acercarnos a la realidad cotidiana de Latinoamérica. Entre otros asuntos, Martínez aborda una cuestión tan fundamental como es el funcionamiento de la distribución de la "materia poética" entre los diferentes países de habla hispana. Si bien la poesía es un género extremadamente peculiar en todas partes del mundo: genera un enorme capital simbólico, pero un escaso capital económico, esta brecha se acrecienta más radicalmente en Latinoamérica, donde prácticamente nadie se dedica de manera profesional a escribir poesía. A su vez, esta paradoja contrasta con el hecho de que existe un notable número de lectores de poesía. Lectorado que ha aumentado en los últimos años porque, como Martínez subraya, aquende y allende la poesía ha casado muy bien con las nuevas tecnologías. Esta se lee y se difunde masivamente en blogs, páginas web, vídeos de *Youtube* o publicaciones en redes sociales. Asimismo, en Latinoamérica ha surgido un fenómeno tan singular como las "editoriales cartoneras". Como su nombre indica, son editoriales que fabrican libros de poesía a partir de materiales desechados, cartón, plásticos o tejidos, por otras industrias. Y en estos originales y únicos ejemplares se copian manualmente los poemas. Por otra parte, la expansión de la poesía en español en las redes también ha provocado un aumento de traducciones a otros idiomas. Y lo que es más interesante, ha permitido una mayor circulación del español en todas sus variantes dialécticas provocando, a su vez, un notable mestizaje. Otros fenómenos interesantes a los que remite Martínez son los festivales y ferias de poesías diseminados a lo largo del continente, entre los que menciona el Festival de Poesía Sudaka, el Festival de Poesía del Riachuelo, EDITA: Festival Internacional de la Edición, la Poesía y las Artes y el Festival de Poesía de Medellín. Asimismo, Martínez subraya la importancia que están teniendo las antologías a la hora de proponer un canon de poesía latinoamericana del siglo xx y del actual siglo xxi. Entre cuyos títulos Martínez destaca: *Medusario* (1996), de Roberto Echavarren, José Kozer y Jacobo Sefamí; *El turno y la transición* (2005), de Julio Ortega; *ZurDos* (2005), de Yanko González y Pedro Araya, *Cuerpo plural* (2010), de Gustavo Guerrero, así como el proyecto *4M3R1C4. Novísima poesía latinoamericana* (2010, 2017), dirigido por Héctor Hernández Montecinos. En resumen, Erika Martínez nos aporta un inmenso caudal de información a partir del cual podemos vislumbrar cuál es la función y el lugar que ocupa la poesía escrita en español hoy en día.

Por su parte, Gustavo Guerrero en el ensayo "Transmedialidad y campo poético: un recorrido por América Latina" presenta un paisaje de poetas y de grupos de distintas procedencias que están haciendo una poesía que se sitúa en la intersección entre la performance, el videoarte, el arte conceptual y la ciberliteratura. Resulta esencial indicar que tal panorama no contempla ningún orden cronológico, geográfico o regional, sino que se estructura alrededor de lo que Guerrero ha denominado zonas de "disrupción", "disonancia" y "alta tensión". Y

con las que alude a los distintos grados que la transmedialidad está generando dentro del campo poético. La primera concierne a las disciplinas filológicas en tanto historia de los textos y tiene que ver con la genealogía de las prácticas transmediales y su articulación con el corpus de la poesía latinoamericana del siglo xx. La segunda alude a la inestabilidad que suscita la proliferación de nuevos soportes y las cuestiones en torno al estatuto y la identidad de la obra poética que esto acarrea. En última instancia, Guerrero estudia la enunciación poética y la construcción del yo lírico. Para ilustrar sus argumentos Guerrero nos acerca a la obra transmedial de creadores como Augusto de Campos, Eugenio Tiselli, Rocío Cerón, Eduardo Kac, así como de colectivos tan variopintos como el colectivo argentino PARALENGUA, la Ohtra Poesía, la Orquesta de Poetas de Chile, el grupo peruano Anima Lisa, Poesía Estéreo o el movimiento de Acción Poética que surgió en México en 1996 y que ha alcanzado una dimensión transnacional. A caballo entre el grafiti, el arte urbano y la poesía popular, las intervenciones de Acción Poética se han apropiado de los espacios públicos de medio mundo. En definitiva, Guerrero nos acerca a una realidad que ha traído aparejada una nueva forma de entender la poesía, el concepto de autoría, el soporte de esta y su recepción.

A continuación, Magda Sepúlveda Eriz presenta un interesante panorama de poetas chilenos del siglo xx y xxi agrupados en torno a tres generaciones. La primera generación de poetas que propone Sepúlveda está marcada por la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990). Principalmente, Sepúlveda nos acerca a las poetas Cecilia Vicuña, Carmen Berenguer y Elvira Hernández. Como ilustra Sepúlveda, todas ellas comparten rasgos estéticos que las diferencian de sus pares varones como son la inclusión de elementos como la escritura con lana, las recetas de cocina y las plegarias. Especial mención merece la apropiación de lenguajes de comunidades subalternas como la mapuche para hacer una poesía de índole política, tal como evidencia la obra de Soledad Fariña. En definitiva, todas ellas se sirven en sus respectivas obras poéticas de formatos y códigos considerados menores para expresar su rechazo a los mandatos militares. Los poetas de la segunda generación, cuyas trayectorias arrancan en la década de los noventa, ya no lanzan una crítica contra la dictadura, sino contra la ruina que ha dejado esta y su marca en la Transición política. Entre los representantes, Sepúlveda hace referencia a Malú Urriola, Verónica Jiménez, Alejandra del Río, Antonia Torres, Andrés Andwandter, Matías Ayala, Javier Bello, Marcelo Pellegrini, Óscar Barrientos, Antonio Silva, David Preiss y Christian Formoso. Finalmente, Sepúlveda nos acerca a la generación de los poetas que comienzan a publicar en los 2000 y que ha denominado como "promoción poscoma" y entre los que figuran: Pablo Paredes, Héctor Hernández, Paula Ilabaca, Gladys González, Felipe Ruiz, Diego Ramírez, Ernesto González Barnet, Ivonne Coñuecar y Gustavo Becerra. Aquello que caracteriza a la promoción "poscoma" es el hecho reclamar abiertamente el derecho a visibilidad de la pobreza, el aspecto físico no blanco y la homosexualidad, en definitiva, todas aquellas identidades que se mantuvieron ocultas durante la dictadura e incluso la Transición política en Chile.

Más adelante, Luciana di Leone nos presenta "Mujeres que escriben, mujeres que hablan, mujeres que se escuchan: un horizonte colectivo para la poesía brasileña contemporánea". Como su título indica, en este trabajo Luciana di Leone analiza el vínculo entre arte e intervención en la poesía brasileña actual escrita por mujeres, destacando la importancia de la afectividad y la voluntad de construir comunidades abiertas, para centrarse principalmente en la experiencia de tres colectivos, Abrasabarca, Mulheres que Escrevem y la red Slam das Minas. En esta línea, pero en el contexto de Perú, Victoria Guerrero en "Poetas peruanas últimas: ¿qué dicen, qué piensan?" plantea un acercamiento a la obra de tres poetisas peruanas contemporáneas: Valeria Román Marroquín, Myra Jara y Rosa Granda, desde su relación con la poesía coetánea, la tradición y el activismo, reflexionando sobre lo que significa ser mujer y escribir desde la periferia neoliberal. Asimismo, es de agradecer que Guerrero arranque su estudio trazando una exhaustiva genealogía de la poesía escrita por mujeres en Perú que se remonta al siglo xix. Muy someramente cabe indicar que "Recorridos" alberga también dos panoramas tan interesantes como son la poesía escrita en español en la ciudad estadounidense de Nueva York, a cargo de Almudena Vidorreta, así como una muestra de las poéticas disidentes en el Uruguay de finales del siglo xx y principios del xxi que presenta María José Bruña Bragado.

"Aproximaciones", la segunda sección de *Materia frágil*, se dedica al análisis individual de poetisas y obras. En el primer capítulo, Ben Bollig estudia la obra *Madre soltera* (2014) de la poeta argentina Marina Yuszczuk. A continuación, Jenny Haase analiza el poemario *Animales pequeños* (2014) de Luciana A. Mellado. El tercer ensayo de esta sección, de Sergio Raimondi, está consagrado a la poética de Fernanda Laguna. Más adelante Julio Prieto se adentra en los *Cantos de concentración* (2015) de Pablo de Cuba. Berta García Faet escribe sobre la poética de la boliviana Emma Villazón, su extrañamiento de la lengua materna, su sintaxis anómala y cierto intento de sonar irreconocible, mientras emprende un trabajo singular con las subalternidades femeninas y migrantes. Por su parte, Gracia Morales analiza la importante presencia del discurso dramático en *Antígona González* (2012) de la mexicana Sara Uribe. Cierra esta sección Marta López Vilar con un trabajo sobre la poesía de la catalana Susanna Rafart.

La tercera parte del libro titulada "Resonancias" se abre con un ensayo del catedrático Álvaro Salvador Jofre sobre el poeta peruano Eduardo Chirinos (Lima, 1960 – Missoula, 2016). En su trabajo, Salvador presenta un exhaustivo recorrido por la obra poética de Chirinos que organiza en tres períodos: una primera de formación que abarcaría el periodo comprendido entre su primer libro *Cuadernos de Horacio Morell* (1981) y *Recuerda cuerpo* (1991), incluyendo este último; una segunda entre *El equilibrista de Bayard Street* (1998) y *Mientras el lobo está* (2010) y una tercera que Salvador ha denominado como "epílogo" y que está constituida por *Anuario mínimo, 1960-2010* (2012), *Fragmentos para incendiar la quimera* (2014), *Medicinas para quebrantamientos del halcón* (2014) y *Siete días para la eternidad* (2015). A caballo entre el siglo xx y el xxi también se encuentra la obra de la escritora colombiana Piedad Bonnet. El catedrático Vicente Cervera nos acerca a la producción más reciente de Bonnet a través de un

agudo análisis de la trilogía *Las herencias* (2008), *Explicaciones no pedidas* (2011) y *Los habitados* (2017). Como desarrolla Cervera, estos tres poemarios comparten una visión desasosegante de la existencia que, lejos de desembocar en el nihilismo, la voz lírica de Bonnett asume lúcidamente, a la vez que con su enunciación exorciza. Asimismo, en "Resonancias" se incluye un interesantísimo artículo de María do Cebreiro Rábade titulado "Juego y secreto: Rosalía de Castro como figura gótica" en el que expone la explotación con fines políticos y económicos de la imagen y obra de la gran Rosalía de Castro que se ha llevado a cabo en Galicia durante las últimas décadas.

El punto final de *Materia frágil* lo pone Héctor Hernández Montecinos con una crónica poética dividida en doce fragmentos que se titula "El sueño universal de la Paz". Se trata de un recorrido a la vez lírico y testimonial sobre su propia experiencia como poeta y en el que la ciudad boliviana se alza como símbolo de la culminación de proceso creativo. Como ha quedado demostrado, el variado paisaje que dibujan los diecisiete ensayos, junto con el epílogo, otorga a este volumen una visión de conjunto armoniosa y bien confeccionada. Es por ello por lo que *Materia frágil* es indudablemente una obra indispensable para todos aquellos lectores que deseen asomarse a la actualidad de la poesía que se está escribiendo en España y en Latinoamérica.

CARMEN MEDINA PUERTA  
Universitat de Lleida  
carmen.medina@udl.cat



Fernando González García, Paulo Cunha y Filipa Rosário (coords.). *Procesos intermediales. Cine, literatura, espacio*. Madrid: Sial Pigmalión, 2020, 295 pp.

El GELyC (Grupo de Estudios sobre Literatura y Cine) de la Universidad de Salamanca, alentado por el prof. José Antonio Pérez Bowie, viene desarrollando desde hace ya varios años una fecunda trayectoria dentro de esa área de conocimiento tan innovadora como es la Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. En ella convergen trabajos de análisis y estudio sobre obras y prácticas artísticas donde se entremezclan y dialogan formas expresivas –cine, novela, teatro, series televisivas, videojuegos, cómic, videocreación, *performances*...– que hasta varias décadas permanecían estancas. La revolución digital en formatos, soportes, canales y espacios de recepción no ha hecho sino acentuar la necesidad de estos estudios transversales, tanto por las nuevas hibridaciones como por las mutaciones en el propio espectador.

Merece la pena recordar algunos títulos de compendios de trabajos variados surgidos en el GELyC que, más allá de la literatura y el cine propiamente dichos, ha ampliado su campo de estudio al comic, los videojuegos y las series de televisión: las recopilaciones de J.A. Pérez Bowie, *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (2010) y de P.J. Pardo y J. Sánchez Zapatero en *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios* (2014), ambos publicados por la Universidad de Salamanca; las de M. Teresa García-Abad y J.A. Pérez Bowie *Transescrituras audiovisuales* (2015), *Ficciones nómadas. Procesos de intermedialidad literaria y audiovisual* (2017) y *Cineastas en escena. Diálogos de frontera* (2019); *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre la intermedialidad* (2018), compendiados por J.A. Pérez Bowie, Antonio J. Gil González y P. Javier Pardo; y *Reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre el cine y el teatro* (2018), coordinado por Pérez Bowie. También resultan relevantes el monográfico de *Arbor* (nº 748, "Literatura y cine o el cine soñado") e *Intermedios: estudios sobre literatura, teatro y cine* (2005), ambos coordinados por la prof. García-Abad.

Como se sabe, los trasvases, reescrituras, fecundaciones o inspiraciones no se restringen a lo verbal literario ni a la historia como origen de un relato audiovisual, sino que conocen procesos inversos (del audiovisual o de la imagen pura a lo teatral, del videojuego a la historieta, etc.) en unas rupturas de modelos y nuevas intermedialidades que parecen no conocer fronteras. Algunos de los trabajos más valiosos no se limitan al estudio de casos o análisis de procesos u obras concretas, sino que se plantean el reto siempre complejo –y necesariamente llamado a la provisionalidad– que es el esbozo de una teorización. Así

sucede con varios de los capítulos de esta bibliografía de Pérez Bowie, P. Javier Pardo y Antonio J. Gil.

El trabajo que nos ocupa es el resultado de una colaboración entre el GELyC salmantino y universitarios lusos del Centro de Estudos Comparatistas de la Universidad de Lisboa y del Labcom Comunicação e Artes de la Universidad de Beira Interior. Como es habitual en estas publicaciones que compendian investigaciones de muy diversas perspectivas y naturaleza, el interés y la novedad varían de un trabajo a otro. A mi juicio, destacan las tres aportaciones de los profesores salmantinos Pérez Bowie, Fernando González y Sánchez Zapatero, el estudio de García-Abad sobre teatro y cine en Max Ophüls y la indagación de Annalisa Mirizio sobre la "ilegibilidad en el cine".

Con el rigor, orden y claridad que le caracterizan, Pérez Bowie se adentra en dos modos (¿estilos? ¿formas artísticas? se podrían verbalizar de muchas formas estos conceptos) que muestran cierto aire de familia o ciertas convergencias: el *cine posnarrativo* que renuncia a contar una historia al uso con el desarrollo argumental de un conflicto a través de unos personajes para explorar nuevas experiencias estéticas y formas de comunicación más ensayísticas, y el *teatro posdramático* que relativiza el texto y busca la inmersión del espectador en una experiencia. La profesora Mirizio estudia el cine experimental de Carmelo Bene de los 60/70 subrayando el valor estético de la *ilegibilidad*, la opción por renunciar a la mimesis tradicional en beneficio de una abstracción que, desde hace tiempo, las artes plásticas tienen asumida.

Por su parte, en su capítulo "Escritura, teatro, cine, cuerpo. John Berger y las cuevas de Chauvet" el profesor Fernando González –también coordinador del volumen– indaga en un asunto central en esta clase de investigaciones: cómo el estudio de lo intertextual está dando paso al de lo intermedial. De ahí ese título que yuxtapone sustantivos tan diversos. Las pinturas paleolíticas de las cuevas de Chauvet dan lugar –se erigen en referente, sirven de inspiración– a ensayos escritos y cinematográficos, obra de teatro o, quizá mejor, experiencia performática, y libro de artista en un despliegue que pone en cuestión el concepto de autor y de obra, y los propios formatos establecidos. Es muy pertinente el subrayado del cuerpo por su papel no solo de receptor de una obra artística, sino de *actor* en el proceso de inmersión en un espacio y *formulador* de las imágenes que "suceden" en él.

Una de nuestras más competentes estudiosas de las interacciones entre cine y literatura, la doctora García-Abad, aborda el cine de Max Ophüls en lo que tiene de heredero y reformulador del lenguaje teatral, lo que sirve también, para despegarse de la transparencia narrativa propia del cine clásico. Su capítulo ofrece una perspectiva muy valiosa que, de entrada, reivindica la figura de este cineasta hoy demasiado olvidado. Por su parte, el profesor Javier Sánchez Zapatero, reconocido especialista en el relato criminal, tanto literario como audiovisual, abunda en el universo generado por las novelas de Vázquez Montalbán protagonizadas por el detective Pepe Carvalho y que han dado lugar a adaptaciones a televisión, cine y cómic, además de una secuela escrita por Carlos Zanon. Como bien se señala en la introducción del volumen, este trabajo "realiza,

como en un laboratorio, un recorrido que lleva de lo intertextual a lo intermedial y a lo transmedial" (17), por lo que el lector puede imaginar su relevancia.

Media docena más de capítulos completan un compendio que da cuenta del avance del GELyC, probablemente el equipo de investigación más productivo de nuestro país en su constante y creativa exploración de los universos intermediales y transmediales que, insisto, la revolución digital está ensanchando de continuo.

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA  
Universidad Complutense  
noriega@ucm.es

[WWW.PASAVENTO.COM](http://WWW.PASAVENTO.COM)