PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

VOL. IX, Nº 2
Verano 2021

Universidad de Alcalá
ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

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)

CC BY NC ND

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

Vol. IX, n.º 2 (Verano 2021), pp. 257–522 ISSN: 2255–4505

SUMARIO

Monográfico: Posturas autoriales y estrategias de género en el campo literario actual
Coord. Aina Pérez Fontdevila

A modo de introducción. Posturas autoriales y estrategias de género en el campo literario actual 265
Aina Pérez Fontdevila

"Todas las escritoras no somos todas las escritoras": Hacia una crítica feminista de la autoría en el nuevo milenio 273
Lorena Amaro Castro

La responsabilidad escritural: *Los niños perdidos*, de Valeria Luiselli, como contra-archivo 293
Meri Torras

Entre la crisis de lo humano, la autoficción trans(fuga) y el "arte queer del fracaso": *Las malas* de Camila Sosa Villada 309
Katarzyna Moszczyńska-Dürst

"¿Es el texto un cuerpo y el cuerpo, un texto?". Autorrepresentación y posicionamiento feminista en Marta Sanz 323
Gema Baños Palacios

Mujeres a la vista: género e inscripción autorial en *Un ojo de cristal*, de Miren Agur Meabe 343
Marta Pascua Canelo

La figura de la autora en la obra de Clara Obligado: diálogos entre *Salsa* (2002) y *Una casa lejos de casa. La escritura extranjera* (2020) 361
Javier Ignacio Alarcón Bermejo

La autorrepresentación de Angélica Liddell: ¿del feminismo a la misoginia? 377
José Corrales Díaz-Pavón

Miscelánea

Dolor y gloria, ¿autobiografía, autoficción o ficción autobiográfica audiovisual? 405
Agustín Gómez Gómez

Una lectura de la antropología borgiana: *Las ovejas* de César Aira 425
Rafael Arce

La poética del no-dinero de Mario Bellatin 447
Ana Gallego Cuiñas y Paula F. Extremera

Entrevista

Festiva destrucción. Entrevista a Cristina Morales 469
Aina Pérez Fontdevila y Mayte Cantero Sánchez

Nueve preguntas a Pablo Montoya. Peregrinaciones del artista, el pensador y el personaje literario 483
Orfa Kelita Vanegas

Reseñas

Patricia López-Gay: *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida* 495
Ana Casas

César Ferreira y Jorge Avilés Diz (eds.): *Narrar lo invisible. Aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa* 499
Clara Pablo Ruano

Jordi Canal: *Vida y violencia. Élmer Mendoza y los espacios de la novela negra en México* 507
Javier Sánchez Zapatero

Maria Vittoria Calvi: *La palabra y la voz en la narrativa española actual (Carmen Martín Gaite, Luis Mateo Díez)* 511
María José García-Rodríguez

Mario de la Torre-Espinosa: *Almodóvar y la cultura. Del tardofranquismo a la Movida* 515
Javier Ignacio Alarcón Bermejo

Irene Liberia Vayá y Bianca Sánchez-Gutiérrez (coords.): *Aquelarre. La emancipación de las mujeres en la cultura de masas* 519
Yasmina Romero Morales

MONOGRÁFICO

POSTURAS AUTORIALES Y ESTRATEGIAS DE GÉNERO EN EL CAMPO LITERARIO ACTUAL

Coord. Aina Pérez Fontdevila

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.1488
Vol. IX, n.º 2 (verano 2021), pp. 265-272, ISSN: 2255-4505

A MODO DE INTRODUCCIÓN. POSTURAS AUTORIALES Y ESTRATEGIAS DE GÉNERO EN EL CAMPO LITERARIO ACTUAL*

A SORT OF INTRODUCTION. AUTHORIAL POSTURES AND GENDER STRATEGIES IN THE CURRENT LITERARY FIELD

Aina Pérez Fontdevila
Universidad de Alcalá
aina.perez@uah.es

En el capítulo de su propia autoría incluido en *Tsunami*, la editora del volumen Gabriela Jauregui evoca un texto de Ursula K. LeGuin –que remite, a su vez, a "Profesiones para las mujeres", de Virginia Woolf– donde nos invita a imaginarnos a una mujer que escribe: "¿Qué ven ustedes?" (Jauregui 2018: 90); "¿Cuál es mi imagen, cuál la de ustedes, de una mujer que escribe?" (LeGuin 1992: 3). Pregunta nada baladí si recordamos la importancia de los *imaginarios* (Diaz 2007) y de las *posturas* autoriales predefinidas (Meizoz 2007), que funcionan como "armaduras" o "dispositivos identitarios" (Diaz 2007: 23) que permiten a un *escritor/a* presentarse como tal –una de esas formas en las que "metabolizamos la cultura", podríamos decir con Marta Sanz (2018: 16)–; y que "acechan los cuatro costados del espacio literario" (Diaz 2007: 20), desde una escritura siempre inaugurada por las "marcas imaginarias", heredadas y compartidas, que permiten soñarse *escritor/a*, hasta las puestas en escena –textuales o mediáticas, auto y heterográficas– que lo constituyen y que posibilitan su reconocimiento y su con-firmación comunitaria. Una pregunta menos baladí todavía, en el marco de este monográfico, si atendemos al hecho de que la misma noción de *autor*, tal y como se configura en el siglo xviii y tal y como cristaliza en "régimen de singularidad" (Heinich 2005) (especialmente, a partir del siglo xix), puede interpretarse como un dispositivo de exclusión y de deslegitimación de la escritura realizada por mujeres, cuyas experiencias han sido particularizadas, interpretadas como no representativas o universalizables.

* Este monográfico se fraguó en el marco del Simposio Internacional ¿Cómo ser escritora? Género y autoridad en el campo literario contemporáneo, organizado por GILCO. Grupo de Investigación en Literatura Contemporánea (Universidad de Alcalá), en colaboración con el Grupo Cuerpo y Textualidad (Universitat Autònoma de Barcelona) y el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, con el apoyo del Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades. Además, se inscribe en el proyecto "Pensar lo real: autoficción y discurso crítico" (FFI2017-89870-P), dirigido por la Dra. Ana Casas, y se vincula con las actividades desarrolladas por Aina Pérez Fontdevila gracias a un contrato postdoctoral Juan de la Cierva-Formación.

Pero volvamos a la cuestión: ¿qué ven ustedes cuando imaginan a "una mujer que escribe"? Las posibles respuestas se suceden en los artículos agrupados en este monográfico y emergen de los textos que –transitando "de habitación en habitación"– se me han ido haciendo imprescindibles para revisar la cuestión del "género de la autoría" desde un presente en ebullición.[1] "Una mujer que escribe es una mujer tomando dictado", denuncian Jauregui (2018: 90) y LeGuin (1992: 3), en una representación que nos remite a múltiples formas de desposesión de la autoría de las mujeres por su incapacidad para la creatividad, la invención o la originalidad: desde las más burdas y grotescas ("lo escribió el hombre que lleva dentro" o, simplemente, lo plagió), hasta otras más sutiles que convierten a las escritoras en "portavoces" de sus congéneres, de su cotidianidad o de su corporalidad (Russ 2018).

"Una mujer escribiendo es una mujer muerta. Silenciada" (Jauregui 2018: 90) –y evocamos la figura del "mandar callar" que inaugura nuestra cultura desde que Telémaco echara a Penélope "fuera de la habitación" (Kamuf 2019: 219-220; Lozano 2018: 106);[2] y que resuena hoy todavía en la *recepción* –término a veces demasiado hospitalario– de tantas escritoras mujeres: "¿No sería mejor que Cris se callara?", espetó un crítico a Cristina Rivera Garza en 2002 (2018: 161); "Dedícate a otra cosa", repite el coro de talleristas en el texto de vivian abenshushan contra las "pedagogías de la crueldad" en el sistema literario (2018: 16). "Una mujer escribiendo es una mujer muerta. Silenciada. Descuartizada", como les muertes reales entre lxs que y con lxs que la misma Rivera Garza propone "desapropiar" la escritura (2013). En el terreno mítico y ficcional, como Filomena, con la lengua mutilada, tejiendo en un tapiz el nombre de su violador (abenshushan 2018: 21; Lozano 2018: 109); o como la mujer anónima que inscribe a escondidas "nolite te bastardes carborundorum" en *El cuento de la criada*, impeliendo a "su autora" –June/Offred– a contar "su" historia –la suya y la de tantas– en el complejo injerto *entre* el "nombre propio" y la "primera persona plural".[3]

"Una mujer escritora" se nos aparece, asimismo, en el texto de K. LeGuin, con el vestido mal abrochado de la señora Jellyby en la novela *Casa desolada*, de

---

[1] Estas notas parten de un trabajo conjunto que ha cristalizado en publicaciones como la antología *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* (Pérez Fontdevila y Torras Francès 2019); o los dossieres monográficos "Autoría y género" (Pérez Fontdevila, Cróquer y Torras 2015) y "Autor-representaciones. Estrategias de ser autora en Latinoamérica (Bustamante y Pérez Fontdevila 2019). Remito a estas publicaciones y al marco teórico desarrollado en los artículos que integran este monográfico para cuestiones que en estas páginas solo puedo limitarme a sugerir. Por otra parte, está en feliz deuda con el trabajo realizado en el seno del proyecto "Pensar lo real" y las múltiples reflexiones de sus investigadores acerca de las relaciones entre autoría, compromiso político y espacio común (entre otras publicaciones en prensa, véase Casas 2020), así como con diversos intercambios con mis compañeras Fernanda Bustamante y Tania Pleitez. Remito al trabajo de esta última en torno a las autorías de mujeres centroamericanas (entre otras publicaciones en prensa, véase Pleitez y Albizúrez 2021).

[2] Leemos en la *Odisea*: "vete a tus salas de nuevo y atiende a tus propias labores, al telar y a la rueca [...]; el hablar les compete a los hombres y entre todos a mí, porque tengo el poder en la casa" (*vid.* Kamuf 2019: 219).

[3] A este respecto, véase el magnífico capítulo de Mary Eagleton "Feminism and the Death of the Author", donde analiza (entre otras muchas cuestiones) las políticas del "nombre propio" para repensar una autoría feminista a partir de la novela de Atwood (2005: 15-36, especialmente 23-29). Tomo la expresión "en primera persona plural" del texto de Rivera Garza incluido en *Tsunami* (2018).

Dickens, cuya cabellera despeinada y cuyo habitáculo "desarreglado" y "sucio" –rueda el "pobre niño [...] escaleras abajo"–, lejos de "mitologías" de la vida bohemia,[4] remite a la negligencia materna y, en última instancia, a la oposición entre creación y procreación (LeGuin 1992: 9); entre el trabajo intelectual y las puestas en escena que se le asocian y la performance de la feminidad heteronormativa.[5] Cortocircuitos conceptuales –facetas de ese *oxímoron* que ha sido tradicionalmente el sintagma "mujer autora" (Planté 2019)– con los que negocian tantas otras figuras prototípicas de la "mujer que escribe" que conforman nuestro archivo cultural: Austens que garabatean en "la sala de estar común", rodeadas de niños chillones (Woolf 2004: 118; LeGuin 1992); "solteronas" que devienen "madres de la nación";[6] "chicas raras" que "cuestionan la "normalidad" de la conducta amorosa y doméstica" (Martín Gaite 1987); *femmes fatales* cuya hechizante escritura no se sabe si encarna el enigma insondable o la mascarada, artificiosa y vacía, de la feminidad.[7]

Con todo, "una escritora hoy" difícilmente transita por nuestro imaginario –¿mi imaginario?– bajo tales rostros. Más bien marcha "cogida del bracete" con "Rodoreda y su Colometa" un 8 de marzo (Sanz 2018: 16) –tal vez "un poco apesadumbrada" por no sentirse "glóbulo rojo que fluye armónicamente en la corriente sanguínea" de la manifestación (2018: 46). Probablemente escribe "sentada en el escusado" (Anzaldúa en De la Cerda 2021: 63); "en los tiempos muertos" de "su trabajo de oficina" mientras "se [completa] el ciclo de la lavadora" (De la Cerda 2021: 62); bailando –"entre cuartilla y cuartilla"– "las de Winsin y Yandel. Las de Ivy Queen y las de Tego Calderón" (2021: 63).[8] Quizá discuta en "espacios liberados" con compañeres que descreen de la escritura como acción política. Y sin duda teclea –como esta "entusiasta" que les escribe– con la "espalda encorvada hacia la mesa, sus nalgas aplastadas sobre el asiento" (Zafra 2017: 114), llevando "al límite de cafeína" un cuerpo "[falto] de ejercicio" y de nutrición (2017: 107). "Esto no es anecdótico. Es político" (De la Cerda 2021: 63).

Ahora bien, antes como ahora, ¿podríamos imaginar a "una mujer escritora" tan embebida en su lectura que no oye siquiera "la campanilla que llama a cenar" (Fortser 1957: 13), como se describe E.M. Forster en su texto "Torre de Marfil"? ¿Nos

---

[4] Sobre las "mitologías" de la apariencia corporal y de "la habitación de artista" en el siglo XIX, véase Diaz (2015). Sugiero contrastar esta representación de la señora Jellyby con los ejemplos aportados por Diaz.

[5] Sobre la noción de autoría como puesta en escena o *performance* (y sobre el carácter performático de la autoridad literaria) véase Berensmeyer, Buelens y Demoor (2016), Longolius (2016) o Meizoz (2015). Hemos tratado de articular esta noción con la performatividad de género en Pérez Fontdevila y Torras Francès (2017).

[6] A título de ejemplo, remito a los trabajos de Luongo y Salomone (2007) o Fiol-Matta (2001) sobre Gabriela Mistral.

[7] Sobre esta última figura, remito a los espléndidos trabajos de Tania Pleitez sobre Eunice Odio (en prensa) o de Eleonora Cróquer sobre Delmira Agustini (2009) o Clarice Lispector (2015, entre otros). Otros trabajos recientes e imprescindibles que exploran posturas y configuraciones autoriales hispánicas en los siglos XIX y XX son Pura Fernández (2017) o Fernández Menéndez (2020 y 2021).

[8] Agradezco a Lorena Amaro que, tanto en el artículo aquí publicado como en "En estado de resistencia" (2021), llamara mi atención sobre el texto de Dahlia de la Cerda y me facilitara su consulta. Como es evidente, esta introducción sigue muy de cerca el trabajo de Amaro.

la figuramos en "lucha solitaria" para producir obra, totalmente ajena al "flujo regular" de una "vida cotidiana" (comer, dormir) que le es "suavizado" y "silenciado" por la gracia de un "afecto discreto" e "incansable", como aparece Conrad en el mismo ensayo de LeGuin (1992: 14)? Pero, ¿y si en tales imágenes –como sugiere Peggy Kamuf (2019)– se nos ocurriera leer a la "mujer que escribe" justamente en esas despersonalizadoras metonimias; en esa "campanilla" o en ese "afecto discreto" donde hemos sido entrenados para entrever a una mujer que *no* lo hace?

Las primeras respuestas evocadas en esta larga enumeración remiten a las múltiples operaciones de exclusión o de *inclusión excluyente* de la escritura de las mujeres en el campo cultural, así como al imaginario misógino que opone creatividad y procreación y feminidad, de acuerdo con el reparto material, simbólico y conceptual que estas últimas escenas –donde la única figura singular que se perfila es la de un creador heroico y solitario– nos permiten visualizar con claridad meridiana. Es obviamente allí –en esa función de sustento y contrapunto– donde el entramado ideológico occidental, pero también la axiología literaria, ha ubicado lo femenino: del lado de la *reproducción* biológica y cultural (esto es, de *genes* pero también de *memes*, en el sentido de Richard Dawkins) a la que se opone la innovación, la originalidad y la excepcionalidad del sujeto autorial autónomo y singular. Esto es, *fuera* de ese espacio privilegiado de la "habitación propia" donde "el sujeto deviene uno –individual y completo–" y puede finalmente hablar en "nombre propio" (Kamuf 2019: 231-232), sin alteración, mediación o interrupción. *Fuera* también, y en consecuencia, de ese espacio asimismo privilegiado y autónomo –el campo literario– donde la obra que se produce en el *interior* es gestionada y entronizada.

Frente a esta red de oposiciones que convierten la noción de *autor* en un evidente dispositivo de exclusión de género, una estrategia imprescindible ha sido y sigue siendo reclamar un espacio en esa "habitación": el acceso de las mujeres a las condiciones materiales que hacen posible el trabajo intelectual y creativo (Woolf 1929); la visibilización, la inclusión y el reconocimiento de su escritura como obra literaria en el espacio canónico del sistema cultural. Por otra parte, han sido también numerosas las teóricas y escritoras que, a la par, nos proponen como estrategia desmantelar ese sistema de oposiciones: ya sea trastocando su jerarquía implícita para reivindicar un sistema de valores que permitan *reconocer* –en la doble acepción del término– la diferencia textual que produciría la diferencia de género; ya sea deconstruyendo el mismo sistema de binarismos en la que se sostiene. Desde estas tres perspectivas puede interpretarse, de hecho, nuestra invitación a *releer* las escenas de Forster o Conrad *contra* los modos en los que la hemos aprendido a interpretar –es decir, a lo sumo, como constatación de una simple ausencia–: imaginando a un sujeto femenino absorto en el mismo torbellino creativo, dispensado de la dependencia del cuerpo y de cualquier otra realidad material; reivindicando como espacios creativos esos campos ciegos que la escena no permite contemplar; o, más allá, leyendo esta oposición espacial como la "matriz" que sostiene y *produce* tanto la diferencia de género como el privilegio masculino en el universo textual.

Hacia ello apunta Kamuf en su relectura de *Una habitación propia* a la que me refería hace unos párrafos. Woolf representa el lugar asignado a lo femenino mediante la imagen del "salón común o del cuarto de los niños" donde habita una mujer "con el bordado en el regazo" y donde el hombre de letras, fatigado por el tra-

bajo intelectual, encuentra descanso e inspiración cuando abandona su estudio. En la yuxtaposición de esos "[centros] de un orden y de un sistema de vida" supuestamente "diferentes", Kamuf nos propone leer la elaboración de un doble "trabajo ficcional" (2019: 232-233). Para empezar, la *ficción* que quizá se oculte bajo "el cobertor de las tareas domésticas" si evocamos a Jane Austen escribiendo en la "sala de estar común" y escondiendo sus manuscritos bajo un secante (2019: 234): tal vez haya "un texto escondido" en esa imagen que el intelectual solo puede entrever "como una escena distinta a la escena de la escritura" (2019: 235), cegado por sus propias expectativas sobre lo que puede y no puede suceder allí. Pero sobre todo la *ficción* de unicidad, completud y autonomía del "espacio propio" y del sujeto independiente que lo habita, que paradójicamente depende de la demarcación de ese otro espacio distinto. Es en ambos sentidos que ese "hombre de letras" no puede ver, en la habitación donde irrumpe al abandonar su "recalentado estudio", "su propio reflejo": ni la imagen de otra productora textual ni el *resto* carnal, afectivo, dependiente, precario y relacional que este sistema le permite *delegar* (conceptual y materialmente) en esa otra figura femenina.

Aquellas estrategias inclusivas y deconstructivas siguen estando presentes y siguen siendo necesarias en el panorama literario actual en el que se centra este monográfico: innumerables escritoras –especialmente, las de períodos anteriores al siglo xxi, como apunta Lorena Amaro (2021: 33)– permanecen invisibilizadas o simplemente olvidadas y los estereotipos de género siguen configurando sus imágenes autoriales y el modo en el que son interpretados y valorados los textos firmados con nombre femeninos. Sin embargo, los ejemplos de "una escritora hoy" que veíamos desfilar al final del apartado anterior y que recorren las páginas que siguen, parecen señalar hacia un desplazamiento desde esos imaginarios patriarcales que determinan el "nombre propio" *mujer* hacia otros espacios y otras coordenadas que nos invitan a centrar la atención en otras problemáticas. Entre ellas, la revisión de los mismos términos "mujer" o "escritora" o las relaciones de ambos con un "sujeto plural" –en los dos sentidos de la expresión– y con un espacio común (Amaro 2021) respecto al cual el *autor* ha mantenido tradicionalmente una posición paratópica y privilegiada (Casas 2020: 3).

Dos últimas reflexiones en torno a la "habitación propia", ambas incluidas en las antologías *Tsunami* (Jauregui 2018 y 2019), nos permiten entrever las direcciones y el potencial disruptivo de estos desplazamientos respecto a la cuestión de la "autoría" de las "mujeres". Cristina Rivera Garza nos recuerda que la habitación de la escritura siempre ha sido "impropia"; nuestra "deuda continua" con una "comunidad" que "construye y afecta" todo refugio y al sujeto y el texto que se fragua en él (2018: 164). Desmantelando la ficción del escritor autónomo que hace unos párrafos veíamos trabajar ensordecido y ciego, así como las jerarquías implícitas en aquella oposición espacial, nos invita a reconocer

> … la primera persona del plural […] en las letras que coloco una a una en esta pantalla, puesto que construimos un lenguaje juntas. En las manos que cultivaron el té y que hicieron la taza y el plato con el que llega primero a mis labios y, después, a mi cuerpo. Y así con cada objeto que hace posible este texto: la computadora, la mesa, la silla, la ventana. […] Vivir una vida feminista hoy es saber eso desde dentro de cada uno de los huesos. (Rivera Garza 2018: 173)

Por su parte, Dahlia de la Cerda nos advierte que "la campanilla que llama a cenar" sigue resonando en el "cuarto propio" cuando es un sujeto femenino igualmente *emancipado* y unificado (aunque se enuncie en plural) quien se instala en él –"quien cocina en tu casa también es político", nos recuerda (2021: 70)–. En primer lugar, por los "privilegios de clase, de raza y epistémicos" (2021: 63) que implica ese lugar de enunciación. Pero también porque la articulación unívoca de un "nosotras" sustentado únicamente en la opresión patriarcal –"la opresión de tener vulva" (2021: 82)– relega a "simples variables o complementos" las "jerarquizaciones sociales violentas" que implican la clase, la raza, la orientación sexual, la identidad de género y la diversidad funcional (2021: 89). Desde esta perspectiva, la reflexión en torno a las relaciones entre escritura y género que, en estas páginas, he abordado de manera acrítica desde la categoría "mujer", debe preguntarse qué cuerpos y qué escrituras "femeninos" son reconocidas con mayor facilidad como *plenamente* literarias y cómo la procedencia geográfica, la racialización, la feminidad transgénero o las marcas de clase socioeconómica y de capital cultural inciden en los procesos de valoración de la producción literaria. En otras palabras, requiere examinar las dinámicas de exclusión y privilegios que sustentan también dicha categoría, sin olvidar que el signo "mujer" está "tejido en una red de jerarquizaciones y oposiciones esencialistas y naturalizadoras de la heteronorma" (Amaro 2021: 31).

El presente en ebullición desde el que he tratado de revisar aquí la cuestión del "género de la autoría" convoca a replantear todos y cada uno de los términos de ese marbete y de cualesquiera que le pudiéramos asociar: en efecto, concordamos con Lorena Amaro cuando afirma que toda discusión que implique hoy categorías como *literatura de mujeres* "debe ser acompañada de un posicionamiento crítico que evidencie los peligros de pensar esta producción desde una óptica sesgada por el binarismo moderno y una visión del mundo cisheteropatriarcal" (2021: 31). Del mismo modo, la creciente incidencia de los feminismos y de los activismos LGTBIQ en el campo cultural actual constituye una oportunidad ineludible por "repensar el sistema literario". En este sentido, este monográfico es una invitación a seguir ahondando en la pregunta que formula Amaro en el polémico artículo "Cómo se construye una autora": ¿Podemos pensar la institución literaria de otra manera y con ello, la misma noción de autoría, concepto atravesado de individualismo y dueñidad desde su comprensión a partir del siglo xviii?" (2020: s/p). Explorando las claves que apenas he apuntado, pero, sobre todo, alumbrando algunas piezas ausentes en este mapa que he tratado de esbozar, los artículos reunidos aquí demuestran los fructíferos modos en que académicxs y escritorxs la estamos y "nos estamos (re)pensando", desde una *perspectiva de género* que alumbra los puntos ciegos de tantos enfoques supuestamente neutros que hasta ahora han mantenido el privilegio de no presentarse, justamente, como *perspectivas*.

Obras citadas

Abenshusshan, Vivian et al. (2018). "Disolutas (a ante cabe con contra) las pedagogías de la crueldad", in Tsunami, ed. Gabriela Jauregui. México: Sexto Piso, 13-24.

Amaro, Lorena (2021). "En estado de resistencia: la reciente narrativa hispanoamericana de mujeres", Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana, 9.16: 30-6.

Berensmeyer, Ingo, Gert Buelens y Marysa Demoor (2016). "La autoría como *performance* cultural: nuevas perspectivas en estudios autoriales", in Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria, ed. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras. Madrid: Arco Libros, 205-239.

Bustamante, Fernanda y Pérez Fontdevila, Aina (2019). "Autor-representaciones. Estrategias de ser autora en Latinoamérica" (dossier monográfico), Revista Iberoamericana, LXXXV.268.

Casas, Ana (2020). "Presentación. Autoficción, discurso político y memoria histórica", Revista Letral, 23: 1-7.

Cróquer, Eleonora (2015). "Hacer excepción, cuando se habla la lengua de un continente oscuro (I). El corpus enfermo de la autor(a) y su demanda de una escucha por venir", Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada, 24: 69-83.

Cróquer, Eleonora (2009). Escrito con rouge. Delmira Agustini, artefacto cultural. Rosario: Beatriz Viterbo.

De la Cerda, Dahlia. "Feminismo sin cuarto propio". Tsunami 2, ed. Gabriela Jauregui. México: Sexto Piso, 59-98.

Diaz, José-Luis (2015). "Quand la littérature formatait les vies", COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature, 15. <https://doi.org/10.4000/contextes.6046>.

Diaz, José-Luis (2007). L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique. París: Champion.

Eagleton, Mary (2005). Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction. Houndmills/Nueva York: Palgrave Macmillan.

Fernández Menéndez, Raquel (2021). Apuntes bibliográficos y antologías para una escritura domesticada: autoría y género en la literatura española de la segunda mitad del siglo XIX, Bulletin of Spanish Studies, 98: 217-241.

Fernández, Pura (2017). "'Por ser mujer y autora…' Identidades autoriales de escritoras y artistas en la cultura contemporánea". Ínsula, 841-842: 2-7.

Fernández-Menéndez, Raquel (2020). "Los retratos de la autora: el caso de Ángela Figuera Aymerich", Rilce. Revista de Filología Hispánica, 37: 247-265.

Fiol-Matta, Licia (2002). A Queer Mother For The Nation: The State And Gabriela Mistral. Minnesota: University of Minesotta Press.

Forster, Edward Morgan (1957). "La torre de marfil", Revista Universidad de México, XI.6: 1-13 [1939].

Heinich, Nathalie (2005). L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique. París: Gallimard.

Jauregui, Gabriela (2018). "Herramientas desobedientes", in Tsunami, ed. Gabriela Jauregui. México: Sexto Piso, 87-100.

Kamuf, Peggy (2019). "Las labores de Penélope", in ¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría, ed. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès. Barcelona: Icaria, 219-239.

Le Guin, Ursula K (1992). "La hija de la pescadora", Debate feminista, 6: 3-31.

Longolius, Sonja (2016). Performing Authorship. Bielefeld: Transcript Verlag.

Luongo, Gilda y Alicia Salomone (2007). "Crítica literaria y crítica social: feminidad y escritura de mujeres", Iconos, 28: 59-70.

Martín Gaite, Carmen (1987). "La chica rara". <https://carmenlaforet.com/wp-content/uploads/2019/09/11.-Carmen-Martin-Gaite.-La-chica-rara..pdf> (1 de septiembre de 2021).

Meizoz, Jérôme (2015). "'Escribir, es entrar en escena': la literatura en persona", Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales, 42: 253-269.

Meizoz, Jérôme (2007). Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Ginebra y París: Slatkin Erudition.

Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Frànces (dirs.) (2017): "Corpografías autoriales. Re/visiones de género" (dossier monográfico), Interférences littéraires /Literaire interferenties, 21.

Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francès (eds.) (2016). Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria. Madrid: Arco Libros.

Pérez Fontdevila, Aina, Meri Torras Francès y Eleonora Cróquer Pedrón (eds.) (2015). "Autoría y género" (dossier monográfico), Mundo Nuevo. Revista Latinoamericana, 16.

Pleitez, Tania y Mónica Albizúrez (2021). "Mujeres centroamericanas: autorías y escrituras dispersas en lo global (1890-1980)" (dossier monográfico), Lectora. Revista de Dones i Textualitat, 27.

Rivera Garza, Cristina (2018). "La primera persona del plural", in Tsunami, ed. Gabriela Jauregui. México: Sexto Piso, 159-174.

Russ, Joanna (2018). Cómo acabar con la escritura de las mujeres. Madrid: Dos Bigotes.

Sanz, Marta (2018). Monstruas y centauras. Nuevos lenguajes del feminismo. Barcelona: Anagrama.

Woolf, Virginia (2004). Una habitación propia [1929]. Barcelona: Seix Barral.

Zafra, Remedios (2017). El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital. Barcelona: Anagrama.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.812
Vol. IX, n.º 2 (verano 2021), pp. 273-292, ISSN: 2255-4505

"TODAS LAS ESCRITORAS NO SOMOS TODAS LAS ESCRITORAS": HACIA UNA CRÍTICA FEMINISTA DE LA AUTORÍA EN EL NUEVO MILENIO*

"WE, FEMALE WRITERS, ARE NOT ALL THE FEMALE WRITERS": TOWARDS A FEMINIST CRITICISM OF THE NEW MILLENNIUM'S AUTHORSHIP

Lorena Amaro Castro
Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile
lamaro@uc.cl

Recibido: 16.03.2021
Aceptado: 11.09.2021

Resumen**:** El siguiente artículo aborda la actual situación de la literatura escrita por mujeres a partir de una discusión iniciada en Chile en agosto de 2020 a través de la revista *Palabra pública*, en que alrededor de quince escritoras intervinieron acerca de las autorías literarias. El texto busca recoger los diversos flancos que se abrieron en esta discusión y reconstruye las condiciones en que emerge la polémica, en el marco post-estallido social chileno de octubre de 2019. Entre los temas que aborda se encuentran el concepto de autoría (según lo han trabajado Aina Pérez, Meri Torras, Nattie Golubov, entre otras críticas y teóricas), la incidencia de las redes sociales y plataformas virtuales en la construcción de esas imágenes autoriales, las relaciones entre individuo y comunidad en el ejercicio escritural (con ello alude a propuestas como las de las autoras Cristina Rivera Garza, Sara Uribe, Verónica Gerber, entre otras), la necesidad de una aproximación interseccional al feminismo y de una reflexión sobre las condiciones políticas y éticas de la sororidad, las tensiones entre literatura, feminismo y academia y las posibilidades y limitaciones de la crítica literaria para dar cuenta de estas nuevas realidades.

---

* Conferencia de cierre del Congreso "¿Cómo ser escritora. Género y autoridad en el campo literario contemporáneo", Universidad de Alcalá, presentada el 30 de octubre de 2020. Este texto forma parte de los resultados del proyecto CCA 2020–65087215 "Contemporáneas: Conversaciones con narradoras hispanoamericanas (después del tsunami)", financiado por la Dirección de Artes y Cultura de la Vicerrectoría de Investigación, Pontificia Universidad Católica de Chile, y de los proyectos FONDECYT Regular 1180522, "Carto(corpografías): narradoras hispanoamericanas del siglo XXI" y Anillos SOC180023 (ANID) "The Production of the Gender Norm".

Palabras clave: Autoría, escritoras, Chile, crítica literaria, academia

Abstract: This paper addresses the state-of-the-art literature written by women based on a discussion initiated in Chile in August of 2020 in the magazine *Palabra Pública*. On this occasion, around 15 female writers wrote about literary authorships. This text seeks to gather the different opinions displayed by the discussion and intends to rebuild the conditions in which this controversy emerges in the context of the October 2019 Chilean post-social uprising. Topics addressed in this article are the concept of authorship (according to Aina Pérez, Meri Porras and Nattie Golubov, among other critics and theoreticians); the impact of social networks and platforms in the construction of authorship; the relationship between individual and community in the writing exercise (proposed by female authors like Cristina Rivera Garza, Sara Uribe, Verónica Gerber, among others); the need of an intersectional approach to feminism and a reflection about the political and ethical conditions of sorority; the tensions between literature, feminism and the academy; and the possibilities and constraints of literary criticism to address these new realities.

Keywords: Authorship, Female Writers, Chile, Literary Criticism, Academy

Lo que diré hoy probablemente no sea para nada lo que pudiera haber dicho si la vida hubiese seguido el rumbo que presumíamos el año pasado, en la época en que empezó a gestarse este congreso, mucho antes del coronavirus, mucho antes de articular nuestras vidas en esta especie de película apocalíptica que hace unos meses nos hubiese horrorizado, mucho antes de la incertidumbre, de las muertes, de la vida entera experimentada a distancia. Me es imposible hablarles hoy sin reconocer de este modo las circunstancias en que nos escuchamos, los lugares tan diferenciados desde los cuales proponemos caminos para recorrer la pregunta "¿Cómo ser escritora?", eje de este simposio al que nos asomamos desde nuestros cuadraditos domésticos de Alcalá, Barcelona, Santiago, Madrid, Ciudad de México, Caracas, Buenos Aires, solo por nombrar algunos focos de esta novedosa experiencia que no terminamos de vivir en el sillón de la casa ni en la universidad, sino en un limbo virtual donde, sin embargo, se negocian tantas cosas y se construyen simbólicamente no solo las autorías, las autoridades o el género, sino las formas que para muchos constituyen, sin más, la realidad.

En mi país, sin embargo, hay otras realidades que horadan el pensamiento y la escritura. Qué distinto sería escribir si en Chile, donde habito, no sufriéramos un toque de queda hace más de seis meses, ni las violaciones a los derechos humanos, ni los ojos que la represión ha destrozado; qué distinto sería, también, si no hubiese existido el 18 de octubre de 2019, fecha en que un atrevido puñado de chicas escolares saltaron los torniquetes del metro de Santiago para decir "no

fueron treinta pesos, fueron treinta años", "no+". Qué distinto sería si este 25 de octubre no hubiese ganado, con cifras aplastantes y esperanzadoras, la opción por una nueva carta constitucional en mi país.[1] ¿Qué habría escrito yo, sin esa rotunda interrupción del ritmo de toda una ciudad, que dibujó en nuestras bocas la palabra estallido, una palabra que se puede decir con temor, pero también con admiración, incredulidad, alegría y expectativas? ¿Qué podría escribir si en ese mismo horizonte no emergiera también, anudada con la rebelión social, la protesta feminista? ¿Qué habríamos escrito y leído en estos días lxs que estamos aquí, compartiendo ideas que revierten los conceptos universales de la autoría, sin la urgencia del #MeToo, del #NiUnaMenos, del #VivasNosQueremos y antes, mucho antes, sin el fundamental "lo personal es político"?

Puede que se pregunten qué tiene que ver todo esto con los estudios de autoría, con el género, con la autoridad. Con las escritoras. ¿A quién voy a referirme, a qué textos? Les confieso que primero que todo preferiría hablar del lugar y del tiempo en que nos reunimos a pensar esas escrituras, esas redes en que vamos tejiendo pacientemente nuestros vínculos con el mundo y en que nuestro propio trabajo crítico va quedando inscrito. Tengo la convicción de que hablar de autorías, de escritoras y de género, en un ambiente académico como este, es un asunto teórico y crítico, pero no por ello, como se cree a veces, una cuestión abstracta, que incumbe solo a especialistas, ni tampoco es un trabajo neutro, porque está preñado de significaciones ideológicas. El problema de las autorías es también nuestro problema, el de nuestras subjetividades y nuestros cuerpos, y quizás por eso ha transitado desde las ya lejanas pero pregnantes lecturas de Barthes o Foucault en el ámbito teórico francés, a los textos más recientes e imprescindibles de Aina Pérez, Meri Torras, Eleonora Cróquer, Ana Casas, Nattie Golubov, quienes se hacen cargo de la exclusión operada con las mujeres, pero también, aunque muchas veces sin subrayarlo, de textos invisibilizados en el diálogo norte-sur. Y hay aun otras exclusiones que señalar: porque si el autor y la autora son "objetos culturales" –a lo que se refieren en un texto mencionado ya varias veces en estos días Aina Pérez y Meri Torras (2019)–, es preciso considerar que el género en la autoría se vincula también con otras variables, como la clase social, la edad, la racialización. Es por esto que he involucrado desde un primer momento, en esta intervención, la violencia activada por la desigualdad y un sistema de privilegios que sin duda incide en la configuración de los campos literario y académico, al punto que es imposible comprender la literatura si no es bajo este prisma estético y político.

A esto se suma el empobrecimiento de un campo literario en que los espacios para la crítica y la discusión, al menos en mi país, merman cada día, a causa del cierre de medios de comunicación y la instalación de monopolios informativos que desplazan la discusión cultural a espacios dispersos, fragmentarios e intermitentes.

---

[1] Antes de esta conferencia no podíamos siquiera imaginar las sorprendentes transformaciones que se están viviendo en Chile y que la Presidenta de la Convención Constituyente sería una mujer, mapuche y feminista, la Dra. en Letras Elisa Loncon, reconocida lingüista y activista de la interculturalidad.

Es esta lectura del presente y del lugar desde el cual escribo, la que empuja también el rotundo título que le di a esta conferencia: "Todas las escritoras no somos todas las escritoras". Un título que contraviene, a primera vista, las consignas más espontáneas, pero también las más fáciles, de sororidad, porque esta sororidad, que constituye una ética, debiera entenderse, creo, más que como una constatación a priori de una homogeneidad, como la construcción de un pacto, una alianza que no supone, o no tiene por qué suponer, una dudosa declaración ontológica de igualdad, sino por el contrario, un entendimiento entre lo que difiere y se encuentra. No debemos temerle a esto. La artista y narradora chilena Guadalupe Santa Cruz preconizaba hace 20 años estos "tiempos de goma", en que "los conflictos parecen sofocarse, recubiertos rápida e imperceptiblemente por un discurso que pretende trascenderlos y para el que toda marcación de diferencia es leída como escollo, detención, accidente en un rumbo naturalmente prefijado, incuestionable y común" (2013: 80). Por el contrario, las diferencias debieran ser la llave de nuestras futuras conversaciones.

La frase del título, que no es mía,[2] surgió en el contexto de un debate que se dio en mi país en 2020, uno de los pocos que se han gestado en el ámbito literario en los últimos años, y que aborda las construcciones autoriales en relación con el género, tema de este simposio. El detonante de la discusión fue un texto mío publicado el 24 de agosto en la revista universitaria online *Palabra pública,* con el título "Cómo se construye una autora: algunas ideas para una discusión incómoda". No quiero extenderme demasiado sobre esto, pero trataré de sintetizar en qué consistió este intercambio, que reunió más de quince textos de autoras chilenas e incluso también de México y Cataluña.

Pueden imaginarme en los últimos días de agosto de 2020, pensando precisamente en los temas que quería plantear en este congreso, proyectando algún texto en que pudiera mostrar la forma en que las escritoras chilenas han tenido que enfrentar las mil maneras de "acabar con la escritura de mujeres", que describió detalladamente Joana Russ hace ya más de cuarenta años. Pueden imaginarme ideando en mi encierro la manera de vincular esa historia con nuestra contemporaneidad, buscando rescatar, en la línea de otros trabajos míos, una posible genealogía de autoras y sus estrategias, que fuera más allá de la excepcionalidad con que la crítica patriarcal ha revestido hasta ahora la escritura de mujeres en mi país. Si me hubiesen visto, tal vez no comprenderían por qué, entonces, reaccioné con vehemencia una mañana en que leí a una autora chilena quejarse por Twitter, por ese silenciamiento que tantas veces se ha descrito en el marco de este mismo simposio: "Hay una generación de escritores para los cuales las narradoras no existimos". Quiero subrayar en la frase, más que el plural, el presente de la enunciación. Yo retuiteé lo que ella dijo con este texto: "Mucha preocupación de las autoras actuales por ser visibilizadas: en algunos casos recomendaría preocuparse y preguntarse antes por lo que se escribe, y también por promover la lectura de autoras históricamente invisibilizadas. Menos auto-

[2] En el marco del diálogo que se produjo en la revista *Palabra pública*, quien sugiere esta frase es la narradora Lorena Díaz Meza (2020).

promoción". ¿Por qué me había molestado el tuit de la escritora Montserrat Martorell? Este intercambio en Twitter probablemente hubiese quedado ahí, si ella no me hubiese respondido lo siguiente: "El tuit hacía referencia a la generación de escritores nacidos en los 30-40. [...] No me refería a nuestra generación. Todas las escritoras somos todas las escritoras. Independiente de nuestro tiempo". En su respuesta, además, etiquetaba a un colectivo al que pertenece y que fue creado en 2019, de nombre AUCH! (Autoras Chilenas).

El mensaje, en sí mismo contradictorio ("no me refería a las de mi generación, pero finalmente somos como las escritoras de antes"), y por otro lado, su manera de confrontarme, invocando para ello la fuerza de un colectivo, me incomodó bastante. Decidí escribir, entonces, el texto que ya les he mencionado, el cual generó a su vez una respuesta de la escritora Lina Meruane, quien forma parte de AUCH! A esta intervención yo contesté con un segundo texto. Luego arreciaron las columnas, como también las intervenciones, algunas muy viscerales, en Instagram y Facebook. No espero reproducir aquí lo que muchos llamaron e incluso celebraron como "la polémica", pero sí señalar algunos puntos fundamentales de este intercambio, que son los que me interesa compartir en el contexto del simposio, procurando anudarlos con varias de las cuestiones aquí expuestas:

1. Escribí mi primer texto muy enfocada en el concepto de "invisibilización" que invocaba Martorell. Comparto con Meri Torras y Aina Pérez en su prólogo al imprescindible *Qué es una autora*, que la exigencia de visibilidad y legitimidad de las escritoras sigue vigente, como hace veinte años. Si revisamos estructuras de poder y promoción como festivales, premios literarios y jurados, los números evidencian la discriminación que sufren las escritoras.[3] Pero me parece que, por otra parte, la hipervisibilidad del actual régimen escópico de producción o diseño de sí, precisa de un examen cauteloso.

En su magnífico ensayo "Del anonimato a la celebridad literaria", la crítica Nattie Golubov refiere cómo, a pesar de la "muerte" preconizada por el postestructuralismo, la figura autorial se fortaleció en las últimas décadas, a efectos de

> la consolidación de las grandes empresas editoriales multinacionales con una presencia mundial que, para extender y consolidarse, requieren la compenetración del campo literario con el mundo del poder económico y mediático, vínculo que se visibiliza a través del culto a la celebridad literaria y la transformación del nombre del autor en una marca registrada asociada con una amplia y diversa gama de mercancías, desde libros hasta autógrafos. (Golubov 2015: 31)

Para Golubov, "las mujeres escritoras no escapan a este fenómeno, incluso se benefician de él; pero veremos que su celebridad es problemática porque cons-

[3] Me he referido antes a este tema en el capítulo "Autoría femenina y autoficción en la narrativa latinoamericana reciente" (2021b) y en el artículo escrito en conjunto con María José Punte y Fernanda Bustamante "Narradoras latinoamericanas de las últimas dos décadas: voces, representaciones, estrategias" (2019).

tata el convencional vínculo entre lo femenino, las mujeres y la cultura de masas" (2015: 31). Apunta, así, a las representaciones de las escritoras por sus cualidades físicas, "vendibles", exaltadas también por agentes editoriales, y ve en ello una "desapropiación de las autoras", de la que se desprende la actitud de muchas escritoras que prefieren no ser asociadas con conceptos como "literatura femenina" o "literatura de mujeres". Las mismas operaciones de visibilización –que hoy no podemos observar sin pensar en lxs *influencers*, productorxs de una marca de sí mismxs que en algunos casos puede ser muy rentable– también ha llevado a que a veces autorxs con muy escasa obra o frágiles literariamente se posicionen en el campo literario, a costa de una imagen que no necesariamente se vincula con un trayecto de escritura. Este fenómeno se acompaña del adelgazamiento de los textos críticos, reducidos, en muchos casos, a una función celebratoria del mercado y de una literatura que llamaría "de borradores", apurada, frenética y olvidable, que multiplica los "nichos", los "públicos objetivos" o, como diría Remedios Zafra, los "prosumidores"[4] (2015: 29). ¿Empobrecimiento o democratización? Considero que es uno de los grandes puntos en debate.

2. En esta misma línea, cuando escribí el texto en agosto de 2020, me parecía que era necesario advertir sobre cierta instrumentalización de las autorías de mujeres por parte del mercado que, como sabemos, tiende a subsumir y domesticar todo tipo de rebeldías. No decía nada nuevo. Ya en 1993, en un texto seminal titulado "¿Tiene sexo la escritura?",[5] la crítica cultural chilena Nelly Richard ilustraba cómo este proceso "promueve insidiosamente la literatura de mujeres en tanto simulacro de una 'diferencia' (de gusto y sensibilidad) cuyo género entra a ser parte de la feria del consumo que multiplica banalmente la *diferenciación* de sus productos" (2008: 10), convirtiendo de este modo la llamada "literatura de mujeres" en poco más que un rótulo en los mostradores de las librerías. Desde esta perspectiva crítica, y coincido con ella,

> no basta con la determinante sexual del 'ser mujer' para que el texto se cargue de la potencialidad transgresora de las escrituras minoritarias. Tampoco basta con desplegar temáticamente el tema de la mujer y de la identidad femenina para que el trabajo con la lengua *produzca* –y no simplemente reproduzca– la diferencia genérico-sexual. (Richard 2008: 22)

El acercamiento de Richard desesencializa concepciones que emergieron en los años 70 y 80, como las de la ginocrítica y la *écriture féminine*, para proponer enfoques que problematicen y complejicen aún más la relación entre el género, el cuerpo y el despliegue escritural. Como ella, Diamela Eltit promueve también en

[4] "... la máquina-red nos ha convertido no sólo en productores de mundo, sino en voluntarios y prosumidores, en producto de sus empresas y trabajadores sin sueldo, mantenedores de un valor al que unos pocos sacan partido económico (¿importa además que esos pocos se parezcan tanto?), mientras nos llaman usuarios". Zafra explicita que, con este concepto, que aplica a lo largo de todo su ensayo, designa "la actividad donde los consumidores son resignificados participando de un modo activo en la creación de los productos que consumen" (2015: 29).

[5] Las citas a continuación las tomo del texto revisado para su edición en 2008.

sus últimos textos e intervenciones el gesto de "democratizar la letra" (Abate y Erlij 2019: párr. 10), despojándola de las proyecciones biologicistas con que consciente o inconscientemente la marcamos.

3. El intercambio de textos que se produjo en mi país apuntó también, como ya anticipaba, a la cuestión de la sororidad, no solo por el tuit de Martorell, sino también por la respuesta que la escritora Lina Meruane dio a mi primera columna. Argumentaba, refiriéndose a mi texto, lo siguiente: "es triste que una mujer-escritora desautorice públicamente a otra mujer-escritora en exclusiva función de su *apariencia* pública, que discuta aquello que es ciertamente efímero e insustancial pero no examine la escritura literaria de esas autoras, *lo que hacen* mientras no están en las redes, lo que proponen sus escritos" (2020: párr. 6). Mención aparte la diferencia fundamental entre "aparición" y "apariencia", este argumento fue crucial para lo que se desató después. Meruane demandaba mayor profundización en las estéticas y los textos de las autoras, una cuestión a la que antes yo solo había aludido en mi ensayo, porque había preferido centrarme en la perspectiva de las imágenes autoriales y su posible consonancia no solo con los tics del mercado literario, sino con estrategias de posicionamiento que hemos heredado de las construcciones masculinistas del campo, cifradas en el individualismo y la competencia (y no, como ella sugiere, en algo así como su "apariencia"). La respuesta de Meruane me llevó, entonces, en un segundo texto, a abordar los textos de las autoras antes solo aludidas por algunas estrategias de inserción en el campo. Conocía varios de los relatos publicados por esas autoras y me parecía que en ellos no solo no había propuestas estéticas interesantes, sino que tenían marcados rasgos clasistas y patriarcales, sobre los cuales, a mi modo de ver, la escasa crítica literaria chilena había hecho caso omiso (ignoro las razones). En el actual contexto de demandas sociales y de urgencia política, esto se me hacía demasiado visible y urgente de discutir.

4. Al problema de la sororidad se sumó, entonces, otro más: el de la crítica literaria, que considero fundamental abordar desde la perspectiva del género, la autoría y la autoridad. Para algunas escritoras, mi modo de afrontar la respuesta de Meruane "no era la manera" de plantear una crítica. Algunas de las que entraron en el debate, como Cynthia Rimsky y Betina Keizman, comparaban mi intervención con la de una rígida "inspectora",[6] y a aquellas escritoras que sumaron argumentos a los míos, con "buenas alumnas" (2020: párr. 9). No obstante los prejuicios de género que entrañaban estas observaciones –plantear, por ejemplo, que los textos que desarrollaban argumentos afines al mío eran de discípulas, negándoles su propio juicio y criterio–, era a mí a quien se debía *acallar* en un ámbito dificultoso por su propia configuración como espacio de poder habitualmente habitado por hombres, conjeturando razones ocultas y "patotas",

[6] "Mientras, en el salón femenino, la inspectora aconseja a las señoritas ante una famélica taza de té, cómo deben leer, qué deben leer, cómo deberán comportarse en la vida profesional, sin alardes, comedidas, trabajando mucho, sin alardear, ganando únicamente por sus propios méritos, en base a la constancia, el anonimato, el sacrificio…" (2020: párr. 4).

como decimos en Chile a las pandillas, y no la difícil construcción de autoridad que implica hacer crítica (y ser mujer) en el campo literario. Defendiendo mi posición, la poeta y ensayista Julieta Marchant había comentado, precisamente, esto, poco antes del texto lapidario de Keizman y Rimsky:

> A mí lo que me sorprende es que estemos acostumbradas a una crítica famélica, dulzona, fútil y que un disenso genere tanta conmoción. Y me incomoda pensar que es porque somos mujeres: una crítica de una mujer a libros de otras mujeres y a lo que las mujeres estamos configurando como un espacio cultural. Reafirmar la delicadeza que históricamente se nos ha asignado. (Marchant 2020: párr. 3)

En esa línea, la demanda por "mantener las formas" obedece más a lo que la escritora mexicana Cristina Rivera Garza critica como "nociones francamente clasistas", que "pertenecen, sin duda, al reino de lo propio: eso que se comporta con propiedad; eso que resulta siempre lo apropiado" (2020: 97), que a la "sororidad", que, supuestamente, en el marco de la discusión que se estableció en Chile, debiéramos defender incluso a despecho de profundas diferencias ideológicas. El "mandar a callar" que he recibido, en suma, comporta idearios conservadores, clasistas y elitistas.

En este sentido, y guardando por supuesto las numerosas diferencias entre una escena y otra, pienso en un debate que fue bastante conocido y que arrancó también en el espacio de Twitter. Allí se divulgó en 2012 la iniciativa #Femfuture, que buscaba financiamiento contra la precarización de las activistas en redes sociales, iniciativa que fue acogida con fuertes críticas por parte de feministas que acusaban discriminación en este gesto. Miki Kendall, miembro de la subcultura online "Black Twitter", sostenía que la iniciativa no contemplaba la situación de las mujeres sin acceso a Internet y, poco después, propagaba el hashtag #solidarityisforwhitewomen, visibilizando los conflictos existentes entre el feminismo interseccional y el feminismo liberal de mujeres activistas blancas. Producto de esta polémica, Michelle Goldberg publicó el artículo "Feminism's Toxic Twitter Wars" (2014), donde daba cuenta de testimonios de feministas que se sentían amenazadas en las plataformas no por el sexismo machista, sino por las posibles reacciones de otras feministas que podían acusarlas de ser demasiado moderadas. Goldberg cuestionaba así los conflictos raciales entre feministas o sus disputas en nombre de la interseccionalidad. ¿Podían beneficiar u obstaculizar el feminismo?

La pregunta es difícil. En los días de la "polémica" por las autorías de mujeres, alguien me decía que le producía mucha rabia pensar en los escritores, sentados en una especie de palco, leyendo con cierta sorna el apasionado intercambio que llevábamos adelante las escritoras. Pero considero que no se puede obviar en nuestros diálogos el difícil cruce de género, clase, raza, y sobre todo, el sistema de privilegios y la violencia que rigen a la sociedad chilena y, en general, a las sociedades latinoamericanas. La académica e historiadora Claudia Zapata escribía, en su muro de Facebook, unas líneas que me parecieron iluminadoras: "mi sororidad está para discutir los privilegios, no para reforzarlos, así sean pri-

vilegios de mujeres". Hubo también otras intervenciones de las escritoras en sus columnas que manifestaban su molestia de cara a la sororidad defendida sobre todo por algunas de las escritoras de AUCH! La narradora Lorena Díaz Meza comentaba: "Las marginadas también escribimos, también tenemos un cuerpo político desde donde nacen las ideas, también marcamos y marchamos el camino. Somos. Existimos. Fraternizamos con las demás escritoras, aunque no todas somos todas las escritoras" (2020: párr. 13). La poeta y ensayista Julieta Marchant sostenía, con ironía,

> no, no todas las escritoras somos todas las escritoras, somos seres pensantes para poder elegir una comunidad, para sumarnos a ella y luego decidir dejarla y formular otra según nuestro tiempo y nuestras circunstancias. Le temo al lugar común y escribo constantemente contra el cliché y esto se está volviendo cliché: hay que cerrar filas contra cualquier crítica, porque la comunidad de mujeres está sobre cualquier asunto, dado que *todas las escritoras somos todas las escritoras*. (Díaz Meza 2020: párr. 4)

5. ¿Cómo pensar, pues, la sororidad más allá de una férrea defensa de un colectivo particular? ¿Es posible explorar otras formas de hacer comunidad?

Sabemos que la figura autorial masculina moderna es por excelencia individual; en tanto las mujeres son asociadas no solo con el trabajo colectivo, sino también con el consumo cultural, el autor (varón) es construido precisamente a partir de lo que Nathalie Heinich (2005) llama "régimen de singularidad". Las mujeres, por el contrario, somos asociadas a quehaceres colectivos, comunitarios, artesanales y no somos conceptualizadas como "corporal o culturalmente transparentes". Es por esto, como sostienen Pérez, Torras y Cróquer, que no podemos "acceder al estatuto de 'autor de la obra'", por el lugar de las mujeres del lado de "la (re)producción material o simbólica" (2015: 22). Lo más extraordinario de esta configuración es que las mujeres, pensadas o representadas como colectivo, hayan tenido que experimentar, históricamente, un aislamiento que muchas describen con auténtico dramatismo, porque esta soledad puede llegar a ser la condición misma de su negación como escritoras. Natalia Vara y luego Raquel Fernández nos recordaban, el primer día de este encuentro, que "no es posible nombrarse escritora en soledad".[7]

Tenemos, entonces, por una parte, los atavismos de una representación que nos desingulariza, y por otra, una experiencia de aislamiento, propiciada no por las mujeres sino por los entornos hostiles a su sociabilidad. Sabemos que aun así muchas de ellas, como nos han mostrado tantas ponencias en este simposio, se dieron maña para salir al encuentro de otras que pudieran leerlas, como lo evidencian sus archivos y la actual reconstrucción de sus redes. Tal vez se deba a esto mismo la enorme fuerza, la mística e incluso la sublimidad que

[7] Me refiero a la conferencia inaugural "El silencio de las modernas: autobiografía y representación autorial tras el franquismo", de Natalia Vara y la ponencia "Antologías, género y autoridad: las "poéticas" de *Poesía social* (1965)", de Raquel Fernández, presentadas en el Simposio Internacional "¿Cómo ser escritora? Género y autoridad en el campo literario contemporáneo" (Universidad de Alcalá, 28-30 de octubre de 2020).

alcanzan los movimientos de mujeres contemporáneos. En Chile, un caso paradigmático de este espíritu, que procura trascender el individualismo, la propiedad y el extractivismo, se observa en la intervención del grupo LasTesis, quienes dieron origen a la performance "Un violador en tu camino" en noviembre de 2019, disolviendo la autoría individual en un trabajo elaborado a partir de textos y voces de otras activistas, teóricas y académicas.

Cuando critiqué al AUCH! en mi primer texto, no buscaba destruir un colectivo, sino, por el contrario, quería aportar, desde una reflexión crítica, invitando a pensar las maneras en que las escritoras podemos levantar hoy un trabajo colectivo. Pensar, por ejemplo, que la misma concepción de "autoras chilenas" es una inscripción identitaria nacional problemática en tiempos de insurgencias indígenas, autonomismos y planetarismos postnacionales; pensar, luego, en que la promoción de figuras singulares, como hacía AUCH! en una de sus campañas, refuerza, en vez de desmantelarlo, un régimen de competencia muy instalado en Chile a propósito del mercado y los escasos financiamientos públicos para el desarrollo cultural; pensar, con esto, en la posibilidad de establecer trabajos en "red", asociando a la figura del autor las muchas otras operaciones vinculadas con el mundo del libro; pensar, también, lo difícil que resulta establecer alianzas con fines prácticos y políticos, a partir de un concepto que abarca una actividad muy poco codificada, cuya construcción simbólica y económica responde a diversas variables y describe muy distintos escenarios. Bajo la voz "autora" hoy podemos ubicar a blogueras, poetas experimentales, bestselleristas, académicas, periodistas, críticas y, si me apuran, extremando una definición basada en la propiedad, autorías producidas en el laboratorio de la inteligencia artificial. Una amplia gama de prácticas, soportes e intereses que no se puede comparar con la de otros gremios incluso cercanos, como los de actrices, arquitectas y comunicadoras, cuya actividad profesional está mucho más codificada.

Pero más complejo aún que todo esto me parece pensar lo que implica políticamente, en el mundo de hoy, el concepto de "autora". No desconozco que el solo hecho de poder autodenominarnos así es todo un logro, después de una larga historia de deslegitimización y sarcasmos. Pero arriesgo una pregunta: ¿qué se hace una vez llegadas a este punto? No me refiero a que no haya mucho camino por recorrer todavía, habida cuenta del enorme desmedro económico y simbólico y las violencias que a diario vivimos las mujeres en el campo cultural. No me refiero a que rematemos al autor y ahora, por añadidura, a la autora. Eso tampoco. Pero pienso si no será también el momento –y esto lo siento fuertemente, tal vez, por el mismo proceso destituyente y constituyente que vive mi país–, de tratar de refundar nuestras prácticas, desmantelando el individualismo, la competencia y el clasismo intrínsecos del campo cultural. Las "trampas" del sistema a las que aludió Alia Trabucco (2020), otra de las escritoras que intervinieron en el debate, en su texto.

6. Cito nuevamente a Cristina Rivera Garza y su formidable ensayo *Los muertos indóciles,* para explorar la que sea, probablemente, una de las zonas más complejas de esta discusión que he procurado compartirles: ¿qué alternativas, qué

formas de resistencia se pueden pensar de cara a esas "trampas" de un sistema que todo parece devorarlo? En su texto, Rivera Garza plantea que las nociones falsamente universalistas de la autoría pretenden obviar no solo el cuerpo físico con que escribimos, ese cuerpo que no es transparente, sino también el cuerpo textual, que, en su decir, "en tiempos de un neoliberalismo exacerbado, en los que la ley de la ganancia a toda costa ha creado condiciones de horrorismo extremo [...] se ha vuelto, como tantos otros organismos que alguna vez tuvieron vida, un cadáver textual" (2020: 44). Ella se interroga para levantar una propuesta de escritura comunalista, que resista a las necropolíticas globales e involucre una idea de colectivo. Advierte que el Estado contemporáneo "desubjetiviza; es decir, saca al sujeto del lenguaje, transformándolo de un hablante en un viviente" (2020: 28). Como respuesta a esta desubjetivación, a este obrar del capital en la letra, la escritora mexicana propone las escrituras de la desapropiación:

> Lejos de volver propio lo ajeno, regresándolo así al circuito del capital y de la autoría a través de las estrategias de apropiación tan características del primer enfrentamiento de la escritura con las máquinas digitales del siglo xxi, esta postura crítica se rige por una poética de la desapropiación que busca enfáticamente desposeerse del dominio de lo propio, configurando comunalidades de escritura que, al develar el trabajo colectivo de los muchos, como el concepto antropológico mixe del que provienen, atienden a lógicas del cuidado mutuo y a las prácticas del bien común que retan la naturalidad y la aparente inmanencia de los lenguajes del capitalismo globalizado. (Rivera Garza 2020: 21)

Bien conocemos las tensiones que produjeron las narrativas latinoamericanas del siglo xx, que buscaron "dar voz" a las subjetividades desplazadas. La propuesta de Rivera Garza, que es una propuesta política, pasa por fraguar los textos relacionalmente, en comunidad, sin delegación alguna de la voz. Una escritura inclasificable que ella piensa también planetaria, cuestionadora de la universalidad del sujeto global y tramada en la interconexión del cuerpo, la comunidad y la naturaleza, para hacer explotar lo que ella llama "los aposentos del autor, el comercio y el prestigio" (2020: 38). Esta propuesta dialoga con textos como *Antígona González*, de la escritora Sara Uribe (2020), con exploraciones en la frontera del texto, o con las intervenciones de la "artistora", también mexicana, Verónica Gerber, en procesos de creación y traducción colectivos como el que propicia en *Palabras migrantes* (2019). Se ha hablado aquí también de textos como *El padre mío,* de Diamela Eltit, cuyo trabajo es abordado con gran profundidad por la crítica Mónica Barrientos en el brillante ensayo *La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit* (2019), que, como el texto de Rivera Garza, explora las ideas de comunismo y comunalismo literario.

Es la misma Barrientos quien, en una certera intervención en el marco del debate sobre las autorías en Chile, postula una pregunta fundamental, que va mucho más allá de lo que yo misma me había propuesto señalar en mis intervenciones:

> ... la homogeneización de las comunidades obliga a invisibilizar temas fundamentales en la construcción de una comunidad. Me pregunto entonces: ¿Qué pasa que no somos capaces en medio de una crisis social de preguntarnos por aquellas desigualdades que vemos a diario, incluso en "nuestras comunidades"? Si lo político tiene una estructura de aparición –como afirma Huberman [*sic*]–, ¿cómo leo esa aparición en este escenario? Porque sabemos que la invisibilización no es sólo la subexposición, la censura, el silenciamiento, el desprecio, sino también la sobreexposición, el espectáculo, la piedad mal entendida, el humanitarismo gestionado con cinismo. (Barrientos 2020: párr. 7)

Confío en la capacidad y sagacidad de las escritoras latinoamericanas, quienes sin duda están en un momento fundamental de su encuentro con la institución literaria. No puedo dejar de mencionar, en este rescate de diversas propuestas que propician la construcción de lo común, los numerosos libros coordinados por mujeres, que exploran el feminismo procurando establecer coros imaginativos y críticos, que desde la memoria, el movimiento migratorio o lo que no temo llamar la utopía piensan el posible encuentro con otres. Pienso, por ejemplo, en compilaciones como los *Tsunami* español y mexicano, en que me encuentro, por ejemplo, con la reflexión de Vivian Abenshushan sobre las pedagogías de la crueldad y el machismo de los espacios literarios; o de Dahlia de la Cerda (2020) acerca de la diferencia entre escritoras del "cuarto propio" y "de los zulos" (que lamento no haber podido leer antes de la "polémica", para haber citado numerosos pasajes); o en los textos que piensan la relación entre la mujer y el espacio público en la compilación chilena *Avisa cuando llegues*, realizada por Carolina Melys y Alejandra Costamagna (2019); y esto apenas ha empezado.[8]

7. Un último tema que fue a debate, y que nos compete especialmente, fue el lugar de la academia en la producción de los discursos y la construcción del campo cultural. Dice Damián Tabarovsky en *Literatura de izquierda* –un ensayo nada generoso con las mujeres, pero que suscribo en algunos puntos– que "la literatura y el arte viven en crisis permanente" (2018: 108). Considero que esto es particularmente tangible en un espacio cultural como el que se vive en Chile, en que lxs artistas y escritorxs deben competir entre sí para ganar las escasas becas que se otorgan anualmente, realizando una gran cantidad de trabajos mal pagados y todos ellos en el mismo campo: ofician como escritorxs, pero también como editorxs, críticxs, profesorxs. Si bien muchas de las inquietudes que planteaba en mis textos se originaban en mi trabajo como crítica literaria, en mis intervenciones decidí presentarme con mi filiación universitaria, porque probablemente presentí que sobre todo en Twitter esto podía salir a colación, como efectivamente ocurrió. Y en este punto quiero comentarles que si bien yo siempre me presento con esa transparencia, me pareció que en el debate muchas escritoras prefirieron solapar estas otras filiaciones, su pertenencia a los circuitos académicos, y bastante conspicuos. Sospecho –y ya me dirán ustedes lo que ocurre en sus espacios de

[8] Me refiero con más detalle a estos textos en el artículo "En estado de resistencia: la reciente narrativa hispanoamericana de mujeres" (2021a).

trabajo–, que el desprecio por lo que llamamos homogéneamente la "academia" es cada día mayor. Sin embargo, quiero decir que fue "la academia", con todos sus problemas, la que durante años, bajo dictadura y en los primeros años después de eso, al menos en el Cono Sur, la que permitió mantener la discusión literaria, descubriendo autores, efectuando coloquios, dando a conocer literaturas marginadas por la política y la represión.

No voy a negar aquí que "la academia" vive también sus propias contradicciones y una enorme crisis producto de la misma mercantilización de la que vengo hablando para el ámbito literario. Yo misma he sido muy crítica, en algunos textos, respecto del capitalismo académico.[9] Quienes nos dedicamos a investigar y enseñar en el campo de las artes y las humanidades sufrimos la creciente codificación y cuantificación de nuestras actividades, tema que Remedios Zafra aborda brillantemente en *El entusiasmo* (2018). ¿Cómo podría pretender ignorar esta crisis cuando lidio con ella cotidianamente? Tal vez aquí algunas de ustedes compartan, bajo pandemia, además, cierta risita tímida, al pensar a qué se reducen los supuestos superpoderes que nos atribuyen como "académicas". Permítaseme decir que nosotras también luchamos en un medio que constantemente se reordena para impedirnos el paso, y que no es fácil construir nuestras autorías en este contexto.

No obstante, entre los argumentos que se dieron en el debate, se me enrostró haber hablado desde una posición asimétrica de poder. Se hablaba de las "jóvenes" escritoras e incluso una de ellas me acusó de "femicidio literario", concepto que pocos minutos después tuvo que borrar de Twitter porque las críticas no tardaron en llegar: no podía darle ese estatuto a una simple crítica. A esto quiero agregar que esa misma escritora, la menor entre las que mencioné en mi respuesta a Lina Meruane, nació en 1988, tiene ya tres novelas publicadas, se está doctorando y trabaja en una universidad de prestigio en mi país. De hecho, me parecía curioso que mi pretendida "ventaja" no fuera solo institucional, por trabajar en una conocida universidad nacional, sino que se vinculara también a mi edad –Ursula K. Le Guin escribe, con mucha gracia, "si no se me da bien lo de fingir ser un hombre ni se me da bien lo de ser joven, acaso podría empezar a fingir que soy una mujer mayor" (2017: 2)–. Demasiado vieja, aparentemente, para poder ejercer un oficio para el cual he debido prepararme durante años, atravesando no pocas dificultades por el hecho de no venir de un lugar de privilegio, leía las descalificaciones de algunas escritoras, fundadas en mi posición en la academia y mi edad (nací en 1971).

Desde hace muchos años reseño textos escritos por mujeres. Los analizo y comento, los presento y estudio con detenimiento, los prologo, dirijo tesis y propicio investigaciones sobre ellos, redacto cartas para impulsar sus reediciones y realizo un sinfín de otros trabajos, que involucran la defensa de las autorías de

[9] Me he referido a este tema *in extenso* en la introducción ("Crónica de un malestar") al libro *La batalla de las artes y humanidades. Archivo 2016-2019*, publicado por la Asociación de Investigadores en Artes y Humanidades, cuya creación impulsé en 2016.

mujeres y no su "desaparición".[10] Mientras subrayé los aspectos positivos de los libros de escritoras, nunca hallé mayores críticas o adversarixs. Nunca nadie insinuó –y tal vez podrían haberlo hecho– que yo fuera complaciente o indulgente, o, como plantearon algunas, por el contrario, cuando mis palabras parecieron amenazar los acuerdos tácitos, que fuese patriarcal o "marcial", como escribió Nona Fernández (2020: párr. 10). Tal vez bajo el influjo de prejuicios o ideas preconcebidas, entendieron que mi intervención planteaba una prohibición fundamentalista y adorniana a ultranza, como si yo criticara, de por sí, la construcción de las imágenes autoriales. ¿Cómo podría sostener algo tan ridículo como imposible? En este sentido, suscribo las ideas de Dominique Maingueneau, en orden a interpretar la imagen autorial como "la interacción entre el autor y los diferentes públicos que producen discursos sobre el autor: críticos, profesores, gran público" (2015: 18); la imagen de autor no solo es producto, como lo hemos visto en estos días, de una actividad del escritor, sino que se elabora, como argumenta Maingueneau, "en la confluencia de sus gestos y de sus palabras [...] y las palabras de todos los que, de modos diversos y en función de sus intereses, contribuyen a modelarla" (2015: 21). Coincido en esta mirada que no desconecta la literatura de esta dimensión que comienza a gestionarse incluso con la misma escritura. Como lo plantea Meri Torras, "la concepción de la obra como unidad reclama la imagen de un autor que con su cuerpo –o al menos con su rostro– le otorgue coherencia, integridad, completitud y todos esos atributos físicos que pasan de un cuerpo (el del autor) a un corpus (la obra), bidireccionalmente", es decir, que se produce una potente interrelación que, como hemos podido observar en algunas de las intervenciones de este simposio, suele ser muy distinta para el autor varón y la autora mujer (Torras 2013: 33).

Tal vez también por una idea preconcebida sobre la academia y la atribución de cierta moralidad o cierto comportamiento de casta sacerdotal, se entendió, a propósito de lo que escribió Meruane, que yo juzgaba la *apariencia física* de las autoras, cuando en realidad yo solo había puesto el acento en sus modos de aparición y sus formas de posicionamiento en el campo. Lo más cercano que escribí en esta línea fue que, en todos los ejemplos que mencionaba, y me perdonarán la autocita, "la cuestión en juego es la 'aparición' o 'existencia'

[10] Después de que se realizara esta conferencia, en octubre de 2020, Lina Meruane publicó un nuevo texto, muy ligado a este debate. Se titula "La inquina de la crítica" y apareció en el espacio de sus columnas en *The Clinic*. Allí ella utiliza la palabra "desaparición", de graves connotaciones políticas en mi país, para referirse a prácticamente un programa de las críticas literarias chilenas, quienes estaríamos "realizando el proyecto patriarcal de hacer desaparecer a las escritoras" (2021: párr. 3). Las acusaciones que hace son muy graves, así como también la forma en que nuevamente "manda a callar" las diferencias literarias e ideológicas: "Estas críticas sin duda sofisticadas y consagradas han aplicado su ley literaria, transformado el reseñismo en una ensañada escena de sentencia pública. Una manera de hacer crítica *textual* que maltrata *personalmente* a las escritoras emergentes haciéndolas dudar o silenciándolas por un tiempo o para siempre (en vez de callar ellas a la espera de un libro de su gusto)". (Las cursivas son suyas; 2021: párr. 3). Me pregunto si incidirá en esta reacción a un par de reseñas negativas que se publicaron a comienzos de este año (en particular al libro *Las heridas*, de Arelis Uribe) el hecho de que Chile haya funcionado como una suerte de experimento neoliberal, donde el mercado "manda", al punto de no poder establecer lecturas críticas, como espera la escritora chilena, quien caricaturiza, utilizando el anonimato (porque no nos menciona), el trabajo que realizamos sobre todo la crítica Patricia Espinosa y yo.

de las escritoras, en estrecha conexión con su figura/imagen. En todos estos casos, las autoras son singularizadas, con estrategias que impiden poner en red sus diversas voces y mirar de manera más orgánica sus contribuciones políticas y estéticas" (2020a: párr. 7).

Me pregunto, por último, si habrá sido también a raíz de una imagen preconcebida del trabajo académico, que se planteó que las escrituras que yo había comentado negativamente tal vez estaban preñadas de un vanguardismo mal comprendido, en espera de un reconocimiento futuro; se las parangonó (a mi modo de ver, un auténtico despropósito) con el trabajo de Mario Levrero o Elena Garro (Rimsky y Keizman 2020: párr. 14), aunque en ninguno de estos textos pude ver algo fundamental: que alguien, una sola de las escritoras, respondiera a mi crítica de las estéticas de estas autoras con una defensa, como pedía Lina Meruane, de sus propias escrituras. De los textos.

8. Tengo la sensación de que lo que describí en Chile no se aleja tanto de las escenas que se pueden ver en otros lugares. Hace un año, por ejemplo, la crítica catalana Anna Caballé escribía una breve pero significativa reseña del libro *Listas, guapas, limpias*, de Anna Pacheco, que por lo que sé tuvo altos índices de venta en España. El título de su texto era "Queda mucho por hacer" y me parece que responde a inquietudes muy similares a las mías, que ella supo expresar mucho mejor que yo. En su reseña dice que se trata de un texto concebido "en función del público", que ofrece una serie de conversaciones "inanes", "estúpidas". Estas "destilan una inmensa vulgaridad y la mayor indiferencia sobre la marcha del mundo". Caballé no escatima ironías para referirse a los personajes: "Su gran preocupación es si se hace una depilación íntegra del pubis o no; en cuanto a la protagonista, digamos que el nivel de su arrojo se comprueba cuando urde con unos compañeros una visita a la casa donde se rueda Gran Hermano, en Guadalix". La conclusión es contundente:

> ¿Así estamos? ¿O es solo la necesidad de escribir un libro con gancho (el gancho es indiscutible) y del que se hable? [...] Tal vez el título debiera ser otro, porque nada hay en el retrato de esas jóvenes y de sus familias, con sus decires y sus palabros, que admita la mínima elevación y por tanto lo justifique. ¿O es que Anna Pacheco se vale de la ironía que puede ofrecer la narración costumbrista para ponernos, a la manera de Larra, frente al espejo de un universo femenino al que le queda todavía un gran trecho por recorrer? Así estoy, y quedan descritas fielmente mis dudas. (Caballé 2019: s/p)

Muchas veces, al leer la gran cantidad de textos que se producen en Chile y no solo aquí, me hago preguntas similares a las de Caballé. Y, por supuesto, trato de observarme a mí misma, sin saber si hay límites para una crítica feminista. ¿No es este texto de Caballé un texto razonado, con argumentos, que demanda, *desde dentro* de las lógicas del feminismo, más audacia y solidez, tomando distancia de otra escritura que se autoproclama, también, feminista?

Si en mis textos del debate yo pedía más escritura y más reflexión a las escritoras, era porque efectivamente me consta que todas vivimos estos apremios que nos impiden consolidar lo que deseamos decir. Guardar silencio, detenerse

y respirar hoy pueden llegar a ser gestos de insubordinación. La escritora Alejandra Costamagna describió muy bien, en otra columna que formó parte del debate, "ese apremio neoliberal que trabaja sobre la obsolescencia casi inmediata" (2020: párr. 2), un "'hacer' constante" que es una enfermedad del sistema. Las más jóvenes dominan mejor los nuevos medios de comunicación, pero tal vez estén demasiado apresuradas por autopromoverse. ¿Pero y si no hay otra alternativa? ¿Por qué no desear tener ahora mismo lo que hace veinte años era tan difícil de conquistar?

Desde luego que podemos conversarlo. Lo que me dolería pensar es que, como críticas, nuestra función deba limitarse a ofrecer "likes" y corazones a destajo y quedarse calladas cuando algo no nos gusta (como querría Meruane). Por momentos me parece que solo enfrentamos el recrudecimiento de algunas características que siempre han obrado en el campo literario, y que se han exacerbado producto del enorme narcisismo de un tiempo que estimula en nosotrxs permanentemente la aprobación y la popularidad. Damián Tabarovsky se refiere irónicamente a la relación entre el *pólemos* y la *fratría*, fuerzas que se imbrican una a otra, que se enmarañan:

> … el *pólemos* ocurre de modo que una fratría responde a otra, y que esta a su vez presenta sus argumentos en respuesta a la primera. Cuando los argumentos no alcanzan […] generalmente la discusión se desplaza hacia otra escena, pero en lugar de volverse más interesante […] se reduce a la sospecha de las razones de la discusión (entendida ahora como ataque), la *fratría* en cuestión devela […] su carácter de asociación ilícita, su comportamiento se vuelve faccioso (lucha por la sobrevida de sus conquistas y prebendas) y hasta la débil noción de argumento es abandonada por demasiado riesgosa. La comunicación impone siempre el triunfo de unos sobre otros. (Tabarovsky 2018: 50)

No me interesa saber quién "venció" en el debate al que me he referido hoy, porque quisiera pensar que algo mejor salió de todo esto, y es que hoy existe en Chile algo así como "el tema de las autorías", después de muchos años sin que se gestara una sola discusión literaria en los medios de comunicación. Quizás sea por esto que, si bien entiendo por qué la academia es para muchos algo muerto, me resisto a asumirlo. Nadie quiere habitar el cuerpo de un cadáver y considero que hay muchas formas de hacer trabajo académico y transformarnos. Una de ellas es salir de la universidad y exponerse a los vaivenes de la discusión pública, aunque entiendo también que esto puede ser visto como una impostación, la de la academia poniéndose en el lugar de último bastión de la crítica y la reflexión pública, cuando los modos de producción capitalista han transformado también la escritura de los claustros en material para los índices de productividad, metamorfoseando, así, nuestro propio lugar de "autorxs".

Replantearnos no solo nuestro estar en el campo de la cultura, sino también, metodológica y críticamente, cómo podemos aprovechar el tardío ingreso de las mujeres a este campo, buscando reformular y hacer más vivibles las formas de sociabilidad literaria que por siglos desarrollaron los escritores, su sistema de premios, reconocimientos, espaldarazos, sus competencias y despe-

dazamientos, incluso su banalidad. ¿Hay otras formas de ser escritoras? ¿Cómo acceder en condiciones de igualdad –algo que claramente aún no ocurre, no del todo, aunque sean cada vez más las mujeres que publican y son visibilizadas– y al mismo tiempo producir una diferencia? Buena parte de mis preguntas en el debate apuntaban hacia estos aspectos de la autoría, como parte de un tramado conceptual de origen moderno, que hoy podría comenzar a cambiar y que el propio feminismo podría reformular. Me hago eco de otra pregunta que plantea también Rivera Garza:

> ¿Cuál es el papel de la escritura tanto en términos culturales como políticos, en una era en la que el trabajo inmaterial –el trabajo con y desde el lenguaje, la invención, el conocimiento– es el factor fundamental en la producción de valor? En plena era del semiocapitalismo, ¿pueden los escritores imaginar y producir una práctica lingüística capaz de generar un mundo alternativo a la dominación del capital? (Rivera Garza 2020: 53)

En una acción desarrollada también en Twitter, la escritora mexicana acuña una serie de #escriturascontraelpoder (2012), y una de ellas me parece que no podemos obviarla para pensar hoy la literatura, la crítica, la academia: "¿Cuestionas la autoridad pero te inclinas ante la autoría?" (2020: 55)

Creo en los procesos iniciados hace ya un siglo por las vanguardias en pos de una democratización: creo en el desmantelamiento de los géneros, creo en la importancia de los procesos creativos y creo en la insubordinación del lenguaje, que las búsquedas feministas han hecho propios. No me queda duda de que en este momento somos muchas las que escribimos sobre este presente, tan denso como estimulante, con la conciencia de que hay aquí mucho que desmenuzar. En este sentido, y volviendo al debate que se generó en torno a las autorías de mujeres en Chile, cierro con la intervención que hizo Tina Vallés desde Barcelona, cuando interpela a sus colegas:

> Les autores catalanes podem parlar sobre autoria, feminisme, crítica i autopromoció amb la maduresa, l'anàlisi i el respecte amb què n'han parlat les xilenes? No estic enviant un dard enverinat a les meves col·legues, només els envio aquesta pregunta i els demano que, si alguna en té ganes, n'intenti formular alguna resposta. No hi ha una sola resposta, ni tan sols hi ha una sola pregunta, hi ha un camp que s'obre, i pot ser sa, interessant i, tornem-hi!, incòmode que l'explorem. (Vallés 2020: párr. 5)

No puedo sino alegrarme por este tipo de interpelaciones, detrás de las cuales veo largos silencios y la posibilidad de fortalecer la posición de las mujeres en el campo literario, mucho más comprometidas, desde el feminismo, en pensar los nuevos tiempos. Lxs invito a que ahora conversemos sobre esto desde nuestro lugar como escritorxs-ensayistxs-académicxs-investigadorxs, sin que por ello se considere que intervenimos poniéndonos en un lugar de antagonismo o incluso en un "afuera" de estos procesos, que es, ciertamente, inexistente. Los tiempos que vivimos, remecedores en tantos sentidos, tal vez sean propicios para pensar este nuevo *ethos* literario feminista.

Obras citadas

Abate, Jennifer y Evelyn Erlij (2019). "La insurrección de Diamela Eltit", Palabra pública. <https://palabrapublica.uchile.cl/2019/08/01/la-insurreccion-de-diamela-eltit/> (21 de julio de 2021).

Abensushan, Vivian (2018). "Disolutas (a ante cabe con contra) las pedagogías de la crueldad", in Tsunami, ed. Gabriela Jáuregui. México: Sexto Piso, 2018, 13-24.

Amaro, Lorena (2019). "Crónica de un malestar", in La batalla de las artes y humanidades. Archivo 2016-2019, ed. Matías Ayala y Carolina Gaínza**.** Santiago de Chile: Asociación de Investigadores en Artes y Humanidades**,** 9-16. **<**https://drive.google.com/file/d/1DEBqW6yNr0Efhljw3AHYhSiA9lVufAhd/view**>** (21 de julio de 2021).

Amaro, Lorena (2020a). "Cómo se construye una autora. Algunas ideas para una reflexión incómoda", Palabra pública. <https://palabrapublica.uchile.cl/2020/08/24/como-se-construye-una-autora-algunas-ideas-para-una-discusion-incomoda/> (21 de julio de 2021).

Amaro, Lorena (2020b). "Discutir estéticas (en respuesta a las ideas que propone Lina Meruane)", Palabra pública. <https://palabrapublica.uchile.cl/2020/08/28/discutir-esteticas-en-respuesta-a-las-ideas-que-propone-lina-meruane/> (21 de julio de 2021).

Amaro, Lorena (2021a). "En estado de resistencia: la reciente narrativa hispanoamericana de mujeres", Catedral Tomada, vol. 9, 1: 30-61.

Amaro, Lorena (2021b). "Autoría femenina y autoficción en la narrativa latinoamericana reciente", in Desafíos y Debates para el Estudio de la Literatura Contemporánea, coord. y ed. Christian Sperling, Gabriel Ramos, Daniel Samperio Jiménez y Alberto Rodríguez. México: UAM-A (Serie Estudios: Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades), 277–315.

Amaro, Lorena, Fernanda Bustamante y María José Punte (2019). "Narradoras latinoamericanas de las últimas dos décadas: voces, representaciones, estrategias", Letral, 22: 1-12.

Barrientos, Mónica (2019). La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit. Pittsburgh: Latin American Research Common.

Barrientos, Mónica (2020). "'No todas queríamos ser reinas'. La crítica, las autoras y las autorías", Palabra pública. <https://palabrapublica.uchile.cl/2020/09/05/no-todas-queriamos-ser-reinas-la-critica-las-autoras-y-las-autorias/> (21 de julio de 2021).

Caballé, Anna (2019). "Queda mucho por hacer", Babelia, El País. <https://elpais.com/cultura/2019/11/22/babelia/1574424822_608521.html> (21 de julio 2021).

Costamagna, Alejandra (2020). "El apremio neoliberal", Palabra pública. <https://palabrapublica.uchile.cl/2020/09/02/el-apremio-neoliberal/> (21 de julio de 2021).

Costamagna, Alejandra y Carolina Melys (2019). Avisa cuando llegues. Santiago de Chile: Bifurcaciones.

Cróquer, Eleonora, Meri Torras y Aina Pérez Fontdevila (2015). "Ninguna voz es transparente. Autorías de mujeres para un corpus visibilizador", Mundo Nuevo, Año VII, 16: 15-27.

De la Cerda, Dahlia (2020). "Feminismo sin cuarto propio", in Tsunami, Vol. II, ed. y prólogo Gabriela Jáuregui. México: Sexto Piso, 59-98.

Díaz Meza, Lorena (2020). "Cuando la palabra sale de los márgenes", Palabra pública. <https://palabrapublica.uchile.cl/2020/09/21/cuando-la-palabra-sale-de-los-margenes/> (21 de julio de 2021).

Fernández, Nona (2020). "La reorganización de los tejidos. Reflexiones sobre el diálogo entre Lorena Amaro y Lina Meruane", Palabra pública. <http://palabrapublica.uchile.cl/2020/08/31/la-reorganizacion-de-los-tejidos-reflexiones-sobre-el-dialogo-entre-lorena-amaro-y-lina-meruane/> (21 de julio de 2021).

Fernández, Raquel (2020). "Antologías, género y autoridad: las 'poéticas' de *Poesía social* (1965)". Ponencia en el Simposio Internacional "¿Cómo ser escritora. Género y autoridad en el campo literario contemporáneo", Universidad de Alcalá, 28-30 de octubre de 2020.

Gerber, Verónica (2019). Palabras migrantes. México: Impronta Casa Editoras.

Goldberg, Michelle (2014). "Feminism's Toxic Twitter Wars", The Nation. <http://www.thenation.com/article/178140/feminisms-toxic-twitter-wars> (21 de julio de 2021).

Golubov, Nattie (2015). "Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autorial en la teoría literaria feminista", Mundo Nuevo, año VII, 16: 29-48.

Heinich, Nathalie (2005). L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique. París: Gallimard.

Le Guin, Ursula K (2017). "Presentación", in Contar es escuchar. Sobre la escritura, la lectura, la imaginación. Madrid: Círculo de Tiza.

Maingueneau, Dominique (2015). "Escritor e imagen de autor", Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 24: 17-30.

Marchant, Julieta (2020). "'Todas las escritoras somos todas las escritoras': ideas para una discusión incómoda", Palabra pública. <https://palabrapublica.uchile.cl/2020/09/01/todas-las-escritoras-somos-todas-las-escritoras-ideas-para-una-discusion-incomoda/> (21 de julio de 2021).

Meruane, Lina (2020). "Construirse colectivamente. Una reflexión en torno al artículo 'Cómo se construye una autora' de Lorena Amaro", Palabra pública. <https://palabrapublica.uchile.cl/2020/08/28/construirse-colectivamente-una-reflexion-entorno-al-articulo-como-se-construye-una-autora-de-lorena-amaro/> (21 de julio de 2021).

Meruane, Lina (2021). "La inquina de la crítica", The Clinic. <https://www.theclinic.cl/2021/05/06/columna-de-lina-meruane-la-inquina-de-la-critica/> (21 de julio de 2021).

Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francès (2019). "El género de la autoría", in ¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría. Barcelona: Icaria, 7-24.

Rimsky, Cynthia y Betina Keizman (2020). "No rías tanto, locura, ¡que lloras!", El Desconcierto. <https://www.eldesconcierto.cl/2020/09/05/no-rias-tanto-locura-que-lloras/> (21 de julio de 2021).

Richard, Nelly (2008). "¿Tiene sexo la escritura?", in Feminismo, género y diferencia(s). Santiago de Chile: Palinodia.

Rivera Garza, Cristina (2020). Los muertos indóciles. Santiago de Chile: Los libros de la mujer rota.

Russ, Joanna (2018). Cómo acabar con la escritura de mujeres. Madrid: Dos Bigotes / Barrett.

Santa Cruz, Guadalupe (2013). Lo que vibra por las superficies. Santiago de Chile: Sangría.

Tabarovsky, Damián (2018). Literatura de izquierda. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Torras Francès, Meri (2013). "Y el verbo se hizo carne. Vías de encarnación de un corpus-cuerpo autorial", Estudios, 21-42: 23-41.

Trabucco, Alia (2020). "Tram(p)as críticas", Palabra pública. <https://palabrapublica.uchile.cl/2020/09/02/trampas-criticas/> (21 de julio de 2021).

Uribe, Sara (2020). Antígona González. Valparaíso: Ediciones Libros del Cardo.

Vallès, Tina (2020). "La incomoditat com a llavor", Vila-Web. <https://www.vilaweb.cat/noticies/la-incomoditat-com-a-llavor/> (21 de julio de 2021).

Vara, Natalia (2020). "El silencio de las modernas: autobiografía y representación autorial tras el franquismo". Ponencia en el Simposio Internacional "¿Cómo ser escritora. Género y autoridad en el campo literario contemporáneo", Universidad de Alcalá, 28-30 de octubre de 2020.

Zafra, Remedios (2015). Ojos y capital. Bilbao: Consonni.

Zafra, Remedios (2018). El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital. Barcelona: Anagrama.

Zimmerman, Tegan (2017). "#Intersectionality: The Fourth Wave Feminist Twitter Community", Atlantis, 38.1: 54-70.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.837
Vol. IX, n.º 2 (verano 2021), pp. 293-307, ISSN: 2255-4505

LA RESPONSABILIDAD ESCRITURAL: *LOS NIÑOS PERDIDOS*, DE VALERIA LUISELLI, COMO CONTRA-ARCHIVO[*]

SCRIPTURAL RESPONSIBILITY: *LOS NIÑOS PERDIDOS* BY VALERIA LUISELLI AS A COUNTER-ARCHIVE

Meri Torras Francès
Universitat Autònoma de Barcelona
Meri.Torras@uab.cat

Recibido: 19.03.2021
Aceptado: 17.09.2021

Resumen: Este artículo propone una lectura de *Los niños perdidos* (2016) [*Tell me how it ends* (2016 y 2017)], de Valeria Luiselli, en relación con el compromiso ético y político de la escritura. Analiza la construcción de este peculiar texto, de género mestizo, articulado entre la autobiografía, el ensayo y la crónica, a modo de contra-archivo parásito, sostenido por un lugar de enunciación afectado y afectivo –el cuerpo de la autora– que, a modo de interfaz relacional, lo cruza y lo vertebra. El artículo se estructura a modo de tránsito o pasaje en sí mismo, hasta desembocar en la responsabilidad escritural y la posición autoral (que implica ese poner el cuerpo de Luiselli): ambas cuestiones son tematizadas en este singular artefacto literario, que supuso de algún modo la antesala de la aclamada novela posterior, *Desierto sonoro* (2019) [*Lost Child Archive* (2019)].

Palabras clave: Valeria Luiselli, *Los niños perdidos*, autoría, responsabilidad, contra-archivo

Abstract: This article proposes a reading of *Los niños perdidos* (2016) [*Tell me how it ends* (2016 y 2017)], by Valeria Luiselli, in relation to the ethical and political commitment of writing. It analyzes the construction of this peculiar mestizo genre text, articulated in-between autobiography, essay and chronicle, as a par-

[*] Este artículo se vincula al trabajo del Grupo de Investigación Intertextos entre la literatura y el derecho, de la Universidad San Francisco de Quito, y también se inscribe en el proyecto "La autoría en escena: Análisis teórico-metodológico de las representaciones intermediales del cuerpo/corpus autorial" [FFI2015-64978-P], desarrollado en la Universitat Autònoma de Barcelona, en el seno del Grupo de investigación consolidado Cuerpo y Textualidad [2016SGR-1207].

asitic counter-archive, supported by a place of affected and affective enunciation –the body of the author– which, as a relational interface, crosses and vertebrates it. The article is structured as a transit or passage itself, until it leads to the scriptural responsibility and the authorial position (which implies putting the body of Luiselli): both questions are thematized in this singular literary artifact, which in some way meant the prelude to the acclaimed later novel, *Desierto sonoro* (2019) [*Lost Child Archive* (2019)].

Keywords: Valeria Luiselli, *Los niños perdidos*, Authorship, Responsability, Counter-Archive

Llegar nunca es llegar definitivo
Oración del migrante

Los niños perdidos, de la escritora mexicana residente en Nueva York Valeria Luiselli, gira alrededor de lo que se denominó la "Crisis Migratoria Estadounidense 2014" (Luiselli 2016: 20).[1] Dicha crisis consistió fundamentalmente en la llegada masiva de niñxs centroamericanxs y mexicanxs para cruzar la frontera e ingresar en territorio norteamericano, lo que llevó al gobierno de Obama a adoptar medidas de "urgencia", más cerca de la intensificación criminal de este colectivo a través del incremento de complicaciones legales, que no de articular una respuesta humanitaria frente a la manifiesta vulnerabilidad de estas decenas de miles de niñxs que conseguían llegar (o creían que habían conseguido llegar) a lo que alguna vez imaginaron un destino.

Frente a eso la escritora escribe. Es su trabajo. Es lo que puede y debe hacer. El propósito de este artículo reside en preguntarse por la posición autoral ante la imposición de este deber –el de escribir sobre algo– y el modo en que todo ello se escenifica dentro de este breve, pero intenso volumen. *Los niños perdidos* es un texto de género de *fricción*, molesto e híbrido, que se articula como un ensayo autográfico, donde se hace evidente una profusa labor de documentación, filtrada, no obstante, por un lugar de enunciación afectado y afectivo: el cuerpo. En efecto, las emociones que surgen *en* y *de* un cuerpo encarnado se *incorporan* a un corpus textual, a la vez que trazan un posicionamiento

[1] Esa *crisis*, por supuesto, es perpetua; y, por desgracia, hemos visto episodios recientes que lo ponen de manifiesto en una de sus facetas más carentes de humanidad. El término "crisis" surgió a raíz del aumento súbito de la tasa de niñxs migrantes: entre octubre 2013 y agosto 2015 fueron casi 200 mil menores los que llegaron a la frontera. Las cifras, contrastadas, las ofrece Luiselli detalladamente (2016: 39).

que es a la vez *situado* y *político*. Eso sucede de un modo imposible de separar de las formas de crear discurso, de los lenguajes con los que articulamos la realidad, y, por lo tanto, tiene que ver –por supuesto– con la literatura, vinculada a la responsabilidad de la escritura y de quien escribe, al papel –en definitiva– del autor.

1. Llegar: Pre-texto

Coincidió que el verano en que este arribo migrante, multitudinario e intensivo a la frontera estadounidense tenía lugar, Luiselli, su compañero y la hija de ambos habían tenido que organizar unas vacaciones *distintas*, dado que, al haber solicitado el permiso de residencia permanente en los Estados Unidos de Norteamérica (la denominada *Green Card*), no podían salir de sus fronteras jurisdiccionales, por lo que se aventuraron en un viaje "interior" que todavía les era exterior, ya que por el momento, mientras esas *Green Cards* no llegaran, seguían teniendo el estatuto legal de *aliens*. Salieron en coche sin un itinerario cerrado que los fue llevando, ese julio de 2014, "desde Manhattan hasta [...] el sureste de Arizona, muy cerca de la frontera entre México y Estados Unidos" (Luiselli 2016: 16), en un trayecto irónicamente inverso al que deseaban hacer lxs niñxs con los que luego la escritora se encontró frente a frente. Esa trayectoria en automóvil supuso una preocupación y una estupefacción crecientes, por aquello que iban escuchando por la radio, por aquello que iban reportando los periódicos locales que atesoraban por el suelo del vehículo, cuyo trato para esa masa de personas menores de edad era de *ilegal aliens* y no de refugiados, ni siquiera de indocumentadxs. Luiselli recoge algunas de estas noticias (que refiere en un apéndice de *Fuentes* al final del texto), las desgrana con amarga ironía, con hábil minuciosidad lectora y, tal vez por deformación profesional, con una especial atención en el uso del léxico.[2]

A Luiselli el lenguaje le agrede, su toma de posición responde también a la forma como se teje el discurso en torno a esos niñxs, que supone a su vez la creación de un *estado de opinión* (o, dicho de otro modo, la ilusión de que estamos informadxs y podemos pensar por nosotrxs mismxs mientras que, ya de antemano, somos conducidxs a repetir juicios de valor ya clausurados). En cualquier caso, a medida que avanzan en el trayecto, se sienten más preocupadxs y más interpeladxs.[3] De esa experiencia surge "la combinación de rabia y claridad" que será el motor detonante de la escritura de *Los niños perdidos*. El binomio merece detenimiento: la lucidez intelectual de la claridad junto a la respuesta

[2] En el caso de *alien*, bromeaban y se denominaban a sí mismos *pending aliens*. No obstante, más adelante, Luiselli afirma: "Es extraño cómo algunos conceptos pueden erosionarse tan repentinamente, volverse polvo duro. Las palabras que alguna vez se usaron a la ligera y con cierta irresponsabilidad pueden, de pronto, transformarse en algo venenoso y tóxico: *aliens*" (2016: 21-22). Un ejemplo todavía más crítico lo constituye el verbo *remove* y su genealogía de aplicación que señala, entre otras cuestiones, al "Indian Removal Act" con el que a lo largo del siglo xix se confinó a los indios americanos en las reservas (*vid.* 2016: 23).

[3] Valga esta cita como muestra: "Leemos periódicos, revisamos páginas de internet, escuchamos la radio y tratamos de responder a las preguntas de nuestra hija. Nos preguntamos si las reacciones de la gente serían distintas si, por ejemplo, estos niños fueran de un color más claro, si fueran de 'mejores' nacionalidades y genealogías más 'puras'. ¿Los tratarían más como personas? ¿Más como niños?" (2016: 21).

emocional de la rabia. O la emoción de la claridad junto a la lucidez de la rabia. En definitiva, no va una sin la otra. Interceptadxs a menudo por la Migra, Luiselli y su esposo deben dar explicaciones, aclarar que se dedican a escribir y se encuentran de vacaciones.

> Entonces vienen aquí desde Nueva York para *inspirarse*.
>
> Y como no vamos a contradecir a nadie que carga una placa, una pistola, y un repertorio de burlas desdeñosas, decimos nomás:
>
> Yes, sir.
>
> ¿Porque cómo se explica que nunca es la inspiración lo que empuja a nadie a contar una historia, sino, más bien, una combinación de rabia y claridad? Cómo decir: No, no encontramos ninguna inspiración aquí; encontramos un país tan hermoso como roto, y dado que estamos viviendo en él, estamos igualmente un poco rotos y avergonzados, y quizás buscamos algún tipo de explicación, o de justificación, para estar aquí. (Luiselli 2016: 26).

Hay una continuidad entre lo que sucede en el espacio territorial-vital y en ellxs mismos en la interfaz de sus cuerpos (de mexicanxs casi-residentes en los Estados Unidos); una participación indirecta que supone, no obstante, una afectación directa; una interpelación que es bien distinta, desde mi punto de vista, de la que mueve géneros más asentados (y a mi juicio muy problemáticos) como es por ejemplo el *testimonio*. Aquí nadie autoriza la voz de nadie, ni cede su voz a nadie: Luiselli habla de ella y por ella, desde lo que luego presentaré con el sintagma "responsabilidad escritural" que es –como se verá– una responsabilidad colectiva y política. Prosigamos, por ahora, en el nivel narrativo autobiográfico o autoficcional (poco importa en mi enfoque), para sumergirnos en este complejo artefacto textual que es *Los niños perdidos*.

De regreso a Manhattan, la escritora se encuentra con que han llegado las *Green Cards* de su pareja y de su hija, pero incomprensiblemente no la suya, por lo que Valeria Luiselli inicia una indagación para dilucidar qué ha acontecido, asesorada por su abogada. Sin embargo, al poco tiempo, esta le notifica que debe abandonar su caso: la puesta en marcha de medidas jurídicas encaminadas a acelerar la deportación de menores indocumentadxs (concretamente el *Priority Juvenile Docket*) requiere su plena dedicación, especialmente por tratarse de una abogada bilingüe, que además del inglés maneja el español.

> Antes de despedirnos, le pregunté si hacían falta traductores en la corte, aunque no fueran abogados, y me dijo que por supuesto que sí. Me puso en contacto ese mismo día con una abogada de la Asociación de Abogados de Inmigración Estadounidense (AILA, por sus siglas en inglés). Todavía tenía muchas preguntas por hacerle cuando colgamos, pero pasarían algunos meses antes de que empezara a poder siquiera articularlas: ¿Qué era, exactamente, un "priority docket"? ¿Quién estaba defendiendo a los menores indocumentados y quien los estaba acusando? ¿De qué crimen eran culpables? (Luiselli 2016: 33-34)

2. Llegar a saber: Borrador

En tanto que ilegales, lxs menores que han cruzado la frontera no tienen derecho a que se les otorgue abogados de oficio, por lo que son las iniciativas no gubernamentales, organizaciones civiles de apoyo a lxs migrantes, las que se ocupan de ello. El cometido de Luiselli como "entrevistadora" consiste en traducir al español un cuestionario de cuarenta preguntas y anotar las respuestas de lxs niñxs traducidas, a su vez, al inglés.[4] Por su parte, el cuestionario tiene la finalidad de discernir si el menor es un caso *defendible* (y en consecuencia ponerse a luchar para la obtención de una visa SIJS o del asilo político o de lo que proceda),[5] o si, por el contrario, está abocado a la deportación, cuando no hay asidero legal que pueda impedirlo. "Por más predecibles que se empiecen a volver las respuestas del cuestionario" –señala Luiselli– "tras meses de entrevistar niños y adolescentes, nadie nunca está preparado para escucharlas" (2016: 58).

Responder "correctamente" al cuestionario supone tener la peor historia, la más terrorífica, como de hecho todas lo son; pero no todas "sirven" igualmente a la hora de ser valorables en lo que se refiere a un posible encauzamiento legal. La saturación de niñxs atoradxs en esta situación y la premura de las circunstancias que impone el "priority docket", multiplican la vulnerabilidad de lxs menores de forma alarmante.

De este modo, Luiselli ha despedazado, ha descarnado los relatos de vida en lo que esas cuarenta rígidas y directas preguntas tratan de sacar a la luz; una luz *legal* que paradójicamente borra "la claridad y el detalle" (2016: 43). Ante ese emborronamiento responderá con su escritura, a modo de re-focalización sobre lo que importa. Afirma: "Todas las historias que se traducen en la corte acaban siendo generalizaciones de los relatos personales, distorsiones; toda traducción de las historias de los niños es una imagen fuera de foco" (2016: 43). Es contra esa desfocalización que se impone la escritura de *Los niños perdidos*.

3. Llegar a (saber) traducir: Archivo

Luiselli ha contribuido a la constitución a contrarreloj de un *archivo*, desempeñando su tarea de traductora voluntaria. Traducir es una labor injustamente menospreciada, que nunca jamás consistió ni consistirá en el mero hecho de verter en una lengua B lo que nos llega en una lengua A. Cada texto significa interpelando a un mundo intertextual en el contexto de salida, que no siempre es fácilmente transportable

[4] En tanto que *alien* en territorio estadounidense, Luiselli conocía el cuestionario con el que ella se enfrentó, junto a su familia, a la hora de solicitar la residencia. Se trata de un listado que no hay que responder a la ligera pero cuyas preguntas invitan a la sonrisa: "¿Tiene usted intención de practicar la poligamia?" o "¿Es usted miembro del partido comunista?"; porque señalan otros tiempos, con cierto regusto a Guerra Fría, cuando las "amenazas" que acechaban al país eran otras. Frente a eso, el cuestionario de admisión para estxs niñxs "[e]stá escrito como en alta resolución y es imposible leerlo sin sentir la creciente certidumbre de que el mundo se ha vuelto un lugar mucho más jodido" (2016: 18). Así coteja ambos formularios en las páginas 17 y 18.

[5] Las salidas legales, así como las categorías y criterios que las sostienen, vienen expuestas en las páginas 55 y 56.

al contexto cultural de llegada, ni son intercambiables los procesos de constitución de sentido. Traducir implica trasladar mundos y dislocarse con los textos y sus mundos. El caso de tener que hacer caber las historias de lxs niñxs dentro de los cajones de una cuarentena de preguntas pensadas con fines prácticos de asistencia legal, no podía ser distinto. No son solamente lenguas lo que Luiselli debe traducir. Esta cita, extensa, refiere de manera muy elocuente lo que supone ese proceso de llegar a (saber) traducir, y da cuenta del material verbal vital con el que se encara en la corte:

> Pero un procedimiento en teoría simple no es necesariamente un proceso sencillo en la práctica. Las palabras que escucho en la corte salen de bocas de niños, bocas chimuelas, labios partidos, palabras hiladas en narrativas confusas y complejas. Los niños que entrevisto pronuncian palabras reticentes, palabras llenas de desconfianza, palabras fruto del miedo soterrado y la humillación constante. Hay que traducir esas palabras a otro idioma, trasladarlas a frases sucintas, transformarlas en un relato coherente, y reescribir todo eso buscando términos legales claros. El problema es que las historias de los niños siempre llegan como revueltas, llenas de interferencia, casi tartamudeadas. Son historias de vidas tan devastadas y rotas que a veces resulta imposible imponerles un orden narrativo.
>
> "¿Por qué viniste a los Estados Unidos?". Las respuestas de los niños varían, aunque casi siempre apuntan hacia el reencuentro con un padre, con una madre, o un pariente que emigró a Estados Unidos antes que ellos. Otras veces, las respuestas de los niños tienen que ver no con la situación a la que llegan sino con aquella de la que están tratando de escapar: violencia extrema, persecución y coerción a manos de pandillas y bandas criminales, abuso mental y físico, trabajo forzoso. No es tanto el sueño americano en abstracto lo que los mueve, sino la más modesta pero urgente aspiración de despertarse de la pesadilla en la que muchos de ellos nacieron. (Luiselli 2016: 15-16).

Además, si se da la situación de que lxs niñxs son muy pequeñxs, es preciso superponer otra traducción: la que hace comprensible el lenguaje adulto al lenguaje infantil. Y viceversa.[6] Luego, por supuesto, está el dolor de la traductora que, por más que se entregue a la interpretación, no puede mentir y a menudo se ve anotando respuestas que sabe de antemano "incorrectas", puesto que no auguran una resolución feliz, para los casos de lxs niñxs que tiene delante:

> Sus respuestas no servían. Lo que necesitaba escuchar, aunque no quisiera escucharlo, era que las niñas hacían trabajos forzosos, trabajos que ponían su seguridad e integridad en peligro, que eran explotadas, abusadas, castigadas. Si las respuestas de las niñas no cumplían con lo que la ley dictaba como razón suficiente para que tuvieran derecho de ser protegidas, el único final posible de la historia era una orden de deportación. (Luiselli 2016: 60)

[6] Remito, por ejemplo, a la página 58, en concreto a un fragmento que da cuenta de cómo se desempeñan algunos de esos momentos durante la aplicación del cuestionario, de todo lo que no es *traducible*.

En tanto que *alien* en territorio estadounidense, Luiselli conocía el cuestionario con el que ella se enfrentó, junto a su familia, a la hora de solicitar la residencia. Se trata de un listado que no hay que responder a la ligera pero cuyas preguntas invitan a la sonrisa: "¿Tiene usted intención de practicar la poligamia?" o "¿Es usted miembro del partido comunista?"; porque señalan otros tiempos, con cierto regusto a Guerra Fría, cuando las "amenazas" que acechaban al país eran otras. Frente a eso, el cuestionario de admisión para estxs niñxs "[e]stá escrito como en alta resolución y es imposible leerlo sin sentir la creciente certidumbre de que el mundo se ha vuelto un lugar mucho más jodido" (2016: 18).[7]

4. Llegar a (saber) llegar: Contra-Archivo

Por todo ello, ante la certeza, experienciada por Luiselli, de que el mundo es en efecto un lugar muy jodido (especialmente para según quienes), la hipótesis de esta lectura sugiere que *Los niños perdidos* funciona a modo de contra-archivo, sabiéndose de partida (y hasta cierto punto siempre) un registro imposible. En su situación de *alienígena pendiente* (de la *Green Card*), la escritora mexicana ha escuchado unas historias que nunca nadie está preparado para oír; las ha embutido dentro del espacio frío y pragmático de estas cuarenta preguntas en alta resolución, como si ingresara a lxs protagonistas en una especie de cuarentena legal preventiva, cuyo final se augura infeliz, a pesar de todo ese esfuerzo, la inmensa mayoría de las veces: "El cuestionario de los niños produce el negativo de una vida, un negativo que va a esperar en la oscuridad hasta que alguien lo pesque del fondo de un archivo y lo exponga a la luz" (2016: 62).

En sus conocidas *Tesis de filosofía de la historia*, Walter Benjamin advierte que "[n]unca hay un documento de cultura que no lo sea igualmente de barbarie" (1940: s/p). Así mismo sucede con el archivo que Luiselli ha contribuido a conformar. Según este filósofo vinculado a la Escuela de Frankfurt, frente al historiador historicista positivista, que empatiza con el vencedor,[8] el materialista histórico "[m]ira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo" (1940: s/p). En este sentido discurre *Los niños perdidos*, a contrapelo y a modo de un contra-archivo. A su vez, pienso el concepto de archivo desde Michel Foucault y *La arqueología del saber*: esto "es ante todo la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singula-

[7] Así coteja ambos formularios en las páginas 17 y 18.

[8] La alusión a la empatía benjaminiana merece detenimiento. La empatía es un mecanismo que pone en juego las emociones en la frontera misma entre el yo y el otrx, entre el deseo y el reconocimiento (si queremos decirlo con Hegel o con Butler). En las *Tesis*, no obstante, supone una clara alineación del lado de los vencedores. Escribió Benjamin: "El tercer bastión del historicismo es el más fuerte y el más difícil de atacar. Se presenta como la 'empatía con el vencedor'. Los dominadores en un determinado momento son los herederos de todos los que alguna vez vencieron en la historia. La empatía con el vencedor beneficia siempre a los dominadores del momento. [...] [E]l materialista histórico examinará el inventario del botín que [los dominadores] ponen a exhibición ante [los dominados]. A este inventario se le denomina cultura. Sin ninguna excepción, todo lo que de bienes culturales el materialista histórico alcanza con su mirada tiene una procedencia que él no puede observar sin espanto" (1940: s/p).

res" (2002: 219) Y un poco más adelante: "El archivo [...] es lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento, y en el cuerpo en que se da, define desde el comienzo *el sistema de su enunciabilidad*" (2002: 220). El archivo genera siempre, inmediatamente pues, un contra-archivo: el reto es, justamente, la im/posibilidad de articular lo que no puede ser dicho, una im/posibilidad que se encarna en el cuerpo mismo del enunciado.

> A lo largo de los meses he entrevistado a decenas de niños, y suelo recordar con claridad la mayoría de sus caras y voces. Pero se me confunden y mezclan las historias que cada uno me va contando a medida que avanzamos por las preguntas del cuestionario, quizá porque, aunque las historias de todos ellos son distintas, cada una es un fragmento de una historia compartida más amplia. Todos los niños llegan de lugares distintos, de vidas singulares, de experiencias únicas, pero una vez que registramos sus historias, estas se encadenan unas con otras, y cuentan la misma historia espeluznante. (Luiselli 2016: 43-44)

En cierto modo, podría considerarse que la mirada de Valeria Luiselli es la del Angelus Novus de Paul Klee, una imagen que el propio Benjamin cita e interpreta en las *Tesis*,[9] como aquel que se enfrenta al horror.[10]

Los niños perdidos se presenta como un intento de devolver el foco, desde la práctica literaria, sobre lo que importa y no registra el archivo o sobre lo que probablemente no es ni posible registrar. El libro de Luiselli es un texto de *re-velación* que se instala en la paradoja del término: revela porque pone de manifiesto una realidad, la da a conocer, positiva el negativo al que aludía justo más arriba, pero a su vez esa operación se hace a sabiendas de que se trata de algo imposible de contener, retener y ni siquiera registrar, de modo que la forma material que tomará el texto indefectiblemente *deforma* y, por tanto, *re-vela* (vuelve a velar, a cubrir los hechos con las palabras que no son nunca las cosas; o, si se sigue con la metáfora de la película fotográfica, la misma luz que arroja termina por quemar la imagen).

Lejos de proponer una empatía con los vencidos o dominados (una posición más cercana al género del *testimonio* al que me he referido antes), este texto cabalga a lomos de la rabia y de una claridad hiriente y escenifica una implicación de responsabilidad política. *Los niños perdidos* se desarrolla a contrapelo –a modo de contra-archivo encarnado– que se sabe parásito, partícipe de los elementos de la cultura que hace posible el horror mismo. Este aspecto parasitario corporal se hace evidente en la estructura material con la que Luiselli

---

[9] Fernando Castanedo (2011) es el único que ha establecido este vínculo Luiselli-Benjamin no a propósito de *Los niños perdidos*, sino sobre el primero de sus libros, *Papeles falsos* (2010).

[10] Recuerdo la cita del texto benjaminiano: "Hay un cuadro de Klee que se titula Angelus Novus. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso (Benjamin, 1940: s/p).

conforma su texto. Este se sostiene en una articulada construcción textual que trataré de describir sucintamente a continuación, a través de cuatro estrategias primordiales:

4.1. Revolver tiempos y personas

Los cuatro estadios que he diferenciado a lo largo de estas páginas, en aras de insistir en lo que ensaya este ensayo (llegar, llegar a saber, llegar a saber traducir y llegar a saber llegar, a modo de pre-texto, borrador, archivo y contra-archivo, respectivamente) aparecen en el texto de forma mezclada, donde los tiempos se doblan sobre sí mismos, entrecruzándose. La trama no sigue el orden cronológico de la historia y en ella todo parece que suceda a la vez. Es trabajo de quien lee establecer una narración primera y la reordenación temporal de los acontecimientos, porque el relato de *Los niños perdidos* se estructura en función de otros parámetros.

Cabe añadir que también las personas del verbo se prestan a confusión:

> Durante las entrevistas, a veces anoto las respuestas de los niños en primera persona, y a veces en tercera:
> Crucé a pie.
> Cruzó nadando.
> Es de San Pedro Sula.
> Soy de Guatemala.
> Nunca ha conocido a su papá.
> Sí, sí conocí a mi mamá.
> Pero no se acuerda cuando fue la última vez que la vio.
> No sabe si lo abandonó.
> Se fue cuando yo tenía cinco años.
> Pero les mandaba dinero todos los meses.
> No, mi papá no mandaba dinero.
> Yo trabajaba en el campo, sí.
> No sé cuántas horas.
> Trabajaba quince horas.
> La ms-13 me esperaba afuera en la escuela.
> Su tío le pegaba.
> Solo me pegaba a veces.
> No, el abuelo no nos pegó nunca. (2016: 57-58)

Sujeto y objeto se funden; la traductora está en lo traducido y el relato que traduce, como una única historia (2016: 43-44),[11] se impone y conforma también la suya como tal. Este ensayo se hibridará con la propia autobiografía, en un efecto espejo que se intensifica con la figura de una niña, su hija, quien no cesa de preguntarle una y otra vez, inasequible al desaliento, cómo termina esta historia. El

[11] De hecho, alrededor de las paradojas de esa *unidad diversa y unicidad plural* se puede dar la articulación política, en tanto que colectiva, porque es la que permite pensar –también– el conjunto de niñxs migrantes como una *comunidad*. La imagen, a mi juicio muy potente, que construye el texto, vinculada a esos cuerpos en tránsito, es la de *una misma cicatriz*. Más adelante me referiré a ello.

interrogante salpica el texto por entero;[12] de hecho, esta insistencia tiñendo los tejidos del texto señala a su vez el cierre del mismo: ¿qué final aguarda al libro de *Los niños perdidos*?

4.2. El imperativo de contar y re-contar

En *Los niños perdidos* la escritura se impone como un imperativo insoslayable:

> Y, quizá, la única manera de empezar a entender estos años tan oscuros para los migrantes que cruzan las fronteras de Centroamérica, México y Estados Unidos sea registrar la mayor cantidad de historias individuales posibles. Escucharlas, una y otra vez. Escribirlas, una y otra vez. Para que no sean olvidadas, para que queden en los anales de nuestra historia compartida y en lo hondo de nuestra conciencia, y regresen, siempre, a perseguirnos en las noches, a llenarnos de espanto y de vergüenza. Porque no hay modo de estar al tanto de lo que ocurre en nuestra época, en nuestros países, y no hacer absolutamente nada al respecto. Porque no podemos permitir que se sigan normalizando el horror y la violencia. (Luiselli 2016: 32).

Luego aludiré más detalladamente a cómo este imperativo se traduce en la acción política que se esboza al final de esta cita, enlazándola con la responsabilidad del escritor –y, tal vez, de la literatura–, pero ahora me basta con constatar este contar espectral al que aboca el relato del registro imposible, el contra archivo que se sabe de partida fantasmal y contra unx mismx. Precisamente porque nada de eso nos puede ser ajeno.

4.3. Re-pensar el lenguaje

Ese contar y volver a contar lleva emparejada una concienzuda labor de revisión de lenguaje. Las palabras no son las cosas, pero las constituyen, las representan y las transforman. Ya salió más arriba el caso de la revisión del término *alien* o del verbo *remove*; sirva, a modo de ejemplo, el título del libro:

> A menudo, mi hija se refiere a los niños indocumentados como "los niños perdidos". Se le olvidan, tal vez, las palabras más difíciles "indocumentado" o "migrante" o "refugiado".
>
> ¿Y cómo termina la historia de esos niños perdidos? –pregunta.
>
> Todavía no sé cómo termina –le digo. (Luiselli 2016: 51)

Los niños perdidos tiene una versión previa en inglés, aparecida en 2016, e intitulada *Tell me how it ends*.[13] Hay diferencias substanciales entre ambas, hasta el punto

[12] Se puede constatar en las páginas 51, 53, 63 y 80.

[13] En realidad, los libros en inglés relacionados con *Los niños perdidos* ya son tres. Por un lado, *Tell me how it ends* (2017), aparecido en la revista literaria *Freeman's*, que tras la rescritura en español con el título de *Los niños perdidos* (2016) fue a su vez reescrito y volvió a publicarse (esta vez en las editoriales neoyorquina Coffee House y la londinense 4th Estate) en 2017, ambas en versión

de que la versión en español no se presenta como una traducción sino como un original; una nueva muestra quizás de esa necesidad de contar una y otra vez, en las dos lenguas directamente implicadas. Y de los grupos humanos involucrados; porque ambos textos muestran tener conciencia de quienes son sus interlocutores potenciales. Así, *Tell me how it ends* (2017) se preocupa de propiciar una mejor comprensión, más justa y ajustada, de la realidad de unos niños que lejos de ser "ilegales" o "migrantes", deberían recibir el trato de "refugiados" y como tales tener derecho a recibir asilo político.[14] De un modo parecido, en *Los niños perdidos* Luiselli intensifica la reflexión crítica a propósito de la política migratoria de México y del trato que recibe en su país de origen esta población tan vulnerable:

> [...] sería un avance, cuando menos, que hubiese un reconocimiento oficial por parte de nuestros gobiernos de las dimensiones hemisféricas del problema, así como del hecho de que hay una interconexión absoluta entre fenómenos como la guerra del narco, las pandillas centroamericanas, el trasiego de armas desde Estados Unidos, el consumo de drogas, y la migración masiva de niños del Triángulo del Norte a Estados Unidos a través de México. Nadie, casi nadie, desde el lado de los productores hasta el de los consumidores, están dispuestos a aceptar su papel en el gran espectáculo de la devastación de la vida de estos niños. (Luiselli 2016: 76-77)

4.4. Estructuralmente sujetxs: circularidades, cuarentenas y haikús

Uno de los elementos que pone de manifiesto esa naturaleza contra-archivística del ensayo que nos ocupa reside en la estructura elegida. En primer lugar, es un texto circular: empieza y termina con la primera pregunta del cuestionario (que aparece más veces en el transcurso de la lectura): "¿Por qué viniste a los Estados Unidos?" (2016: 15 y 90).[15] En segundo lugar, esas mismas cuarenta preguntas que conforman el cuestionario son las que irán pautando el ensayo de Luiselli,

---

expandida y conservando el mismo título y subtítulo: *An essay in 40 questions*, que señala la ubicación mayormente bajo el epígrafe del ensayo. En febrero de 2019 vio la luz la magnífica novela *Lost Children Archive*, traducida al español por Daniel Saldaña y la propia Luiselli con el título de *Desierto sonoro*. A pesar de que la elección del término *archivo* para el título del texto origen, así como la re-afirmación del lado ficcional, pueden parecer una clara invitación a ello, no voy a establecer un diálogo entre estas dos obras de la autora mexicana en el espacio de este artículo. La posición autoral es distinta. En cualquier caso, toda esa miríada de libros que gravitan y atraviesan *the lost children* son una prueba irrefutable de esa necesidad de contar y recontar, una y otra vez; y ahí sí que *Desierto sonoro* no es excepción.

[14] La voz de Luiselli toma un posicionamiento claro: "Sería un avance hablar del tema como una guerra hemisférica porque obligaría a repensar el lenguaje mismo en torno al problema y, por lo tanto, la posible dirección futura de políticas públicas para enfrentarlo. Los niños que cruzan México y llegan a la frontera de Estados Unidos no son *migrantes*, no son *ilegales*, y no son meramente *menores indocumentados*: son refugiados de una guerra y, en tanto tales, tienen derecho al asilo político" (2017: 77).

[15] Hay sin embargo una diferencia: en el *excipit* del libro se recoge la respuesta de una niña: "–Porque quería llegar". Esa esperanza asociada al verbo llegar, la que mueve el tránsito de la persona migrante, multiplica las preguntas (o tal vez invita a plantearse otras de mayor calado que la que inaugura el cuestionario): ¿Qué quiere decir llegar? ¿Cuándo termina llegar? ¿A qué (tanto como a dónde) creía unx que estaba llegando?

porque este se sabe ostentosamente sujeto a las estructuras de poder que trata de deconstruir. En tercer lugar, la cuarentena de preguntas se organiza a su vez en cuatro partes: I. Frontera, II. Corte, III. Casa y IV. Comunidad. Es fundamental señalar de donde viene esta división. El origen lo descubrimos, sin ninguna metarreflexión explícita, en el relato de su primer día como traductora:

> Junto a nosotros había un pizarrón donde alguien había anotado una lista de palabras divididas en cuatro categorías. La repasamos juntas:
> 1) Frontera: coyote, migra, hielera, albergue
> 2) Corte: la puerta, abogados
> 3) Casa: familia, guardianes
> 4) Comunidad: ?
> Las palabras estaban escritas en español. A mí me parecieron, más bien, un haiku ominoso, pero no lo dije en voz alta. (Luiselli 2016: 43)

Contra ese orden se erige el devenir del texto que, sin embargo, recupera el haikú ominoso a modo de índice, para darle la vuelta, para terminar enfatizando sobre el último de sus conceptos –comunidad– y, sobre todo, sobre el signo de interrogación que lo acompaña.

5. La responsabilidad de la escritura

Señalaba cómo en el caso de este texto de Luiselli, las emociones que surgen *en* y *de* un cuerpo encarnado se *incorporan* a un corpus textual, en un posicionamiento que es a la vez *situado* y *político*. Detrás de estos adjetivos resuenan los intertextos fundamentales de Donna Haraway (1991), y su concepto de *saber situado*, y de Hannah Arendt (2007): especialmente pertinente aquí me parece su formulación de *responsabilidad colectiva*, vinculada –como inmediatamente veremos– a la idea de comunidad.

Junto a la reflexión sobre el saber situado gira el esfuerzo por ubicar la verdad y el saber (la objetividad, si prefieren este término) en un lugar distinto del de la *universalidad*. Haraway elige el de la *parcialidad*, entendiéndola como una posibilidad crítica y transformadora de los mecanismos de constitución de conocimiento y de las maneras de mirar (1991: 329), como una deconstrucción –ni un borrado ni necesariamente una renuncia– de la objetividad. Y esa parcialidad fundamental es, a su vez, forzosamente contradictoria porque atraviesa y es atravesada simultáneamente por un yo escindido. No obstante, como señala la propia Haraway más adelante, "[e]l yo dividido y contradictorio es el que puede interrogar los posicionamientos y ser tenido como responsable, el que puede construir y unirse a conversaciones racionales e imaginaciones fantásticas que cambien la historia" (1991: 331).

Afín al *angelus* benjaminiano, ese es el lugar que reconozco al yo de la enunciación del texto de Luiselli, un yo que se entrega a la escritura a contrapelo y asume, desde ahí, su ser tenido como responsable. "Existe una responsabilidad por las cosas que uno no ha hecho –afirmaba Arendt en 1968–; a uno le pueden pedir cuentas por ello" (2007: s/p). Arendt establece una distinción fundamental

entre una culpa moral y/o legal, que siempre será individual, frente a una responsabilidad colectiva que señala en última instancia a la comunidad. Para ello, la filósofa alemana acude al conocido ejemplo de los nadadores expertos que, tumbados al sol en la arena de la playa, permiten que se ahogue una persona o, simplemente, no hacen nada por evitarlo. En esa hipotética situación podemos encontrar diversos grados de culpa, pero no una responsabilidad colectiva porque los nadadores expertos no forman de entrada una comunidad diferenciada entre ellos. Para que se dé una situación de responsabilidad colectiva se tienen que cumplir dos condiciones: "Yo debo ser considerada responsable por algo que no he hecho, y la razón de mi responsabilidad ha de ser mi pertenencia a un grupo (un colectivo) que ningún acto voluntario mío puede disolver" (Arendt 2007: s/p). Ese colectivo no debe su existencia, por tanto, a un acuerdo legal (como sería una asociación mercantil) sino a una cuestión política. La única forma de rehuir esa responsabilidad colectiva es saliendo de la comunidad; pero, por nuestra condición humana, no podemos existir fuera de la comunidad, tan solo podemos cambiar de comunidad, lo que implica cambiar de responsabilidad colectiva. Una vez más, acudo a Arendt:

> Esta responsabilidad vicaria por cosas que no hemos hecho, esta asunción de las consecuencias de actos de los que somos totalmente inocentes, es el precio que pagamos por el hecho de que no vivimos nuestra vida encerrados en nosotros mismos, sino entre nuestros semejantes, y que la facultad de actuar, que es al fin y al cabo, la facultad política por excelencia, solo puede actualizarse en una de las muchas y variadas formas de comunidad humana. (Arendt 2007: s/p)

Una prueba irrefutable de ello la vive Valeria Luiselli en su labor de docente en la Hofstra University, de Nueva York, en su materia de *Advanced Conversation*. Tras el hecho de que la crisis migratoria se acabe convirtiendo, casi sin proponérselo, en el monotema de todo el semestre, el alumnado toma la iniciativa de formar una asociación estudiantil para ofrecer servicios gratuitos a los niños y adolescentes migrantes que viven en Long Island. Ha reflexionado sobre las afirmaciones de una de las invitadas del curso:

> Nimmi Gowrinathan había venido a darnos una charla sobre las bases del activismo político, en la que había insistido en que lo importante era saber transformar el capital emocional –la rabia, la tristeza, la frustración que generan ciertas circunstancias sociales– en capital político. (Luiselli 2016: 86).

La escritura de *Los niños perdidos* no es una operación muy distinta a la que recomienda Gowrinathan,[16] obedece a la misma mutación de un capital emotivo –esa

[16] En la red puede leerse una conversación entre Gowrinathan y Luiselli, como *terrorist* y *alien*, respectivamente. En ella, Luiselli se queja de la aplicación de la *relatibility* (o *relacionalidad*), como algo que opera contrariamente a la empatía. Pareciera, entonces, que la empatía (con los dominadxs) no es algo del todo descartable, y tal vez deberíamos repensarla como un motor de la escritura y la lectura literarias. Disponible en: <https://harpers.org/archive/2017/02/trump-a-resisters-guide/7/>.

rabia y claridad– en un capital político –el libro y la lectura de este–; un texto que, además, irónicamente, es producido en las lindes fronterizas de la il/legalidad. De hecho, la *Green Card* no llega a tiempo, a Luiselli le expira su permiso de trabajo y debe renunciar temporalmente a su empleo en la universidad. Ese es el momento en que la historia se impone:

> Quedaba la pregunta de si tenía "permiso" de seguir escribiendo mientras esperaba mis papeles –después de todo escribir es mi trabajo–. Pero por supuesto que decidí escribir. Sabía que si no escribía, sobre todo en esa circunstancia, enloquecería. Y sabía que si no escribía esta historia, en particular, no tendría ningún sentido volver a escribir nada más. (Luiselli 2016: 83).

Desde esa posición contradictoria, pues, también en términos de legalidad, el imperativo de narrar –que he referido en el apartado 4.2.– se ejecuta de una manera particular. La voz de ese yo contradictorio y parcial que trata de escribir (y necesita escribir) a contrapelo una verdad situada desde el filtro ineludible de su cuerpo, sus emociones y de su responsabilidad política, dobla diversas dimensiones en la trama textual, favoreciendo una discontinuidad que cruza por entero el texto y que, sorprendentemente, consigue intensificar nuestro vínculo con él, por exigirnos *actuar* en el proceso de lectura, que nos lleva a transitar por una cicatriz que nos atraviesa a todxs:

> Si alguien dibujara un mapa del hemisferio y trazara la historia de un niño y su ruta migratoria individual, y luego la de otro y otro niño, y luego las de decenas de otros, y después la de los cientos y miles que los preceden y vendrán después, el mapa se colapsaría en una sola línea –una grieta, una fisura, la larga cicatriz continental. (Luiselli 2016: 44).

Y después, con el mismo hecho de intentar relatar y volver a relatar mediante, llenará de sentido el sintagma:

> Contar historias no sirve de nada, no arregla las vidas rotas. Pero es una forma de entender lo impensable.
>
> Las historias de los niños perdidos son la historia de una infancia perdida. Los niños perdidos son niños a quienes les quitaron el derecho a la niñez. Sus historias no tienen final. (Luiselli 2016: 63)

"Una forma de entender lo impensable", he aquí una hermosa invitación para pensar la literatura.

Advirtió Jean-Paul Sartre que el intelectual está hecho para meterse en lo que no le importa. En esta línea –y no sé si a ella la etiqueta le daría repelús–, Luiselli rescribe esa figura para mantenerle lo *engagé* –lo comprometido– pero haciéndola bajar de su pedestal y de su ilusión de visión privilegiada (si es que todavía le quedaba esa aura),[17] rechazando desatender lo emotivo y con ello el

[17] Hay toda una línea de reflexión aquí, que no está siendo desarrollada en este texto, en torno a la reinvención de la figura del intelectual por parte de escritoras como Luiselli, en relación con los

cuerpo como interfaz que cuenta a la hora de constituir el texto.[18] Cuerpo a cuerpo con el horror y lo ominoso, el escritor –la escritora, en este caso– es quien se aventura por lo que no le concierne para descubrirse a sí mismx (y a quien lo lea) que sí, que le interpela y que le importa, desde una responsabilidad política compartida por la comunidad.[19] ¿No es este, al fin y al cabo, el mayor regalo que nos ofrece la literatura? ¿No reside ahí –si es que todavía lo (man)tiene– el poder de su palabra?

Obras citadas

Arendt, Hannah (2007). "Responsabilidad colectiva en *Responsabilidad y juicio.* Barcelona, Paidós" [1968], Átopos, xvii-xxiv. <http://www.atopos.es/pdf_12/XVII-XXIV_Responsabilidad%20colectiva.pdf> (14 de febrero de 2021).

Barthes, Roland (1978). Roland Barthes par Roland Barthes [1975]. París: Seuil.

Benjamin, Walter (1940). Tesis de la filosofía de la historia. <http://www.anticapitalistas.org/IMG/pdf/BenjaminTesisDeFilosofiaDeLaHistoria.pdf> (14 de febrero de 2021).

Castanedo, Fernando (2011). "Papeles falsos", Babelia. El País. <https://elpais.com/diario/2011/04/09/babelia/1302307961_850215.html> (15 de junio de 2021).

Foucault, Michel (2002). La arqueología del saber. Trad. A. Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo xxi.

Haraway, Donna (1991). Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza. Madrid: Cátedra.

Luiselli, Valeria (2016). Los niños perdidos (Un ensayo en cuarenta preguntas). México/Madrid: Sexto Piso.

Luiselli, Valeria (2017). Tell me how it ends. An essay in forty questions. Nueva York: Coffee House Press.

Luiselli, Valeria (2019). Desierto sonoro. Madrid: Sexto Piso.

Novo, Rita M. (2008). "El concepto de 'responsabilidad' en la filosofía política de Hannah Arendt". <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.487/ev.487.pdf> (14 de febrero de 2021).

"modelos" del siglo xx, desde Mariátegui, Sartre y/o Beauvoir, hasta Said, pasando por Araguren o Sontag... entre tantas otras manifestaciones del llamado *compromiso intelectual* o, más específicamente, del *intelectual comprometido*.

[18] Roland Barthes, en *Roland Barthes par Roland Barthes* apuntó: "El *corpus*: ¡es una hermosa idea! A condición de que se admita leer en el corpus el cuerpo: ya sea que en el conjunto de textos retenidos para el estudio (y que forma el corpus), se busque ya no solo la estructura, sino las figuras de la enunciación; ya sea que se tenga con este conjunto algún nexo amoroso (sin el cual el corpus no es más que un imaginario científico)" (1978: 172).

[19] Advierto que uso *responsabilidad política* (casi) como sinónimo de *responsabilidad colectiva*, porque a mi juicio se requieren mutuamente. Se hace pertinente aquí esta cita de Rita M. Novo, referida al concepto de Arendt: "En efecto, la responsabilidad constituye un concepto político que implica hacerse cargo del mundo, asumir la inscripción histórica en un mundo común y la posibilidad de comprensión de lo que en él acontece" (2008: 6).

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.1058
Vol. IX, n.º 2 (verano 2021), pp. 309-322, ISSN: 2255-4505

ENTRE LA CRISIS DE LO HUMANO, LA AUTOFICCIÓN TRANS(FUGA) Y EL "ARTE QUEER DEL FRACASO": *LAS MALAS* DE CAMILA SOSA VILLADA*

BETWEEN THE CRISIS OF THE "HUMAN", *TRANS(FUGE)* AUTOFICTION AND "THE QUEER ART OF FAILURE": CAMILA SOSA VILLADA'S *LAS MALAS*

Katarzyna Moszczyńska-Dürst
Universidad de Varsovia
k.moszczynska@uw.edu.pl

Recibido: 11.05.2021
Aceptado: 18.09.2021

Resumen**:** *Las malas* de Camila Sosa Villada (2019), un relato de vida construido en clave de una autoficción tránsfuga, deviene en una crítica de la violencia patriarcal basada en el pensamiento falologocéntrico binario que ha precisado siempre de lo externo a él. En los discursos normativos disciplinarios que Camila afronta, lo exterior está materializado en forma de barbarie, de lo "no-humano" o "vida no habitable" (Butler 2002, Braidotti 2015). Veremos cómo el texto activa y des-activa la dialéctica identidad/otredad, dentro/fuera, humano/no-humano que subyace a todas las narraciones (des)identitarias (Wayar 2019). Asimismo, analizaremos la representación de la (in)felicidad performativa tal y como quedó codificada en *Las malas*, con sus mandatos, promesas, tabúes y fracasos. Por último, hablar del "arte queer del fracaso" nos permitirá ver que las prácticas (trans)discursivas producidas y reproducidas en la novela no siempre se corresponden con los usos de las teorías trans* (Halberstam 2018), creando de esta forma llamativos encuentros y desencuentros ideológicos.

Palabras clave: Transgénero, narraciones (des)identitarias, vulnerabilidad, promesa de la felicidad, el arte queer del fracaso

* This article is the outcome of the funded NCN research project OPUS 20: "Embodied life- and memory- narratives: vulnerable subjectivity and social movements in the 21st-century Argentine auto/bio/graphical literature" (2020/39/B/HS2/02332; National Science Centre, Poland)

Abstract: *Las malas*, written by Camila Sosa Villada (2019), is a story of life constructed as an defector´s autofiction that evolves into a critique of patriarchal violence based on the binary, phalogocentric system of thought that always depended on its own exterior. In the normative disciplinary discourses that Camila must face, the exterior is materialized in the form of the non-human or the "no-livable life" (Butler 2002, Braidotti 2015). The text activates and deactivates the dialectics identity/alterity, inside /outside, human/non-human which underlies all (non)identity narratives. Likewise, we will analyse the representation of performative (un)happiness as it was codified in *Las malas*, with its mandates, promises, taboos and failures. Finally, the concept of "the queer art of failure" will allow us to see that the (trans) discursive practices produced and reproduced in the novel do not always comply with the uses propagated by trans* theories (Halberstam 2018), creating striking ideological encounters and discounters.

Keywords: Transgender, (Non)identity Narratives, Vulnerability, The promise of happiness, The queer art of failure

Las malas de Camila Sosa Villada, novela publicada en 2019, comienza con la descripción de un grupo de travestis que se reúne en el Parque Sarmiento de Córdoba capital, que servirá como locación para el relato que Camila, la joven protagonista transgénero y narradora en primera persona, hace del mundo de la prostitución de principios del siglo xxi. El mismo cronotopo aparece en la famosa charla de TEDx "Profunda humanidad" de Sosa Villada en 2014; construida en clave autobiográfica, la presentación llama de inmediato a que identifiquemos la voz y la figura autoral con la narradora de la novela. Conforme la narración transcurre, nuestro horizonte de expectativas se va confirmando: la historia de la narradora, que no es otra sino una de las historias travestidas que tejen este libro de forma coral, coincide con el relato de los hechos ofrecido por la autora para TEDx, lo que nos lleva a ubicar este texto en el "espacio biográfico" (Arfuch 2002, 2013).[1]

¿Qué pasa entonces si el sujeto trans, concebido por la cultura patriarcal falo-logocéntrica como "bárbaro" y "monstruoso", deviene en escritora y nos deja escuchar su voz? Para empezar, cabe destacar que del libro se desprende un fuerte compromiso ético y político que se nutre del deseo de preservar la memoria del colectivo o, según las propias palabras de la autora en 2014, de "pedir disculpas" por el olvido. Dicho esto, las prácticas discursivas codificadas en la

[1] Arfuch acuña el término de "espacio biográfico" que designa diversas formas de las escrituras del yo o, más bien, distintos usos autobiográficos: memorias, auto/biografías, diarios, autoficciones, ensayos académicos de corte autobiográfico, *reality shows*, docudrama, entre otros. Según la teórica, el espacio biográfico es un concepto que da cabida a la coexistencia no-conflictiva de expresiones y subjetividades multifacéticas que, pese a todas sus diferencias, poseen rasgos en común y son el resultado de un "giro autobiográfico": "las implicancias de este giro, de esta vuelta obsesiva sobre la minucia de la subjetividad –advierte– son considerables" (Arfuch 2002: 247).

novela no siempre se corresponden con los usos de las teorías trans* (Halberstam 2018b), generando de este modo llamativos encuentros y desencuentros ideológicos que intentaré desvelar y analizar.

1. Géneros sexuales, géneros textuales

Camila Sosa Villada, a quien hoy en día se la conoce como una actriz argentina transgénero "de culto", recibió el reconocimiento de la crítica en 2009, tras el estreno de la pieza teatral *Carnes tolendas, retrato escénico de un travesti*; pieza con elementos de biodrama en la que a varios fragmentos de obras de García Lorca se les da una nueva lectura a la luz de recuerdos de la infancia y juventud de la propia autora. Sosa Villada alcanzó gran popularidad en 2011 gracias a su papel protagónico en el melodrama *Mía*, dirigido por Javier van de Couter y concebido como un acto de denuncia contra la discriminación de los colectivos transgénero. Pero no fue hasta 2012 que se consolidó su estatus de estrella, tras el éxito de la serie televisiva *La viuda de Rafael*. La serie se centra en la lucha de Nina, una mujer trans, que intenta ser públicamente reconocida como la viuda heredera de su pareja, en una época de fuertes enfrentamientos políticos por la Ley de Matrimonio Igualitario y La Ley de Identidad de Género, promulgadas en Argentina en 2010 y en 2012 respectivamente. Como resultado de la última, la actriz recibió en 2013 un documento de identidad nuevo, lo que acreditaría a nivel legal su género y su nombre elegido. Contado de este modo, el éxito profesional y legal de Sosa Villada parece ser un triunfo incuestionable de las políticas emancipatorias.

Sin embargo, los discursos del yo que produce revelan una vida marcada por la vergüenza, la discriminación y la violencia. La codificación del cuerpo trans como un cuerpo amenazado y vulnerable atraviesa toda la novela, registrándose en él numerosas violaciones, agresiones y suicidios. De esta manera, el texto se erige como denuncia de la violencia que las personas transgénero padecen en Argentina (Fernández 2004; Wayar 2019), tanto en la provincia como en la ciudad, como consecuencia del odio de la lógica cultural dominante: "Eso somos como país también, el daño sin tregua al cuerpo de las travestis. La huella dejada en determinados cuerpos, de manera injusta, azarosa y evitable, esa huella de odio" (Sosa Villada 2019: 28).

En la charla TEDx, primero, y en *Las malas*, después, a veces haciendo uso de recursos melodramáticos, da cuenta de cómo fue víctima de violencia y discriminación en la provincia de Córdoba, donde nació, para luego, tras llegar a la ciudad a los dieciocho años con el fin de estudiar, narrar el no haber sido capaz de encontrar trabajo alguno y, en consecuencia, terminar por hundirse en la pobreza: "Yo hacía de día una vida de estudiante mediocre, y era mucha la pobreza, ahora puedo decirlo, era mucho el hambre. El hecho de alimentarse solamente con pan deforma el cuerpo, lo pone triste" (2019: 36). En tal contexto, mientras que de día iba a la facultad, de noche se dedicaba a la prostitución en el Parque Sarmiento y de madrugada escribía un blog, *La novia de Sandro*. En 2009 decidió borrar el blog que retrataba sus vivencias en el mundo de la prostitución trans y los recuerdos y los lazos que la unían a él. En una entrevista con el diario

Clarín explica sus motivos del modo siguiente: "Cuando me hice conocida con *Carnes tolendas* lo borré porque me daba vergüenza que se supiera que había sido prostituta. Quería dar la imagen de que las travestis podíamos hacer otra cosa" (en Gelós 2019: s/p).

En 2019, diez años después de que cerrara aquel blog, aparece la novela *Las malas*, en la cual la narradora opta por pensar(se) y reconstruir(se) a través de una serie de "discursos del yo" que la acercan a "la teoría trans trava sudamericana que se dispone a pensarse y pensar, discutirse y discutir, a través de ella" (Shock en Wayar 2019: 15). Siguiendo el pensamiento de Martine Leibovici (2011, 2013), podríamos constatar que Sosa Villada deviene en "tránsfuga" consciente y rebelde, o, en sus propias palabras y según el poema que abre el volumen *La novia de Sandro*, en "una desclasada, en una sin tierra [...] desubicada" (2015: 9).

Recordemos que el concepto de tránsfuga se refiere a individuos que pasan de una clase social a otra, de una cultura a otra, de un mundo minoritario –en razón de la etnia, clase social, género o identidad sexual– a otro, compartiendo los prejuicios difamatorios contra esas minorías. En este sentido, la figura del tránsfuga de Leibovici se caracteriza por estar "entre" dos mundos. De ahí que los discursos del yo creados por "tránsfugas" para describir su origen paria y su particular posición social de "insider-outsider", su ubicación "tanto dentro como fuera", no sean sino potentes vías de conocimiento sobre los mecanismos de la exclusión social y del extrañamiento. Como afirma la filósofa francesa, la experiencia de estar a la vez dentro y fuera está codificada en las narraciones auto/bio/gráficas tránsfugas de una manera muy eficaz cuando deviene en el análisis interpretativo del mundo afectivo en el cual estaba inmerso el /la narrador/a en determinadas situaciones vitales. Se trata, sobre todo, de experiencias liminales, periodos frecuentemente marcados por la vergüenza, la humillación, la ira, el espíritu rebelde, pero también por la envidia, los celos o la ambición (Leibovici 2011: 94).

Cuando el "yo tránsfuga" en cuanto que sujeto que habla intenta inscribirse en el "espacio biográfico" (Arfuch 2002), debe siempre tomarse a sí mismo como punto de partida. Sin embargo, pronto nota que –como "yo"– está involucrado en una serie de co-textos y contextos sociales que exceden sus capacidades narrativas y que nunca son individuales. De acuerdo con el pensamiento de Judith Butler, ningún "yo" puede "dar cuenta de sí mismo" (Butler 2009), ya que es incapaz de contar una historia de vida distinta a la historia de sus relaciones sociales, determinadas por una serie de normas impuestas e interiorizadas. De este modo, nuestras maneras de ver y vivir el mundo se ven afectadas por esas normas socioculturales que nunca hemos escogido.

Si el sujeto auto/bio/gráfico, como cada sujeto, es un constructo social, su relato de vida no lo habrá creado un "yo auténtico" o una autoridad cabal sobre sí misma que exista fuera o antes del discurso o del proceso de la sujeción. Sin embargo, afirmar que el discurso produce ese "yo" no implica destituirlo como sujeto, sino que más bien ayuda a plantearse cuáles son sus condicionantes y de qué manera es posteriormente rearticulado dentro de las convenciones del género estudiado. Este planteamiento no le niega la agencia al sujeto, así como

tampoco le resta responsabilidad moral; se trata más bien de una toma de conciencia que lleva a reflexionar de manera crítica sobre cómo un yo se produce y reproduce en el discurso (auto/bio/gráfico) y qué opciones tiene a la hora de apropiarse del conjunto de normas sociales o, al menos, cómo podría renegociarlas:

> La norma no produce al sujeto como su efecto necesario, y el sujeto tampoco tiene plena libertad para ignorar la norma que instaura su reflexividad; uno lucha invariablemente con condiciones de su propia vida que podría no haber elegido. Si en esa lucha hay algún acto de agencia o, incluso, de libertad, se da en el contexto de un campo facilitador y limitante de coacciones. Esa agencia ética nunca está del todo determinada ni es radicalmente libre. Su lucha o su dilema principal deben ser producto de un mundo, aun cuando uno, en cierta forma, debe producirse a sí mismo. (Butler 2009: 33)

En este sentido, en *La vida narrada: Memoria, subjetividad y política*, Leonor Arfuch (2018) nos confronta con un tema crucial para este artículo al plantear la cuestión del uso estratégico del yo en la creación de vínculos entre las prácticas discursivas y la situación material y corporal del sujeto que las produce y reproduce. Asimismo, la investigadora se pregunta cómo un yo podría relatarse a través de sí mismo –y de sus emociones–, sin hacerlo a expensas de otras historias y yoes y sin olvidarse de su compromiso político. Dentro de la tendencia más general que cuestiona textos canónicos en cuanto que herramientas del poder, la desmitificación de la autobiografía clásica –entendida como género que privilegia al hombre blanco de clases dominantes (Anderson 2011; Casas 2012)–, deviene política en los discursos auto/bio/gráficos al convertirse en herramienta de lucha por un mundo más justo. Como advierte Ana Casas, las nuevas narraciones del yo

> [buscan] por un lado, expresar la autorreferencialidad artística (hay una llamada al receptor advertido, consciente del artificio narrativo y de los espejeos de la personalidad representada a la vez que edificada en el texto), pero también, por el otro lado, [confían] en lo literario como modo de conocer el mundo, de arañar lo real, y de ofrecer explicaciones –aunque personales y subjetivas– a los diversos procesos sociales y políticos que nos afectan. (Casas 2020: 175)

En este sentido, teniendo en cuenta el carácter discursivo y performativo del sujeto que se autorrepresenta, así como el compromiso político asumido por un yo marginado o violentado, podemos analizar las maneras en las que los sujetos auto/bio/gráficos pueden oponerse al poder que los construye como sujetos, o reconstruir las "promesas de la felicidad" (Ahmed 2019) performativa que han impregnado su trayectoria.

Dicho esto, conviene destacar que el texto literario analizado es travestido no solo al nivel de contenido, sino que también en los aspectos formales, o sea, deviene "transgenérico" también en el ámbito textual. Si bien las partes confesionales relativas a la violencia padecida por la narradora se inscriben en el "espacio biográfico" al proporcionarnos un relato de vida que se corresponde con la narración autobiográfica ofrecida por la autora para TEDx, la historia de

la comunidad rompe la ilusión de una representación realista al nutrirse de la tradición de realismo mágico, enriquecida por el pensamiento posthumano de carácter ecocrítico. La narradora subvierte así las reglas de una autobiografía trans clásica, creando un universo travesti en el cruce de lo mítico y lo animal, habitado por seres maravillosos y monstruosos que "parecen parte de un mismo organismo, células de un mismo animal", "trepan cada noche desde ese infierno del que nadie escribe para devolver la primavera al mundo" (2019: 17) o llegan a parecerse a "una invasión de zombies" (2019: 21). Podríamos, por lo tanto, concebir la novela en términos de una autoficción crítica trans(fuga) que reescribe los regímenes de representación realista tradicionales propios de autobiografías tránsfugas en general, y de trans *life- writing* en particular, convirtiéndose en un texto singular (Montes 2021).

En efecto, a lo largo de esta narración las travestis que se reúnen cada noche en el Parque Sarmiento son capaces de llegar a tener ciento setenta y ocho años, transformase en pájaros y lobas, echar hechizos, enamorar a los Hombres sin Cabeza o "amamantar con su pecho relleno de aceite de avión a un recién nacido" (2019: 25). Como advierte Alicia Montes (2021), Sosa Villada diluye las fronteras entre Bíos y Zoé (Giorgi 2014: 33-35). La novela parece advertirnos que, de acuerdo con la lógica cultural patriarcal, la zona de los cuerpos inteligibles, en relación con aquellos cuerpos que tienen una "vida inhabitable", establece la frontera entre el sujeto y el no-sujeto, el hombre y el animal, lo humano y lo no-humano (Braidotti 2015).

Así, el campo público de los cuerpos que importan se construye en base a la exclusión de los cuerpos transgénero, concebidos como "¿cosas? ¿animales? ¿mostruosidades? ¿inmoralidades?", a decir de Marlene Wayar (2019: 22). En este sentido, la "Humanidad" (en cuanto que concepto y praxis) crea lo "humano" de modo diferencial al construirse sobre una norma culturalmente limitada que equivale a un "ideal" riguroso, estableciendo límites y tabúes para todo aquello que codifica como "humano" y "no-humano". No se trata solo de definir a unos sujetos como humanos deshumanizando a los otros: el proceso de deshumanización se convierte en una condición *sine que non* para la producción de la "Humanidad" en las sociedades patriarcales (Wayar 2019: 20-26).

De ahí que en *Las malas* desaparezca la tradicional distinción entre la ciudad como civilizadora y la provincia como reino de barbarie; como advierte Elsa Drucaroff "barbarie y civilización se han fundido" (2011: 477). El cuerpo travestí, en nombre de la "humanidad" y de la "civilización", es concebido como monstruoso y sufre un "daño sin tregua" según el mismo esquema, primero en la Falda y luego en Córdoba capital. En ambos lugares la construcción de una corporeidad normativa requiere que se produzca una identificación con el modelo (hetero)normativo, supuestamente universal y convertido en el símbolo de la doctrina del humanismo y de la humanidad *per se* (Braidotti 2015). Esta identificación "correcta" (naturalizada) es posible, ya que se genera bajo la amenaza de la violencia y de la exclusión, o, en otras palabras, bajo una suerte de "repudio fundacional" que nadie que quiera constituirse como un sujeto legítimo puede obviar; para la "humanidad" y en nombre del progreso, el fin justifica los medios.

Así, tanto las corporeidades y subjetividades inteligibles como las corporeidades y subjetividades silenciadas e impensables existen en función de las limitaciones y restricciones genéricas y racistas producidas y reproducidas de manera sistémica y sistemática.

2. La ley del padre

En este sentido, es necesario destacar el vaticinio del padre de Camila a su hijx, en el que esta estará abocada a la prostitución y una muerte violenta, o sea, a la no-vida, si es que no consigue ajustarse al mandato de género y así entrar en la categoría de lo "humano":

> Durante toda tu vida te auguran la prostitución. [...] el padre [...] te repite una y otra vez cuál será tu destino: –¿Sabe usté lo que tiene que hacer un hombre para ser un hombre de bien? Tiene que rezar todas las noches, formar una familia, tener un trabajo. Difícil va a ser que consiga usté trabajo con la pollerita corta, la cara pintada y el pelito largo. Sáquese esa pollerita. Sáquese la pintura de la cara. A azotes se la tendría que sacar. ¿Sabe de qué puede trabajar usté así? De chupar pijas, mi amigo. ¿Sabe cómo lo vamos a encontrar su madre y yo un día? Tirado en una zanja, con sida, con sífilis, con gonorrea, vaya a saber las inmundicias con las que iremos a encontrarlo su madre y yo un día. Piénselo bien, use la cabeza: a usté, siendo así, nadie lo va a querer. (Sosa Villada 2019: 64-65)

La profecía revela las premisas fundamentales del pensamiento heteronormativo y demuestra la fuerza performativa de la "promesa de la felicidad" (Ahmed 2019) que subyace a las prácticas discursivas patriarcales. El padre reitera, pues, una equiparación que está muy arraigada en las sociedades conservadoras, a saber, aquella que vincula la felicidad a la "buena vida" (entendida como la vida misma y como la civilización), al trabajo, a la familia y al amor heteronormativo. Así, para que su vida pueda contar como una "buena vida", cada sujeto deberá seguir las pautas del guion social establecido, o, en otras palabras, adoptar los "modos de vida que son de antemano reconocibles como formas de civilización" (Ahmed 2015: 222) acatando las normas de género, tanto en la esfera pública como en la privada. Si la familia, con el amor heteronormativo como fundamento, funciona en el imaginario social como el ideal performativo de la felicidad y de la "buena vida", el otro, principalmente el sujeto queer/trans y/o emigrante, suele representar la amenaza. La protección y reproducción de lo humano se vincula de este modo a la reproducción de un esquema cultural concreto. Esto significa concebir el futuro de cada uno, así como el futuro de los demás, en términos de mérito, con ciertos logros que prometen la felicidad propia y la ajena:

> ... la promesa de la felicidad nos dirige hacia ciertos objetos, en la medida en que se los considera necesarios para alcanzar la buena vida. En otras palabras, la buena vida se representa por medio de la proximidad a ciertos objetos. Sin duda, el repertorio afectivo de la felicidad nos proporciona imágenes de un determinado tipo de vida, una vida que tiene y hace ciertas cosas. Y sin duda,

> cuesta separar estas imágenes de la buena vida del privilegio del que históricamente han gozado la conducta heterosexual –expresada en el amor romántico y de pareja– y la idealización de la vida doméstica. [...] El amor heterosexual supone la posibilidad de un final feliz, aquello que orienta la vida, le da dirección o propósito. (Ahmed 2019: 196)

Si bien las narraciones no heteronormativas están repletas de prácticas discursivas en las que se codifica el temor de los padres a que la vida de su hijo o hija *queer* esté abocada a la infelicidad y lastrada por la falta de amor y la carencia de familia (Ahmed 2019: 200), la amenaza del padre de la narradora va mucho más allá. Codifica la vida de Camila como una vida "no vivible", una vida que no es vida, valiéndose de los esquemas normativos que establecen lo que es y lo que no es humano, así como lo que es y lo que no es una muerte lamentable. Cabe recordar aquí que Josefina Fernández, tras analizar las constelaciones familiares de las travestis argentinas a partir de numerosos testimonios, ha concluido que en la mayoría de los casos se puede observar un distanciamiento entre la travesti y su familia de origen que "vuelve inconcebible la permanencia [de sujetos trans] en ella" (2004: 89).

Camila Sosa Villada nos invita a reflexionar, al igual que Judith Butler o Rosi Braidotti, sobre las normas sociales que hacen que algunas vidas sean más vulnerables que otras, y algunas muertes más lamentables que las muertes de los demás: "en parte estamos constituidos políticamente –recuerda Butler– en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos" (2006a: 36). En el caso de las vidas concebidas como "no habitables", dichas normas llegan a producir un "borramiento radical": si alguien no es humano, no ha tenido una vida que cuente como vida y, por lo tanto, su muerte no puede ser un asesinato (Butler 2006b).

El padre de Camila, "aquel animal feroz, (su) fantasma, (su) pesadilla", asumió el papel de guardián del orden establecido: frecuentemente recurría al uso la violencia física, psíquica y simbólica con tal de "erradicar" las conductas y los deseos "errados", "monstruosos" de su hijx: "con cualquier excusa tiraba lo que tuviera cerca, se sacaba el cinto y castigaba, se enfurecía y golpeaba toda la materia circundante: esposa, hijo, materia, perro" (Sosa Villada 2019: 62). Mucho más tarde, tras ser víctima de una violencia extrema perpetrada por parte de sus clientes y la policía y que casi acaba con su vida, la narradora confiesa que nunca ha sentido un miedo tan aterrador como el padecido en la casa de su familia. De hecho, ante la amenaza de los policías de su pueblo, quienes la chantajearon con llevarla a su casa travestida y contárselo todo a su padre, el miedo ("El terror de imaginarme a mi papá en la puerta de calle mientras yo descendía del patrullero, en un vestido hecho a mano con las cortinas que misteriosamente habían desaparecido de casa" [2019: 70]) fue tan grande que accedió a que los hombres abusasen de ella; incluso las relaciones sexuales forzosas le parecían más llevaderas que estar sometida a la autoridad y a los castigos paternos: "Esa noche debuté [...] Tuve sexo con ellos por terror al castigo de mi papá. Preferí perder la virginidad, si es que supone una pérdida, a enfrentar la rabia paterna al enterarse de que su hijo salía a mariconear vestida de mujer" (2019: 71-72).

Esta experiencia traumática suscitó en ella sentimientos de vergüenza y culpabilidad por ser incapaz de oponerse a la manipulación y al abuso, y no poder superar la congoja en la que la sumergía la figura paterna. Así, la vergüenza, de por sí inscrita a nivel corporal como "autonegación" (Ahmed 2015: 164), fue potenciada por el dolor físico de su violación. Como secuela directa, la narradora experimentó una creciente alienación con respecto a su cuerpo, codificado como abyecto y desechable: "elegía ser la culpable de mi propio dolor, de esa sangre que me salía del culo cada vez que iba al baño, por haber sido penetrada por primera vez por tres hombres consecutivos. Desde ese día mi cuerpo cobró un valor distinto. Dejó de ser importante el cuerpo. Una catedral de nada" (Sosa Villada 2019: 72-73). En aquel preciso momento, Camila se da cuenta de algo muy doloroso; entiende que el cuerpo trans, como advierten Fernández (2004) y Wayar (2019), entre otras, significa mortalidad, vulnerabilidad y praxis; por lo tanto, nunca será suficientemente "suyo". La piel en tanto que superficie corporal será siempre expuesta a la mirada, al deseo, pero también a la amenaza del otro, lo cual conlleva una inevitable dimensión social y pública (Fernández 2004).

Asimismo, la denuncia no solo se ciñe al relato de la violencia que la narradora padece en el seno de la vida provinciana: como ya se dijo, su cuerpo trans está codificado como un cuerpo especialmente vulnerable de manera casi idéntica en la ciudad. Gran parte de dicha denuncia se inscribe, pues, en el relato sobre las dinámicas de poder y en la repugnancia subyacente en el mundo de la prostitución trans. Camila recibía de sus clientes insultos y humillaciones ("Un día me ofreció el triple de lo que me pagaba siempre para meterme en el culo las pilas que hacían funcionar mi radio" [2019: 133]; "'Sos un negro peludo y feo'" [2019: 132]) y golpes ("Los golpes, por encima de todo lo demás, los golpes que nos da el mundo, a oscuras, en el momento más inesperado. Los golpes que venían inmediatamente después de coger" [2019: 34]) que ponían su vida en peligro: "Una noche encontramos a una compañera muerta, envuelta en una bolsa de consorcio, tirada en la [...] zanja" (2019: 110).

Todas y cada una de las travestis que se encontraban en el Parque Sarmiento habían sido humilladas, maltratadas y golpeadas. La Tía Encarna, descrita como la matriarca del colectivo, es paradigma de ello: "botines de policías y de clientes han jugado al fútbol con su cabeza y también con sus riñones, los golpes en los riñones la hacen orinar sangre" (2019: 19). En este sentido, Paul B. Preciado describe la posición sociopolítica de los hombres en las sociedades tecnopatriarcales y heteronormativas en términos de soberanía definida por el uso "legítimo" de distintas técnicas de la violencia contra el "otro": las mujeres, las personas transgénero, los niños, los hombres marcados por la etnia o la religión, los otros no-humanos. Leyendo los textos de Max Weber a la luz de los postulados de las teorías de género y posthumanas, Preciado advierte que la masculinidad representa para la sociedad lo que el Estado representa para la nación: no es sino el detentor y "usuario legítimo" de la violencia que se quiere concebir como civilización. La violencia patriarcal se expresa a nivel social como dominio, a nivel económico como privilegio, y a nivel sexual como agresión y violación (Preciado 2019: 306).[2]

[2] De ahí que la "monstruosidad" atribuida por la sociedad patriarcal al cuerpo travestí no sea sino

3. La ley *queer* del fracaso

Sin duda, Camila Sosa Villada se inscribe en la política de la infelicidad queer –en términos de Sara Ahmed (2019)–, en la medida en que sus discursos del yo cuestionan las definiciones hegemónicas y normativas de la felicidad y denuncian los mecanismos de exclusión inscritos en el ideal de la identidad de género, del amor, de la familia y de lo humano. Al mismo tiempo, la historia de su vida, aún con los instantes de desesperación y de furia travestí, debe ofrecer esperanza y hacer la vida de los sujetos no normativos más habitable, siguiendo el lema de sus intervenciones públicas. También tiene como objetivo terminar con el sometimiento del cuerpo trans que necesariamente tendría que "corregirse" o "transformarse": no nos dice nada acerca de su decisión –o la de sus compañeras– de aceptar o no la opción de someterse a tratamientos hormonales o cirugías. Camila parece seguir las premisas de Wayar, intentando "construir una tercera opción a la dicotomía propuesta entre identidad/Yo-Otredad" que equivaldría a la construcción de una "nostredad":

> … desde la Teoría Trans-Latinoamericana afirmamos que "No queremos más ser esta Humanidad" (Susy Shock), y al decirlo intentamos salirnos del par sistémico: "No soy hombre, no soy mujer, hoy voy siendo travesti". Este gerundio explica mi sólo por hoy, pero no lo cierra a crisis y transformación. Iré viendo si desde mi compromiso y amor responsable me salgo de esa topografía otra, ajena y opresiva, para desde mi lugar y tiempo hacer una crítica con todos aquellos registros que poseo, desde los que puedo confrontar cualquier teoría para situacionalmente ratificar o rectificar cualquier constructo teórico, todo saber. (Wayar 2019: 25)

En este punto, usando lenguajes y lenguas diferentes, Sosa Villada, Wayar y Halberstam parecen decirnos que el término trans* puede usarse para referirse a la riqueza de la diferencia y la diversidad, en la que las relaciones hápticas y los modos de ver y vivir el mundo son inciertos y variados, ya que el intento de categorizar tan diferentes tipos de experiencias transgénero que en realidad se (con)funden, se cruzan y se trans/forman mutuamente, carece de sentido teórico y político: "trans* pone en cuestión la historia de la variación de género, que ha cristalizado en definiciones concisas, pronunciamientos médicos firmes y exclusiones violentas" (Halberstam 2018b: 22). Podemos concebir la ambigüedad genérica de Camila, así como su condición de tránsfuga, como una vía de anarquía, resistencia y subversión. La historia de su vida y su escritura travestida parecen amenazar la hegemonía de la lógica binaria del dentro/fuera, del hombre/animal, del varón/mujer, del paria/

una característica de dicha sociedad: "Empezó la temporada de las travestis asesinadas. Cada vez que los diarios anuncian un nuevo crimen, los muy miserables dan el nombre de varón a la víctima. Dicen 'los travestis', todo es parte de la condena. El propósito es hacernos pagar hasta el último gramo de vida en nuestro cuerpo. No quieren que sobreviva ninguna de nosotras. A una la asesinaron a piedrazos, a otra la quemaron viva, como a una bruja: la rociaron con nafta y la prendieron fuego, al costado de la ruta. Hay cada vez más desapariciones. Hay un monstruo allá afuera, un monstruo que se alimenta de travestis. De un día para otro ya no estamos, simplemente" (Sosa Villada 2019: 214).

advenedizo, a través de una re-construcción paulatina de sus límites, que se lleva a cabo desde dentro de su umbral. Incluso cuando en sus prácticas discursivas no parece lograr destruir del todo los mecanismos psíquicos del poder inherentes al pensamiento binario, sin duda este se vuelve más permeable y poroso.

Asimismo, en todas sus prácticas discursivas la autora subraya su estatus de "superviviente" y la posibilidad de alcanzar la felicidad queer, en contra de lo que su padre le auguraba con eso de que la vida trans está inexorablemente ligada a la infelicidad y la muerte, pero también en contra de la idealización teórica del "arte queer del fracaso" (Halberstam 2018a). Llegados a este punto se nos presenta una cuestión crucial desde la perspectiva de este artículo. Debemos preguntarnos, siguiendo a Sara Ahmed, si es posible vislumbrar y fundamentar la lucha por el reconocimiento de los sujetos y de los cuerpos codificados como abyectos y por hacer su vida mejor y más vivible sin aproximarnos a la promesa de la felicidad normativa, que suele ser símbolo de la buena vida y de la civilización. Dicho esto, cabe destacar que, para los teóricos queer y trans, es sumamente importante que los sujetos no normativos no sigan –ni intenten seguir– los guiones de conducta de la lógica cultural dominante. En términos de Halberstam, estos sujetos tampoco deberían aspirar a que sus vidas se volvieran "homonormativas" (2018a); prescindirían del acceso a la esfera del confort, de la familia y de la casa, y seguirían siendo críticos con los guiones de la cultura heteronormativa en la forma en la que ven y viven el mundo. Como explica Sara Ahmed, "Idealmente no tendrían familia, no se casarían, no sentarían cabeza en relaciones de pareja irreflexivas, no parirían ni criarían hijos e hijas, no se unirían a los programas de vigilancia vecinal ni rezarían por la nación en tiempos de guerra" (2015: 230). Ahora bien, si la teoría queer vincula el fracaso con el inconformismo social y político, con la lucha en contra del dominio del capital y con el pensamiento crítico *per se*, ¿cómo valorar el éxito de los sujetos queer? ¿No es entonces "el arte queer del fracaso", dada su rigidez, normativo?

Si leemos *El arte queer del fracaso* a la luz de *Las malas*, parece que Halberstam convierte, con una fuerte dosis de idealización, la fluidez/*queerness*, o lo que es lo mismo, la total libertad con respecto a las normas y comunidades más sólidas, en una narración (des)identitaria invertida, que se ofrece como único modelo de guion social, emocional y sexual a seguir. A pesar de su innegable carácter subversivo y transformador, la idealización de la vida queer/trans* como una vida libre de vínculos y en un constante devenir puede llegar a excluir a sujetos que "tienen vínculos que no se leen como queer, o que pueden carecer del capital (cultural y económico) para sustentar el 'riesgo' de mantener la antinormatividad como una orientación permanente" (Ahmed 2015: 234). Sin duda, las travestis reunidas cada noche en el Parque Sarmiento no se la pueden permitir: muchas de ellas no sobrevivirían sin el respaldo y el afecto de su comunidad.

Es más, los deseos y el horizonte de expectativas codificados en *Las malas* no cumplen con estas expectativas teóricas. Camila sueña con encontrar la felicidad en una relación estable con un hombre capaz de enamorarse de ella y de aceptar su cuerpo. A veces desearía tener "un esposo, una casa, un patio, flores en las macetas, una biblioteca", querría "recibir a los amigos el fin de semana,

dejar la prostitución, reconciliarse con (sus) padres" (2019: 31). Sin embargo, la relación romántica que establece con un hombre desemboca en un fracaso. El libro nos ofrece una descripción minuciosa de la espera obsesiva y eterna de su amante, a quien le permite llegar a su casa en cualquier momento, de día o de noche, y nunca se atreve a negarle un deseo o capricho. Desde la perspectiva actual, la narradora se da cuenta de que en aquel entonces asumió el papel de la esclava del amor romántico, objeto del deseo del macho, y se avergüenza de su dependencia.

Pese a ello, los sentimientos del Hombre sin Cabeza hacia La Tía Encarna la llenan de esperanza: cree que el amor liberado del pensamiento binario puede convertirse en una fuente de auto/reconocimiento y en un fundamento psíquico indispensable para poder crecer y superar las adversidades:

> "Qué hermosa estás, mi amor", eran las primeras palabras que escuchaba nuestra madre adoptiva cada vez que se despertaba ahí. Y con eso era suficiente para contrarrestar el horror del mundo. Un sortilegio breve con el cual sobrevivir día a día a nuestras muertes, a la muerte de nuestras hermanas, a las desgracias ajenas, siempre tan propias [...]. Ver a La Tía Encarna en brazos de aquel hombre nos daba la esperanza de que también a nosotras nos acariciarían así alguna vez. (Sosa Villada 2019: 39)

Sin embargo, hay algo que se codifica como un sueño superior al amor romántico: la maternidad. La Tía Encarna se concibe a sí misma –y a sus compañeras– como una nueva encarnación de la figura lorquiana; las describe a todas como "yermas, agrias, secas, malas, ruines, solas, ladinas, brujas, infértiles cuerpos de tierra" (2019: 90). Es por convertirse en la madre de un niño abandonado en el Parque Sarmiento que la matriarca del colectivo renuncia al amor del Hombre sin Cabeza y al estilo de vida travestí. Poder ocuparse del niño se convierte para toda su comunidad en una fuente de felicidad y orgullo, de ahí que el pequeño reciba el apodo de Brillo de los Ojos e inspire las numerosas visitas de otras mujeres trans, ansiosas de poder disfrutar de la experiencia de la maternidad. La felicidad de la Tía Encarna dura poco, puesto que la sociedad transfóbica no está dispuesta a verla en el papel de madre y responde maltratando al niño que ella educa. Así, cabe destacar que la felicidad con la que sueñan las protagonistas de Camila Sosa Villada (y que también experimentan) no se basa en una "falsa positividad" ni en un "falso progreso", está llena de sombras y, como quiere Halberstam, en ella habita la oscuridad (2018a, 2018b).

Parafraseando a Rosi Braidotti (2015: 49), podríamos decir que Camila Sosa Villada concibe la comunidad y felicidad trans a través de una filosofía posthumana de pertenencias múltiples, con énfasis en un yo-relacional capaz de lidiar con diferencias de variada índole e internamente diferenciado, pero al mismo tiempo ubicado y responsable. En este sentido, la subjetividad trans y posthumana, que pone en juego el devenir como uno de sus rasgos constituyentes, se expresa en el texto literario analizado mediante las prácticas auto/bio/gráficas encarnadas y comunitarias que parten de un claro sentimiento de colectividad y relacionalidad.

Conclusiones

Las malas produce la tensión entre el deseo de encontrar el amor y generar una nueva "promesa de la felicidad", el intento de crear discursos del yo encarnados e integrados para futuras generaciones trans, por un lado, y el histórico vínculo queer con los archivos de la infelicidad, por otro. Parafraseando a Arendt (2004), podríamos decir que la autora cordobesa equipara la lucha por la libertad de las personas trans a la lucha de otras comunidades de sujetos oprimidos y marginados, humanos y no-humanos, cuyas vidas no cuentan como vidas (Butler 2002) y que amenazan a la supuesta felicidad colectiva (Ahmed 2015, 2019). De ahí que la decisión de compartir su experiencia en público, rescatar del olvido el universo marginal del Parque Sarmiento, contar "la furia y la fiesta travestí", pueda concebirse como un intento de abandonar la esfera de la comodidad "advenediza" para así llegar a convertirse en una tránsfuga consciente y rebelde. Al mismo tiempo, va más allá del objetivo primordial que Sosa Villada presentaría en su charla de TEDx: no solo salva a la comunidad del olvido, sino que también la convierte en un mito a través de su literatura.

Concluyendo, *Las malas* deviene en una autoficción crítica y trans(fuga) que denuncia el pensamiento falologocéntrico patriarcal como lógica cultural que –para definirse y constituir el dominio de masculinidad presentada como humanidad– ha precisado de lo externo a ella. En las prácticas textuales canónicas, lo exterior ha sido conceptualizado y materializado como barbarie, animalidad, corporalidad pecaminosa u otredad definitiva. La novela saca a la luz la dialéctica dentro/fuera que subyace en todas las narraciones identitarias. La no-codificación o exclusión de ciertas identificaciones discursivas, corporalidades y sexualidades concebidas como heterodoxas, constituye una condición indispensable para la codificación, la existencia y la legitimización del orden social que se quiere dominante. La gran contribución de *Las malas* podemos sintetizarla en dos dimensiones: primero, la desnaturalización del pensamiento binario, el cual no entiende un "centro" sin su "periferia", una "civilización" sin la "barbarie", ni un "yo" sin el "otro"; y, segundo, la denuncia de la lógica antropocéntrica que, en pos de la humanidad, tanto en el centro como en la periferia del país, acude a tomar las medidas más bárbaras con tal de disciplinar a los "cuerpos que no importan".

Obras citadas

Ahmed, Sara (2019). La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.

Ahmed, Sara (2015). La política cultural de las emociones. México: UNAM.

Anderson, Linda (2011). Autobiography. Londres: Routledge.

Arfuch, Leonor (2018). La vida narrada. Memoria, subjetividad y política. Villa María: Eduvim.

Arfuch, Leonor (2013). Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Arfuch, Leonor (2002). El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Arendt, Hannah (2004). La tradición oculta. Barcelona: Paidós.

Braidotti, Rosi (2015). Lo posthumano. Barcelona: Gedisa.

Butler, Judith (2009). Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad. Buenos Aires: Amorrortu.

Butler, Judith (2006a). Deshacer el género. Buenos Aires: Paidós.

Butler, Judith (2006b). Vida precaria. El poder del duelo y la violencia. Buenos Aires: Paidós.

Butler, Judith (2002). Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo. Buenos Aires: Paidós.

Casas, Ana (2020). "El detenido-desaparecido y la autoficción de los "nietos": *Honrarás a tu padre y a tu madre* de Cristina Fallarás", Letral, 23: 168-191.

Casas, Ana (2012). "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual", in La autoficción. Reflexiones teóricas, ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 9-42.

Drucaroff, Elsa (2011). Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes de la dictadura. Buenos Aires: Emecé.

Fernández, Josefina (2004). Cuerpos desobedientes: travestismo e identidad de género. Buenos Aires: Edilasa.

Halberstam, Jack (2018a). El arte queer del fracaso. Barcelona/Madrid: Egales.

Halberstam, Jack (2018b). Trans*. Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género. Barcelona/Madrid: Egales.

Leibovici, Martine (2013). Autobiographies de transfuges, ed. Karl Philipp Moritz, Richard Wright, Assia Djebar. París: Éditions Le Manuscrit.

Leibovici, Martine (2011). "Le 'Verstehen' narratif du transfuge: Incursions chez Richard Wright, Albert Memmi et Assia Djebar", Tumultes, 36: 91-109.

Montes, Alicia (2021). Devenir travesti: el cuerpo como intervalo problemático (en prensa).

Preciado, Paul B. (2019). Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce. Barcelona: Anagrama.

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

Sosa Villada, Camila (2015). La novia de Sandro. Córdoba: Caballo Negro Editora.

Sosa Villada, Camila, Gelós, Natalia (2019). "Cómo es el recorrido trans en un pueblo". Entrevista a Camila Sosa Villada a cargo de Natalia Gelós, Clarín, 8628, s/p. <https://www.clarin.com/cultura/camila-sosa-villada-defecto-progresismo-siempre-ve-enemigo-afuera_0_Gqpa7ZFqu.html> (3 de abril de 2019).

Wayar, Marlene (2019). Travesti/Una teoría lo suficientemente buena. Buenos Aires: Muchas nueces.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.835
Vol. IX, n.º 2 (verano 2021), pp. 323-342, ISSN: 2255-4505

"¿ES EL TEXTO UN CUERPO Y EL CUERPO, UN TEXTO?". AUTORREPRESENTACIÓN Y POSICIONAMIENTO FEMINISTA EN MARTA SANZ

"IS THE TEXT A BODY AND THE BODY, A TEXT?". SELF-REPRESENTATION AND FEMINIST STANCES IN MARTA SANZ

Gema Baños Palacios
Universidad Autónoma de Madrid
gema.bannos@uam.es

Recibido: 19.03.2021
Aceptado: 19.11.2021

Resumen: En este artículo nos proponemos una revisión de las principales estrategias de autorrepresentación de la autora española Marta Sanz, desplegadas tanto en sus artículos periodísticos y ensayos como en sus novelas de corte autobiográfico. Sanz no vacila en defender una literatura incómoda que provoque una agitación en sus lectores, una reacción crítica, reclamando una posición en la que dar visibilidad a algunos temas que han sido menospreciados y excluidos de la tradición literaria por ser considerados íntimos y, por tanto, no universales. La mirada con la que Sanz taladra la realidad se encuentra atravesada por su activismo feminista, pues le resulta imposible no reclamar una perspectiva de género. En sus obras asistimos a la exhibición de su autorretrato, una obra para la que demanda su posición de sujeto que escoge mostrarse a los demás, subvirtiendo la mirada fetichista masculina. No sólo conseguirá afirmarse como mujer y autora a través de sus textos, sino que se mantendrá en perpetua lucha frente a los estereotipos de representación de la violencia hacia las mujeres en la literatura. La autora consigue hacer del texto, un cuerpo; un verdadero corpus en el que, a modo de espejo, se canaliza el dolor, la emoción, lo obsceno. Un discurso que se encarna para decir con autenticidad todo lo que históricamente ha sido acallado.

Palabras clave: Autoría, estudios de género, literatura española, feminismo, autobiografía, corporalidad, representaciones subversivas

Abstract: In this article we propose a review of the main strategies of self-representation of the Spanish author Marta Sanz, deployed both in her journalistic

articles and essays and in her autobiographical novels. Sanz does not hesitate to defend an uncomfortable literature that provokes an agitation in her readers, a critical reaction, so that in her texts she claims a position in which to give visibility to some subjects that have been undervalued and excluded from the literary tradition, since they were considered intimate subjects and, therefore, not universal. The gaze with which Sanz drills reality is crossed by her feminist activism, as it is impossible for her not to claim a gender perspective. In her works we witness the exhibition of her self-portrait, a work for which she demands her position as a subject who chooses to show herself to others, in a way that subverts the male fetishist gaze. Not only will she succeed in affirming herself as a woman and author through her texts, but she will also maintain herself in a perpetual struggle against the stereotypical representation of violence against women in literature. The author manages to make the text, a body, a real corpus in which, as a mirror, pain, emotion, and obscenity are channeled. A discourse that is embodied to say with authenticity everything that historically has been silenced.

Keywords: Authorship, Gender studies, Spanish literature, Feminism, Autobiography, Corporeality, Subversive representations

1. Nos estamos pensando: la mirada feminista en Marta Sanz

A la luz de la llamada "cuarta ola" feminista, que ha ido cobrando un papel destacado en la conciencia política y social durante los últimos cinco o seis años, queremos aproximarnos a la escritura de Marta Sanz (Madrid, 1967), que hilvana su discurso a partir del afianzamiento del cuerpo como lugar de enunciación y altavoz crítico para poder nombrar a un sujeto femenino dentro del contexto sociocultural actual. Si bien la autora posee una trayectoria sólida –aunque posiblemente no tan reconocida por la crítica como cabría esperar–, nos parece que es una de las escritoras que con mayor ahínco ha definido su postura autorial desde la ideología y el compromiso con el feminismo. En este artículo intentaremos responder al interrogante que se plantea como título –"¿es el texto un cuerpo y el cuerpo, un texto?"–, enunciado por la propia autora en una de sus obras (2019: 98). Para ello partiremos de algunas de las reflexiones y propuestas defendidas por Sanz en los ensayos *Monstruas y centauras. Nuevos lenguajes del feminismo* (2018) y *No tan incendiario* (2019), así como de algunos artículos de opinión donde se interroga constantemente sobre los obstáculos a los que ha de hacer frente como mujer y autora dentro del campo cultural. Tal y como ha subrayado la crítica (Somolinos Molina 2018), en Sanz se produce una rica intersección entre las variables de género y clase, así como de su relación con el trabajo, de manera que será preciso examinar cómo se traduce esa huella corporal en sus textos literarios. Con el fin de rastrear la imbricación entre las autorrepresentaciones y el compromiso del sujeto con el feminismo, nos detendremos a examinar las estrategias de representación urdidas

por la escritora en dos obras de corte autobiográfico, *La lección de anatomía* (2014) y *Clavícula* (2017), y una tercera de carácter ficcional pero que aborda sin tapujos el tema de la violencia contra las mujeres y sus cuerpos, *pequeñas mujeres rojas* (2020). Esta selección nos parece significativa porque traza una trayectoria plenamente coherente en la que se pone de relieve la emergencia de una escritura del cuerpo, de una voz autorial que es ante todo carnal, tal y como ya han resaltado investigaciones precedentes.[1]

El ensayo de Marta Sanz en el que más claramente ha permitido que su palabra se convirtiera en altavoz para el feminismo es *Monstruas y centauras. Nuevos lenguajes del feminismo*, publicado en Anagrama en 2018. Resulta oportuno señalar que su publicación se enmarca en un contexto cultural en el que, desde los últimos años, se han multiplicado de forma muy notable tanto reediciones de obras clásicas del feminismo como ediciones de nuevos ensayos que se plantean desde diferentes perspectivas la incidencia de esta cuarta ola. Así, en los mostradores de las librerías conviven *Un cuarto propio*, de Virginia Woolf (Lumen, 2018); *Vindicación de los derechos de la mujer*, de Mary Wollstonecraft (Montena, 2019 y Penguin Random House, 2020); o la primera edición en español de *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, de Joanna Russ (Barrett, 2018). Además, han aparecido numerosos estudios y análisis como *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, editado por Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras (2019); *Ahora, feminismo*, de Amelia Valcárcel (2019); o las obras de Nuria Varela *Feminismo 4.0. La cuarta ola* (2019) y *Cansadas: una reacción feminista ante la nueva misoginia* (2017).

Todas estas publicaciones son muestra del creciente interés hacia un abanico de discursos que, tradicionalmente, se habían situado en los márgenes del canon y, por tanto, dejaban en la oscuridad una gran parte de las experiencias de las mujeres. Dentro de este panorama nos encontramos con el conjunto de ensayos de Sanz *Monstruas y centauras*. Resulta muy significativa la elección de los dos términos del título,[2] no solo porque no se encuentran admitidos con el morfema de género femenino en el Diccionario de la Real Academia, sino porque aluden a criaturas alejadas de lo humano, pertenecientes a un ámbito mítico o fantástico. En "La excepción y lo ordinario", Christine Planté (2019) analiza las representaciones decimonónicas de la mujer autora y señala que, en tanto que excepción a la regla de su sexo y a la de la creación literaria, a menudo las escritoras eran tachadas de "monstruo".[3] El título escogido por Sanz remite a una

[1] La crítica coincide en señalar la novela *Daniela Astor y la caja negra* (2013) como otra de las obras en las que Sanz despliega una crítica de la violencia contra los cuerpos de las mujeres en la España de la Transición. Pese a que no abordaremos esta obra directamente en el artículo, sí haremos referencia a ella en algunos casos concretos.

[2] La elección de estos términos probablemente se corresponda con una estrategia empleada por la autora en sus columnas de opinión en *El País*, en las que, como ella misma explica, se sirve de una pequeña travesura (transformar al femenino algunos vocablos que no lo poseen): el lenguaje inclusivo desde un enfoque crítico no exento de ironía. Así lo explica en su artículo "Académica".

[3] Para entender mejor esta reflexión hay que considerar el hecho de que existen dos niveles de excepción en el siglo XIX: por un lado, el sexo femenino se percibe como una excepción del género humano ya que goza de ciertos "privilegios" (están exentas de participación política) y además no

experiencia biográfica de la adolescencia, un ejercicio creativo e inocente, pero al mismo tiempo profundamente ideológico, que describe con estas palabras:[4]

> Yo también escribí un cuaderno de monstruas y centauras: las monstruas eran mujeres *patchwork*, construidas a partir de fragmentos de cuerpos de revista, las extrañas construcciones recortables de una púber que iba buscando la perfección de un canon de belleza femenina y el sueño de su razón produjo monstruos, monstruas, centauras, siluetas rotas por las tijeras, corroídas por el pegamento. (Sanz 2018b: 105)

De este modo, el texto que Sanz nos presenta comparte en cierto modo la búsqueda de una construcción, pero, sobre todo, de una deconstrucción de muchas de las tensiones que se dibujan en los cuerpos de las mujeres cuando se detienen a plantearse los conflictos latentes dentro del sistema patriarcal dominante. La autora parte del contexto de la huelga feminista convocada el 8 de marzo de 2018 y de su participación, junto a su amiga Elvira, en la multitudinaria manifestación de Madrid. Mientras recorren la manifestación tomadas del brazo, las amigas dan voz a sus propios relatos identitarios, pero también se cuelan en su diálogo personajes literarios como La Colometa, protagonista de *La plaça del diamant*, de Mercè Rodoreda, o las trabajadoras del *tea room* de la novela de Luisa Carnés, así como fragmentos de diversos reportajes publicados en prensa que aportan datos objetivos y cifras que atestiguan la persistente desigualdad de las mujeres en nuestro país, más pronunciada en el sector de las trabajadoras precarias. Sanz entrelaza audazmente la literatura con un malestar creciente causado por la degeneración de la cultura, por la relación tensa que se produce entre las diversas producciones artísticas y su inscripción dentro del sistema capitalista sustentado en el consumo. Escuchamos su grito, en el que ya no puede emerger ni un asomo de pudor, porque, a pesar de que, como autora, se sabe en una posición de cierto reconocimiento, en innumerables ocasiones siente que debe reforzar su legitimidad como escritora, dado que todavía siguen encontrando su espacio una lluvia de prejuicios y de "moldes" con los que se encasilla a las mujeres y se las rechaza con vehemencia. Así, Sanz exclama:

> Grito también contra mi civilización, pero no contra toda. Contra que la carne se acomode en esos moldes –a esos tipos de imprenta– que secularmente vienen preparando para mí y mis congéneres: puta, madre, santa, bella sin alma, fea, marisabidilla, estéril, egoísta, loca, histérica, marimandona. (Sanz 2018b: 35)

---

pueden proclamarse como singulares porque, de ser así, se las considera locas o excepcionales, entendiendo su éxito como algo anómalo, monstruoso. La excepcionalidad se convierte en una trampa que polariza a las mujeres en dos grupos, la excepción y lo ordinario.

[4] En su novela *Daniela Astor y la caja negra*, la protagonista es una apasionada de la práctica del collage y en ella vuelca su obsesión por las actrices del cine del destape como modelos estéticos. La niña reserva este juego para la intimidad de su espacio propio, solo compartido con su amiga, y vedado a su madre y a los adultos, pues en ella hay un sentimiento de pudor hacia ese cuaderno.

A continuación, despliega sin tapujos esa fragilidad peligrosamente arraigada dentro de sí, que la convierte en una rehén de su trabajo y la conduce a una suerte de autoexplotación para poder sobrevivir y competir en pie de igualdad con sus homónimos varones:

> Me siento el territorio de violencias físicas, psíquicas y laborales [...]. Guardo cada una de mis actividades en un currículum de más cien páginas que actualizo diariamente porque sospecho que alguien pensará que todo lo que tengo me lo han regalado por mi cara bonita o por mi cara feíta. Por el virtuosismo de mis felaciones. Archivo, guardo, documento, doy el do de pecho en cada reunión de trabajo o acto público. (Sanz 2018b: 35)

Si Marta Sanz se atreve a unir la brecha de género con el temor a la precariedad, es porque conoce el poder transformador del feminismo, su capacidad para frenar los avances del neoliberalismo; sabe que las demandas de las mujeres implican un cuestionamiento de todo orden de cosas y la propuesta de otros modos de pensar y de hacer, mediante la creación de alternativas críticas. Su angustia, esa angustia visceral ante el mundo laboral, no es un problema personal de la autora, sino que su voz se convierte en la cara visible de un porcentaje elevado de mujeres que sufren la opresión de una enfermedad sin nombre, un dolor que localizará en la *clavícula* en su obra de 2017.

Tal y como expone Cristina Somolinos Molina, Sanz "da cuenta de una cotidianidad corporeizada y, por tanto, se centra en la manera como los individuos, en sus coordenadas sociales singulares, dan sentido a sus actuaciones diarias" (2018). En su argumentación, Somolinos toma de Adrienne Rich la noción del cuerpo como territorio convertido en lugar de enunciación para las mujeres, de forma que cuerpo y lenguaje se reclaman mutuamente y consolidan un espacio de resistencia. Así, pone de relieve el potencial subversivo de los discursos del cuerpo y su concepción como artefacto político en tanto este depende de las condiciones sociales en las que se inserta y de las lecturas sociales que de él se extraen. La investigadora concluye que, en las novelas de Marta Sanz, "se da cuenta de las contradicciones con respecto a los cuerpos que los discursos dominantes han articulado" y que el cuerpo es para su autora "el símbolo en el que se leen las estructuras sociales, culturales e históricas y al mismo tiempo es una ubicación, una posición desde la que se toma la palabra o desde la que no es posible hacerlo" (2018). Un ejemplo de ello lo encontramos en el propio ensayo *Monstruas y centauras*, donde se da rienda suelta al dolor físico, infligido al cuerpo, que trasciende la dimensión personal y se descubre como un lugar desde el que pronunciar las heridas sociales, económicas y políticas que afectan con especial crudeza a las mujeres:

> Nunca han abusado de mí físicamente, pero siento que han abusado de mí todos los días: en el trabajo, con la autoexigencia que yo misma me impongo y para pagar las facturas. Abusan de mí cuando sé que no me puedo negar a casi nada –no puedo– y siento que mi dolor físico, mi ansiedad y mi miedo forma parte de una tríada punzante, y que ese tridente se hunde más en la carne

> de las mujeres empobrecidas, paradas, con pensiones de viudedad ridículas, presas de los ansiolíticos y de las consultas donde aún no se comprenden sus patologías porque no están codificadas en un lenguaje adecuado. (Sanz 2018b: 97-98)

De ahí la insistencia de la escritora en la necesaria recolección de los relatos de las mujeres, y en la revisión del sustrato cultural que subyace en nuestros discursos, que se han alimentado de una visión sesgada del mundo por la educación heredada. Sanz admite que existen raíces dentro de cada una de nosotras –ella reconoce las propias– en las que afloran referentes masculinos, y esas voces se entrecruzan con los dictados personales, con los sueños y los deseos. En clave de humor y haciendo gala de una exquisita ironía, señala a ese habitante invisible, un "hombrecito" que no ceja en su empeño por manipular a las mujeres en su pericia vital, y que recibe una variedad amplia de nombres tales como "Fermín de Pas", "doctor Bartoldi" e incluso "conejito Tambor" (2018: 32). En una entrevista concedida a *Jot Down* declaró que situarse en pie de igualdad con los hombres no quiere decir neutralizar las diferencias con ellos y "escribir como un hombre", sino que es preciso reivindicar una visión y un discurso de las mujeres, pese a que, de forma inevitable, esté atravesado por "el lenguaje del opresor" (en Bonet 2016).[5] Ejercer una posición crítica frente a aquellos presupuestos que se despliegan a nuestro alrededor, interrogar al texto, dudar de ciertas representaciones y, en su lugar, buscar otras: todas estas actitudes resultan importantes para llevar a cabo una praxis feminista. Aunque en *Monstruas y centauras* tenemos el ejemplo más claro de un discurso comprometido, nos aproximaremos ahora a otros ensayos y artículos que nos permiten examinar con más profundidad su posición autorial en su intersección con la escritura del cuerpo y, más concretamente, la escritura de un cuerpo doloroso, de una piel que se estira para dejar paso a la herida que supura: como veremos, en ella se fragua la crítica hacia las posiciones ideológicas hegemónicas.

2. Estrategias literarias para construir un texto incómodo

La de Marta Sanz es una escritura sin paliativos: con su bolígrafo como única arma –eso sí: cargada de futuro–, la autora localiza la herida y, una vez en el punto de mira, se detiene a examinarla muy de cerca, para luego hundirse sin remedio y sin temor en el mismo centro de la llaga. Como afirmaba la poeta argentina Alejandra Pizarnik, "escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos" (2015: 312).[6] Y esa senda intrincada, que se sitúa en las antípodas del camino fácil, es la que nos invita a recorrer Sanz en sus obras.

La autora ha arrojado en varias ocasiones una serie de pistas sobre sus razones para escribir lo que escribe y del modo en que lo escribe: Sanz va dejan-

[5] Sanz cita el poema de Adrienne Rich "Arden papeles en vez de niños" en el que termina diciendo: "este es el lenguaje del opresor/ y sin embargo lo necesito para hablarte" (2018b: 33).

[6] En la entrevista titulada "Algunas claves de Alejandra Pizarnik", realizada por Martha Isabel Moia y publicada originalmente en *El deseo de la palabra* (Barcelona: Ocnos, 1972).

do al lector un puñado de migas de pan para que no se pierda en medio de la selva literaria. Un ejemplo claro de esta radiografía que nos habla de su posición autorial dentro del campo literario se encuentra en el volumen de ensayos *No tan incendiario* (2019). Se trata de una muestra de la mejor urdimbre de Sanz, un conjunto de textos que pretenden hurgar en terreno pantanoso y, por tanto, generar incomodidad, no dejar títere con cabeza ni respuesta sin una lluvia de preguntas. En ellos desgrana, desmonta y echa por tierra cualquier tipo de certeza asociada al valor de la literatura en nuestros días. Así, leemos:

> Propongo escribir textos que duelan. Frente a las visiones edulcoradas de la realidad, toda la literatura tendría que doler y alejarse de esas bonitas perspectivas irónicas que no son más que un tupido velo para tomar distancia y separar 'inteligentemente' los labios sin causar muchas molestias practicando el ejercicio de la corrección política. La autocensura. La actitud que garantiza un lugar en el mundo. (Sanz 2019: 82)

Quienes se acerquen a este libro tratando de hallar respuestas claras probablemente queden decepcionados, porque si Sanz ha volcado sus pensamientos en estos textos cuyo tema principal es el sentido de la literatura en nuestros días y su imbricación indisociable con la política, ha sido a través de la interrogación constante. Como ella misma afirma en las palabras preliminares, "responden a la incertidumbre y a cierta sensación de malestar". Son ensayos "esquizoides" que mezclan un abanico admirablemente amplio de referencias culturales procedentes de distintas esferas y en los que consigue asomar la cabeza para enarbolar la daga de la crítica: nos encontramos desde la denuncia hacia la falta de compromiso de la cultura de izquierdas, hasta la comodidad generalmente perseguida por muchos lectores que buscan en la literatura una respuesta que no les saque de su zona de confort.

¿Qué es lo que empuja a Sanz a escribir textos que no dejen incólumes a sus lectores? Aunque sería muy osado tratar de responder a esta pregunta, quizá podamos hallar una solución en la perspectiva autobiográfica. En la entrevista ya citada a *Jot Down*, la autora afirma que persigue un estilo perturbador porque ella misma, como receptora, disfruta de las lecturas que la afectan y trastocan en mayor o menor medida: "Valoro mucho la literatura de la que no salgo indemne. Valoro mucho la literatura que de algún modo me golpea en el buen o mal sentido de la palabra y lo que hace es ampliar mi visión del mundo, mi manera de ver las cosas" (en Bonet 2016). Sanz exige en el lector una posición activa, que se plantee preguntas, que no se acomode con aquello que le proponen los textos. A continuación, afirma lo siguiente: "adopto esta actitud porque en los textos literarios me parece que lo que se dice es lo mismo que la manera de decirlo. El estilo es la ideología, y el estilo y la ideología pueden coincidir, o no, con el estilo canónico y el discurso dominante" (en Bonet 2016). Es decir, desde su punto de vista aquello con lo que se ejerce la ideología de una forma irremediable es el lenguaje, de modo que, tanto en sus obras literarias como en sus ensayos, la autora incide con especial firmeza en la forma en la que construye su discurso, pues sabe que es en él donde se desplegará la artillería del pensamiento.

En su artículo "Crueldad y amor", publicado en *El Salto* el 24 de febrero de 2020, Marta Sanz revela una vez más cuáles son las dificultades con las que una escritora se encuentra en su quehacer cotidiano. Comienza reivindicando el derecho a la queja, a pesar de que se ha convertido en una autora reconocida, con varios premios destacados a sus espaldas, y que publica en una editorial de primera línea como es Anagrama. Sanz utiliza ese altavoz que le proporciona poseer una columna en un diario público para revelar que el oficio de escritor es muy a menudo un oficio de supervivientes porque no es posible pagar las facturas gracias a las producciones literarias: además, debe dar clases, conferencias en universidades, charlas en bibliotecas, asistir a clubes de lectura o impartir talleres. Si bien sabe que, en cierto modo, dedicarse a su trabajo es un privilegio, la sombra de la precariedad se encuentra siempre al acecho. Leyendo estas líneas de Marta Sanz resulta inevitable pensar en *El entusiasmo* (2017), de Remedios Zafra, donde desmenuza y derriba muchas de las creencias y prejuicios que existen dentro del campo de la creación intelectual y la cultura: la precariedad se cierne sobre estos trabajos, que a menudo se asocian con *hobbies* o con labores que se llevan a cabo por gusto propio. Además, esta situación se agrava en el caso de las mujeres:

> Llama la atención cómo empleos creativos y culturales hoy siguen un camino donde la ambigüedad ha sido empleada para difuminar su trabajo, bajo perversas formas de consideración que hacen borrosa su denominación y pago. Alimentar un sistema apoyado en el entusiasmo y en la suficiencia de un pago inmaterial es otro factor que nos resulta tristemente familiar. Bien promoviendo la resignación o bien sustentándose en la idealización de prácticas vocacionales, afectivas y altruistas, allí habita mucha precariedad feminizada, ese terrorífico mito de las mujeres que ya están pagadas con el "amor que reciben". (Zafra 2017: 200)

Sanz coincide con que, dentro del microcosmos de la literatura, las mujeres se encuentran en clara desventaja, pues si bien en la actualidad se visibiliza más su obra, a menudo esto se entrecruza con intereses de fondo y con una perversa adscripción a una moda dentro de un campo cultural obcecadamente machista. Se ejerce hacia ellas una constante presión, se miran con lupa sus acciones, se examina su relación con sus compañeras y con su genealogía, se subraya su aislamiento en otras ocasiones. Lo que la escritora detalla no resulta muy distinto de aquello que ya ponía sobre la mesa Joanna Russ en *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*: desde sus comienzos, la escritura de las mujeres ha sido recibida desde la suspicacia y la mirada escrutadora de la crítica, predominantemente masculina. Russ propone una categorización de los juicios despreciativos que se han esgrimido para disuadir el ejercicio literario de las autoras, tales como la negación de la autoría, el desprecio hacia las experiencias femeninas volcadas sobre el papel o el recurso al "mito del éxito aislado", es decir, el reconocimiento de una sola obra frente al olvido de la mayor parte de su producción (2018: 145). Así, en esta lucha perpetua por entrar a formar parte del canon, las autoras actuales como Marta Sanz reconocen que es preciso adoptar una actitud de permanente vigilancia, pues

la literatura, al igual que otras prácticas artísticas, continúa siendo un territorio agreste para las mujeres que toman la palabra.

3. *La lección de anatomía*: disección de una vida

En 2019 Marta Sanz edita un volumen titulado *Tsunami. Miradas feministas*, en el que reúne un coro de voces de mujeres que trabajan dentro de la esfera cultural y literaria, y les pide un relato personal, una mirada feminista sobre la realidad. En el prólogo del libro defiende la importancia que tiene esta ceremonia en la que todas comparten sus vivencias; gracias a esta visibilización se refuerza la toma de conciencia de una situación que trasciende la intimidad, porque lo personal es también político, porque los infiernos de muchas han sido experimentados por otras mujeres. Además, Sanz revela que en la utilización por parte de las mujeres del género autobiográfico hay una justa reapropiación, ya que tradicionalmente ha sido un discurso denostado por el hecho de poner el punto de mira en la cotidianidad, en los hechos íntimos fuera del espacio público, en ese universo privado que ha sido el reservado para las mujeres:

> Los géneros autobiográficos de la escritura femenina siempre se han considerado obscenos, no tanto por practicar una pornografía o una corporalidad aparentemente groseras e innecesarias, sino por enfocar lo nimio, lo poco importante, lo que por su intrascendencia debería permanecer fuera de escena. (Sanz 2019: 15)

En su ensayo *Le journal intime* (1991), la crítica francesa Beatrice Didier destacaba el hecho de que los textos que formaban parte de los llamados "géneros menores" (autobiografía, diarios, epistolarios) normalmente nacían en el ámbito privado y permitían a sus autoras saltarse las reglas al situarse en las afueras de lo institucional. La libertad de la que los textos femeninos han hecho gala debe convertirse en una fortaleza y también en un signo distintivo de su escritura. Hemos querido rescatar este testimonio para volver la mirada hacia la autobiografía en la obra de Marta Sanz y, más concretamente, aproximarnos a una novela que resulta un verdadero autorretrato, *La lección de anatomía* (publicado en 2014 y reeditado con algunas modificaciones en 2018, respondiendo a su deseo de ampliar la obra y corregir algunos detalles). Resulta especialmente revelador el prólogo que acompaña al volumen, escrito por Rafael Chirbes, en el que nos recuerda que su título remite a ese lienzo magistral de Rembrandt, "La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp". Desde el dramatismo del claroscuro, asistimos a la contemplación de una autopsia, nos asomamos al interior de un cuerpo humano. Chirbes se encarga de remarcar las diferencias entre esta "lección" de Marta Sanz y la narración épica característica de las autobiografías, relato que busca una complicidad de los lectores y araña una posición de poder; por el contrario, la autora, que es a su vez la narradora y protagonista de la historia, hace uso de una narración que está próxima a la picaresca, porque quien lleva las riendas de la historia muestra una especial habilidad para manejar los hilos con una pericia que resulta un verdadero reto para los lectores. Sanz tan pronto muestra una mirada implacable como ines-

peradamente permisiva; además, reivindica el derecho a equivocarse o el derecho a mentir. Por ello, afirma Chirbes:

> En este libro, Sanz aspira a algo más que a autorretratarse: trabaja en una literatura de intervención que obliga al lector a ponerse en el sitio en el que no quiere estar, porque desde allí acaba viendo lo que nunca debería ver, eso que, una vez descubierto, te parece tan evidente que ya no puedes quitártelo de encima. Su finísima capacidad de observación le permite llevar a cabo la tarea que le pedía Proust al verdadero artista: someter al espectador a ciertas maniobras desagradables del modo en que lo hace el oftalmólogo, unas cuantas manipulaciones en el punto de vista que, una vez concluidas, le permiten al paciente contemplar de un nuevo modo cuanto tiene alrededor. (Chirbes 2018a: 11-12)

Lo que el escritor quiere señalar es, precisamente, que Marta Sanz, a lo largo de este relato que atraviesa su infancia y adolescencia hasta llegar a la vida adulta, dirige al lector hacia posiciones inesperadas y lo expone a riesgos con los que quizá no había esperado encontrarse. Nos parece muy significativo lo que subraya Natalia Vara Ferrero a la luz de las peculiaridades del discurso autobiográfico en Marta Sanz. Desde su punto de vista, la autora, tanto en sus poemarios como en *La lección de anatomía*, no describe la identidad como un proceso unipersonal sino relacional, de forma que incide en un aspecto clave en estas obras de Sanz: su recurso a la memoria como una revisión del pasado a partir de las relaciones con aquellos junto a los que ha ido construyendo su identidad, sin olvidar el contexto sociohistórico en el que su historia se inscribe (Vara 2018: 3).

Otro aspecto que resulta remarcable es el énfasis en la inscripción del cuerpo en su narrativa, y especialmente aquella que está vinculada con los cambios en los cuerpos de las mujeres en su etapa de maduración. Esta presencia de la corporalidad a partir de la textualidad se convierte en un eje que sustenta el discurso en *La lección de anatomía*. Desde la primera oración de la obra la narradora se encarga de hacernos llegar su visión atroz del alumbramiento, en el que su madre por poco muere desangrada. A propósito de este relato con tintes grotescos, Violeta Ros Ferrer traza un paralelismo entre la escritura llena de "fluidos corporales que impregnan la narración" en Sanz y el autorretrato de la pintora mexicana Frida Kahlo titulado "Mi nacimiento", en el que muestra la imagen del parto como un momento fundacional del relato de vida (Ros 2018: 9). En los capítulos que siguen se enumeran las dietas especiales, el reconocimiento de los cambios físicos y hormonales, así como el continuo enfrentamiento con un cuerpo que no siempre resulta amable sino todo lo contrario. También relata algunos descubrimientos tempranos vinculados a la sexualidad activa femenina, como en el hilarante capítulo "un experimento que provocó la firme promesa de mi celibato", en el que narra cómo surge esa precoz promesa incumplida a partir de un ingenuo experimento consistente en esconderse tras la cisterna del retrete de su casa y esperar a que los hombres –desde familiares hasta amigos de la familia– tuvieran que utilizarlo. Tras haber pasado revista a un número considerable de penes, la narradora sentencia que se trata de un órgano feo, polimorfo y desagradable, con el que no desea ninguna aproximación (2018a: 48).

Jon-Romeo Precioso destaca la imagen reveladora de la "sangre de la escritura", que le sirve a Sanz como "metáfora de las heridas que encuentran su traducción en y a través de la escritura" (2012: 102). La narradora describe una escena de ensimismamiento ante el hecho de observar a otra estudiante que ha cubierto de sangre la página en la que escribe. Asimismo, nos parece muy significativo un capítulo titulado "retrato y autorretrato", en el que se obsesiona con que alguien plasme su rostro con pinceles y ella misma toma lecciones de pintura con su tía Pilar, pero finalmente acaba reconociendo la imposibilidad de la ejecución de su propio retrato. Desde la inocencia adolescente, reconoce las máscaras de la identidad y trata de fabricarse una a medida. "Yo misma ignoro cómo manejar los pinceles para retratarme del modo que aspiro a ser", confiesa la autora, y a continuación reclama su derecho a escribir porque la literatura le permite ofrecer un retrato veraz de sí misma: "No me ha quedado más remedio que tomar la palabra, porque nunca encontré un pintor con destreza" (2018a: 80).

En su texto preliminar, Chirbes remarca que lo único que la autora puede presentar de sí misma es aquello que está vinculado al cuerpo: "Acabada la lección, que fue repaso de un catálogo de máscaras, en el teatro anatómico literario ya sólo queda mostrar lo que había debajo de ellas: el cuerpo, la pura carne desnuda" (2018a: 15). Con la fusión de los cuerpos de la narradora y de la protagonista, Marta Sanz no flaquea ni desea esconderse o rehuir la mirada –la lectura– de los espectadores. De este modo, la escritora no se oculta, sino que precisamente utiliza la autobiografía como un espacio de libertad en el que reclama su derecho a la autoría, una autoría femenina en la que el cuerpo se revela como un claro protagonista. Natalia Vara Ferrero pone de relieve que uno de los valores del "hipergénero autobiográfico" que maneja la autora es que subvierte esta modalidad escritural, de manera que rehúye los modelos más ortodoxos (2018: 2). En el último epígrafe del libro, titulado "desnudo", leemos un párrafo muy revelador en el que recupera el motivo anteriormente mencionado del autorretrato:

> Cada palabra es un modo, más o menos honesto, de autorretratarse. Llevo mi honestidad hasta el impudor del desnudo. Mi autorretrato desnudo se colgará en la sala de un museo. Alguien entrará y lo mirará y dejará de mirarlo. El contemplador dará vueltas alrededor de la sala, se detendrá frente a otras obras. De pronto algo le hará girar sobre sus talones para descubrir quién le persigue. Se fijará otra vez en mi desnudo. Reparará en los ojos adormecidos. Volverá de nuevo sobre sus pasos. Mirará por tercera vez y, como un niño que juega al escondite, procurará escamotear su cuerpo. Lo mire desde donde lo mire, desde el punto más recóndito o lateral de la sala, el contemplador no lo podrá evitar: soy yo la que le está mirando. (Sanz 2018a: 357)

Con estas líneas la autora da una vuelta de tuerca a la relación entre objeto y sujeto, entre escritor y lector. Es ella quien dirige su mirada, su desnudo hacia nosotros, es ella quien interroga: se alza definitivamente como aquella que contempla en lugar de ser la mujer vista desde la perspectiva masculina. No es la musa, como

había reivindicado en la infancia, sino la creadora, la escritora. Su autorretrato, si acaso es posible pintar uno, tiene su origen en el papel y la tinta. En *La lección de anatomía* la narradora y la autora se miran directamente a los ojos sin pestañear y deciden mostrar todo aquello que tradicionalmente se ha considerado como impúdico. Para comprender la posición desde la que habla Marta Sanz será necesario remitirnos a ese otro libro ineludible de la autora, *Clavícula* (2017), una obra inclasificable, una retahíla perfectamente construida en la que la escritora permitirá que el dolor se canalice a través del lenguaje. Un mapa de las cicatrices que nos convierten en seres frágilmente humanos.

4. *Clavícula*: pronunciar el dolor femenino

Si en *La lección de anatomía* nos encontrábamos con una suerte de *bildungsroman* en la que la identificación entre el cuerpo de la narradora y de la autora podía subrayarse en muchos de los capítulos, en *Clavícula* Sanz se distancia deliberadamente de la ficción para nombrar el cuerpo fracturado y acorralado por el dolor, tal y como afirmó en una entrevista (Morales 2017). Esta es una obra que no se podría etiquetar como una novela, sino más bien una suerte de monólogo fragmentario en el que la autora entrelaza las razones del cuerpo con las peripecias laborales que atañen a la escritura. En la misma entrevista, la escritora subraya que "la fractura del cuerpo literario tiene que ver con la fractura del cuerpo real", de manera que las variaciones y mutaciones en el propio género discursivo atienden a la experiencia personal del dolor y su impacto en el cuerpo. En otra conversación en torno a la publicación de esta obra, Sanz reafirma ese estrecho vínculo entre el cuerpo y la escritura, de manera que se afectan o contaminan mutuamente:

> Siempre activo la metáfora de que el texto es un cuerpo y viceversa. El cuerpo es un texto en el que se te quedan marcadas todas las cosas que has vivido, pero, a la vez, el texto literario se desestructura por efecto del dolor del cuerpo, o se llena de referencias sensoriales. (Sanz en Blanco Medina 2018)

Tal y como señala Andrea Kaiser Moro, "la voz narrativa de *Clavícula* es, así, aullido y reivindicación de aullido: la representación de un dolor que no se enmascara bajo máscaras de ficción (en las que la autora se reconoce impostora) sino que busca articular su cauce" (2018: 194). Sanz sustenta su discurso en una defensa tenaz de un complejo *continuum* entre la esfera personal del mundo íntimo y la incidencia del sistema económico en las circunstancias individuales y colectivas. Es preciso mancharse las manos, es preciso canalizar el bombeo de la sangre, las arritmias del corazón, en la escritura. Pese a que lo habitual en su narrativa es encontrarnos con una enumeración *ad infinitum*, rica en matices y detallismo, en *Clavícula* descubriremos algunos textos de este tipo mezclados con otros en los que la prioridad es la síntesis de las reflexiones mediante la elección de palabras precisas como un bisturí. Este párrafo es un buen ejemplo de ello:

> Cuando escribo –cuando escribimos– no podemos olvidarnos de cuáles son nuestras condiciones materiales. Por eso pienso que todos los textos son au-

> tobiográficos y a veces la máscara, las telas sinuosas y las transparencias que cubren el cuerpo son menos púdicas que una declaración en carne viva. [...] La autobiografía es la consagración de la realidad y de la primavera, y no las costuras para convertirla en un relato. El estilo es hablar de la tripa que se me ha roto. (Sanz 2017: 50)

Clavícula se abre con una cita de Marguerite Duras, procedente de su ensayo *Escribir*, en el que la autora se adentra en las profundidades de sus infiernos personales, donde halla en la soledad un cuarto propio desde el que escribir; así, se refiere a la escritura como un acto salvaje, anterior a la vida, y afirma: "Uno se encarniza. No se puede escribir sin la fuerza del cuerpo" (1994: 24). Como otras autoras de la tradición francesa del siglo xx, Duras mantiene una deuda con la "escritura femenina" anunciada por Hélène Cixous en su célebre ensayo *La risa de la medusa* (1995). En dicha obra proclamaba una indagación en el inconsciente y el deseo, una liberación del pensamiento en la que el texto y el cuerpo pueden fluir acompasadamente gracias al lenguaje poético. A través de esta escritura del cuerpo es como puede emerger con más fuerza y singularidad el discurso de las mujeres. El cuerpo se convierte en cuerpo simbólico por haber sido tradicionalmente negado y violentado por la cultura patriarcal. "Escríbete: es necesario que tu cuerpo se deje oír", proclamaba Cixous (1995: 26) y, al mismo tiempo, reconocía la imposibilidad de definir la práctica de la escritura femenina utilizando las herramientas del sistema falocéntrico, puesto que "no se puede teorizar, encerrar, codificar", es decir, en su propia esencia recoge el hecho de ser contingente y cambiante. Cixous insiste en afirmar que para las mujeres el hecho de tomar la palabra es un privilegio, una conquista, que se asume desde un cierto desgarramiento y temblor.

Clavícula nos habla del temblor: recoge los rastros de un dolor indecible, que aparece en medio de un vuelo en el que la autora atraviesa el Atlántico, y cuyo centro reconoce, precisamente, en la clavícula. El dolor se va tejiendo a través del acto de la escritura, una escritura que no termina de decantarse por un género literario concreto, sino que va mutando. Así, conviven el estilo diarístico con la crónica, los retratos de seres cercanos y las lecturas, la correspondencia por correo electrónico en la distancia con su compañero de vida, las confesiones a media voz y los anhelos imposibles. Una vez más, y quizá en esta ocasión con más rotundidad, Sanz recupera su propósito de no regalar a los lectores un texto cómodo, sino una sucesión de confesiones rebeldes que responden a su voluntad de urdir piezas incómodas, tal y como reza en estas líneas: "me gustan los libros que producen orzuelos. Los que abren estigmas en las palmas de las manos. Los que aprietan la garganta y nos cortan la respiración" (2017: 87).

Ese dolor, que no deja de crecer, toma la forma de lo animal, de una criatura viva, y es descrito haciendo gala de un lirismo propio de Sanz, a medio camino entre una hipérbole irónica y una mirada llena de ternura. De este modo, afirma: "[El dolor] Es un ratoncito que cambia de tamaño y de forma dentro de su jaula, [...] es un huevo de jilguero [...], un pez nadador [...], un musgo [...], es un olor que no se va" (2017: 45). También lo describe como "veneno de medusa" (2017: 17) o "mi misteriosa enfermedad, mi cabeza de alfiler, mi garrapata" (2017: 19). Ese dolor del que Sanz nos habla y que provoca miedo es un dolor femenino, que en

algunas ocasiones relaciona con la menopausia y con otras enfermedades de difícil diagnóstico sufridas por las mujeres como la fibromialgia o la endometriosis. Los lectores no conseguirán averiguar el nombre de esta enfermedad misteriosa tal vez porque ni la propia autora lo sepa, pero sí intuimos que es un temblor muy vinculado con las condiciones materiales, especialmente con la precariedad laboral que le impide mantener una estabilidad económica. Además, la enfermedad se erige como una barrera que la separa de la escritura, le provoca gran inseguridad hasta el punto de que se convierte en el único pensamiento, una obsesión que necesita vencer para volver a recuperar su lugar: "El dolor me afea la letra. Coloniza el cerebro sin dejar espacio para nada más" (2017: 86). Curiosamente, cuando acude a la consulta de un médico y le describe el lugar donde se origina el dolor, le señala un espacio entre el esternón y la garganta, un punto hueco, donde no existe ningún órgano que pueda provocarle la dolencia (2017: 113). Y es que ese lugar donde puede habitar el dolor es precisamente el de la página en blanco.

Ante la pregunta de un periodista, Sanz enarbola su poética: "escribo de lo que me duele". Y añade: "Hoy veo con toda claridad que la escritura quiere poner nombre e imponer un protocolo al caos" (2017: 51). Marta Sanz reclama un lugar dentro de la literatura en el que sea posible escribir sobre aquello que nos provoca incomodidad, y reconoce que solamente puede expresarse desde el testimonio personal para ser coherente con esa escritura que se origina en la piel. A pesar de que este dolor surge de un espacio íntimo, en el momento en que vertebra su discurso a través del tamiz literario la autora debe asumir que se trasciende el ámbito de la intimidad para hacerse eco dentro de la sociedad desde el artefacto político de la página escrita, de modo que el dolor se vuelve "un calambre público" (2017: 89). Con esta apuesta literaria supera la barrera material y simbólica que ha relegado a las autoras a un segundo plano en todas las esferas artísticas y socioculturales. Pues bien, esa escritura del dolor anunciada por Marta Sanz es una escritura que entierra sus raíces en lo más hondo del cuerpo, un cuerpo femenino que no oculta aquello que lo conforma, sino que precisamente lo rescata para articular un discurso urdido con la inteligencia y la valentía de quien decide oponerse a la mirada fetichista masculina que tradicionalmente ha recorrido los cuerpos de las mujeres desde el arte y la literatura. Leer a Marta Sanz es asistir a una lección que va mucho más allá de la anatomía: convierte el texto en un cuerpo y el cuerpo en un texto donde las letras laten al ritmo de un corazón palpitante.

5. *PEQUEÑAS MUJERES ROJAS*: LA VIOLENCIA CONTRA EL CUERPO DE LAS MUJERES

Con el objetivo último de discutir las representaciones de la violencia contra el cuerpo de las mujeres en *pequeñas mujeres rojas* (2020), de Marta Sanz, resulta pertinente relacionar su propuesta con las críticas que surgieron dentro del sector feminista construccionista en los años 70 gracias a algunas publicaciones que pusieron sobre la mesa el problema de la estandarización del placer visual hegemónico, como el conocido artículo de Laura Mulvey "Placer visual y cine narrativo".

El artículo tomaba como fuente algunos clásicos de Hollywood para dar razón del instinto de la escopofilia, que únicamente podía combatirse, desde la visión de Mulvey, con una radical desaparición de los cuerpos femeninos estereotipados para que estos dejen de ser un fetiche a los ojos masculinos. Este texto fue objeto de grandes críticas, ya que negaba la posibilidad de una representación subversiva del cuerpo femenino en un contexto en el que se había producido un boom del *body-art* feminista.

Pese a que esta última obra de Marta Sanz tiene un carácter ficcional, nos interesa especialmente porque en ella existe una clara pretensión política: desde la letra minúscula escogida para la primera palabra del título; hasta la voluntad expresa de rescatar, a través de los hilos de la representación literaria, tanto el tema de la memoria histórica mediante un relato que bucea en las fosas comunes para desenterrar a los muertos anónimos del franquismo, como la desgarradora dureza de la violencia ejercida contra los cuerpos de las mujeres. Como declaraba la autora en una entrevista, "la novela es profundamente política porque es profundamente poética" (en Sigüenza 2020), es decir, la exigencia de la crítica hacia el imaginario cultural que normaliza la violencia hacia los cuerpos de las mujeres puede hallar su mejor vehículo de expresión en la capacidad de evocación de la metáfora. Según Sanz, "la novela nace del presentimiento de que la ficción es verdad, de que los relatos se nos meten en la carne". En *pequeñas mujeres rojas* se nos relata una historia contada desde varios puntos de vista: se engranan las voces de Paula, que se comunica a través de cartas con Luz Arranz, la madre de su marido el detective Arturo Zarco; las voces de los muertos, que asoman en los capítulos en los que reza "leer despacio"; así como la voz de la propia Luz, que, tras su asesinato, trata de despejar las incógnitas de su muerte.

La cristalización de las situaciones violentas que salpican toda la novela culmina con la muerte de Paula, la protagonista, en manos de David Beato, que había sido su amante desde el momento en que ella llega al hostal que regenta su familia. Luz Arranz adopta el papel de narradora tras la pérdida de su amiga y asume el complejo papel de poner voz a la violencia y a la crueldad extrema que se ensaña con el cuerpo de la víctima, sin olvidar que mediante su representación no desea reproducir la mirada fetichista del voyeur sino todo lo contrario. Así, se adoptan diversas estrategias para nombrar desde el lenguaje esta escena descarnada con un estilo que trata de huir del estereotipo de exhibición de la violencia contra el cuerpo de las mujeres. Sanz comienza este capítulo con una descripción objetiva y analítica de un aparato que sirve para inmovilizar a los animales, administrarles vacunas o realizarles tomas de sangre, mientras se mantiene al animal en una posición de suspensión. Este aparato no está pensado para su empleo con personas y, sin embargo, David Beato decide someter a Paula a una verdadera tortura previa a su muerte. Conforme va relatando los acontecimientos, Luz Arranz apela a su hijo, Arturo Zarco –que no toma la palabra en esta novela, pero sí ha sido evocado tanto por Paula como por su madre–, ante el que parece dar testimonio de lo sucedido, aunque en última instancia está transmitiendo a los lectores cuál es su posición con respecto a la narración de los hechos. Aquello que Sanz desea rehuir en boca de Luz Arranz es una posible

visión sexualizada –de una escena que no está exenta de sadismo– en la que el sujeto femenino se convierte en un mero objeto casi sin vida en manos de su torturador:

> No soy tan salvaje ni tan impúdica, Arturo Zarco, como para reconstruir los devastadores efectos que provocó este artefacto en el cuerpo de Paula. No voy a proyectar una pornográfica *snuff movie* en la que certifiques por qué lugares y cuántas veces fue violada, qué laceraciones y amputaciones sufrió, cómo finalmente pereció. (Sanz 2020: 284)

Unas líneas más adelante, escribe: "Con la descripción del artefacto es suficiente". Y repite hasta en catorce ocasiones esta misma oración, como un mantra, a lo largo de las siete páginas que comprende el capítulo. Efectivamente, al trazar un esbozo de la mecánica de esa suerte de jaula sanguinaria, la narradora nos está abriendo la posibilidad de imaginar a la mujer siendo retenida en su interior, como si se tratara de un animal indefenso con el que el cazador desea ensañarse, cobrarse su venganza. A continuación, no encontramos una descripción morbosa del cuerpo femenino violentado, sino que se recurre a la enumeración de una serie de palabras que infligen dolor, que la propia Sanz llega a llamar "palabras-cepo" por su densidad semántica. Este párrafo es una muestra de cómo se obliga al lector a mirar cara a cara un escenario real, sin decorados, sin artificio, donde no cabe la ficción y se rechaza la posible espectacularización de la escena:

> Con la descripción del aparato es suficiente.
>
> Permite reproducir mentalmente el escorzo, el estiramiento muscular. El desquiciamiento. La piel rota y las articulaciones descoyuntadas. [...]
>
> No le vamos a poner color ni banda sonora a la escena. No vamos a calcular los minutos de metraje. [...]
>
> Tan solo piensa en las palabras: sangre, marcajes, descornado, guillotina, atrapadora, collera, blocaje, corvejones... piensa en cómo las palabras aprietan y retuercen la carne que se deposita dentro de ellas. Las palabras-pesa aplastan. Las palabras-cepo desgarran y paralizan. Despersonalizan. (Sanz 2020: 285)

Lo que se pretende con esta despersonalización es incidir en la violencia del propio lenguaje, en su descarnada precisión científica. Y es que, pese a repetir una y otra vez "con la descripción del aparato es suficiente", la implicación de quien escribe es absoluta ya que se enfrenta con el dilema de la representación. De esta manera, a lo largo del capítulo se libra un pulso doloroso con la forma de contar, con la elección del estilo y el grado de explicitud. Luz Arranz traslada al lector el dilema ante la posibilidad de pronunciar lo obsceno, aquello que está fuera de escena, o bien adoptar una posición de distanciamiento de los hechos narrados. Una de las oraciones elegidas para referirse a esta tortura hacia el cuerpo femenino es la siguiente: "ahora lo justo sería decirte que transcribo científicamente las laceraciones de un cuerpo reducido a territorio devastado", lo que nuevamente nos lleva a considerar el cuerpo como el lugar de la enunciación, que, en este caso, ha sido completamente destruido por una muerte violenta. A continuación, reconoce el compromiso radical que exige el mismo lenguaje, la necesaria carga ideológica de

las palabras: "con los mismos mimbres se tejen los documentales que los cuentos de hadas. No lo olvides nunca. Esa similitud no anula la posibilidad de la crítica. No, no lo olvides" (2020: 286).

De esta forma, la finalidad meramente documental es un engaño perverso, dado que todos los relatos hablan de quien los escribe. Pese a la pugna que mantiene consigo misma causada por el dilema sobre la representación de la violencia, la narradora se hace cargo de lo que tiene entre manos, y sabe que lo puede utilizar en contra de su interlocutor, su hijo Arturo Zarco, al que increpa e involucra en su discurso en repetidas ocasiones: "No sé si quiero dejar de matar y torturar –de matarte y torturarte, Zarco–, porque la palabra me ofrece –digámoslo así– un placebo, un sustitutivo: es una proyección diferida de la maldad y de otros instintos crueles" (2020: 287). La palabra puede convertirse en un verdadero instrumento sanguinario, pero Sanz aclara que su propósito no es dar muestras de su crueldad, sino abrir una puerta, esa "puerta que nadie se atrevería a traspasar", para penetrar en un territorio peligroso, negociar los límites de la representación y buscar la implicación de los lectores. Casi al final de la obra parece por fin dirigirse de forma explícita al lector de *pequeñas mujeres rojas* mediante la utilización de la segunda persona del singular, que ha vivido en su propia piel la encarnación del dolor:

> Ordeno los materiales, inventando ciertas pequeñas cosas para jugar contigo, escatimo lo que no puedo soportar y lo que no quiero que se achaque a mis facultades creativas, lo que no quiero que me ensucie como persona –máscara–, aunque solo sea en forma de sospecha –no soy tan valiente, no puedo exponerme así–, y construyo un relato con el que aspiro a sobrecogerte, incluso a castigarte un poco. Porque te afecta. Porque quiero que te sientas responsable. (Sanz 2020: 288)

Se trata de un párrafo muy interesante porque parece implicar directamente a la autora y a la forma que ha escogido para contar el mismo relato. Finalmente, pone sobre la mesa la posibilidad de huir de la representación y no mancharse las manos, o como recomendaba en los setenta Mulvey, abogar por la desaparición absoluta del cuerpo femenino. En este caso, la narradora se pregunta si es legítimo el recurso de la elipsis, si aquello de lo que no se puede hablar es mejor eliminarlo del texto: "Me pregunto si es más inmoral estar callados o hablar irreflexiva, desconsideradamente". La conclusión es consecuente con la historia que se relata en esta novela, es decir, la elipsis resulta del todo inoportuna porque, aunque no se pueda verbalizar cada pequeño detalle por su tremenda dureza, el silencio sepulcral evadiría el compromiso ideológico.

Así, el cuerpo emerge con fuerza en este texto porque precisamente el texto se llena de las magulladuras, de los desgarramientos de la carne, del exceso que nace, crece y se expande con las palabras. Marta Sanz maneja con sensibilidad y destreza este delicado equilibrio y compone un lienzo que es casi irreproducible, un relato obsceno porque no es el relato que normalmente nos habrían contado, sino la escritura de lo que queda fuera de escena. El tabú. El grito femenino.

Conclusión

> Escribir es ir tatuándose el cuerpo al mismo tiempo que descubrimos todo lo que ya tenemos escrito sobre la piel. La arruga, lo flácido, el sentimiento de la felicidad, o las proximidades de la muerte. Nuestros deseos, nuestros trabajos. El retorno al punto de partida. Nombrar el cuerpo, conquistar el territorio: en eso consiste escribir. (Sanz 2018: 71)

Con estas palabras extraídas de *La lección de anatomía* recogemos los postulados que se han puesto de relieve en este artículo, y que se condensan en la creación de un verdadero corpus textual en la obra de Sanz, donde la escritura de un texto abre la posibilidad de inscribir en él una huella corporal del sujeto. Tras revisar las últimas obras publicadas por la autora, dos de ellas de corte autobiográfico, podemos afirmar que en estos textos existe una voluntad de volcar sobre el papel las pulsiones del cuerpo, ya que son un mapa de cicatrices gracias a las cuales es posible hablar desde una libertad mayor; el texto se erige como una instancia que va más allá de los géneros (textuales, sexuales) para nombrar lo que duele. Si tuviéramos que bautizar de alguna forma a este estilo –"el estilo es hablar de la tripa que se me ha roto"– sería conveniente hablar de una escritura en la que el texto es inseparable del cuerpo, un cuerpo de mujer que no renuncia al relato de su experiencia desde la subjetividad. Un cuerpo de mujer que, en *Clavícula*, nos muestra su rostro como herida, el espejo de una enfermedad invisible cuyo padecimiento abruma en tanto se ignora dónde se origina el dolor. Un cuerpo de mujer que, en *La lección de anatomía*, se narra desde el alumbramiento, que nos habla sin tapujos de la fisonomía femenina y exhibe su autorretrato al desnudo desde la consciencia de una posición que no se permite vulnerabilidad, sino reapropiación del dominio. Finalmente, un cuerpo de mujer roto, despedazado, que en *pequeñas mujeres rojas* es un homenaje a las víctimas, pero, sobre todo, un grito de justicia hacia la dignificación de las representaciones. Una forma valiente de mirar a la cara al asesino y golpear lo literario desde el lenguaje para no dejar incólumes a los lectores.

Obras citadas

Blanco Medina, Eva (2018). "Marta Sanz, la escritora de lo desagradable", ICON. El País. <https://elpais.com/elpais/2018/10/29/icon/1540835867_251761.html> (8 de septiembre de 2021).

Bonet, Paula (2016). "Marta Sanz: Sufrir no nos hace más fuerte, normalmente nos debilita". <https://www.jotdown.es/2016/03/marta-sanz/> (5 de febrero de 2021).

Cixous, Hélène (1995). La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura. Barcelona: Anthropos.

Didier, Beatrice (1991). Le journal intime. París: Presses Universitaires de France.

Duras, Marguerite (1994). Escribir. Barcelona: Tusquets.

Kaiser Moro, Andrea (2018). "El derecho al aullido: corporalidad y lenguaje en *Clavícula* (Sanz, 2017)", Feminismos/s, 31: 189-203. DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/fem.2018.31.09>.

Morales, Clara (2017). "Marta Sanz: la queja es una forma de resistencia y rebeldía", InfoLibre. <https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2017/04/07/marta_sanz_entrevista_clavicula_63522_1821.html> (9 de septiembre de 2021).

Mulvey, Laura (1988). Placer visual y cine narrativo. Valencia: Episteme.

Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francès (eds.) (2019). ¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría. Barcelona: Icaria.

Pizarnik, Alejandra (2015). Prosa completa. Barcelona: Lumen.

Planté, Christine (2019). "La excepción y lo ordinario", in ¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría, ed. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès. Barcelona: Icaria, 97-142.

Precioso, Jon-Romeo (2020). "Du corps visible au corps invisible: les maladies, blessures et cicatrices dans les romans de Marta Sanz", Narraplus, 4: 89-115.

Ros Ferrer, Violeta (2018). "Divagaciones en torno a la imagen del agujero. La Transición en la escritura del cuerpo de Marta Sanz", Olivar: Revista de Literatura y Cultura Españolas, 18 (27). DOI: <https://doi.org/10.24215/18524478e024>.

Russ, Joanna (2018). Cómo acabar con la escritura de las mujeres. Madrid: Barret y Dos Bigotes.

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

Sanz, Marta (2020). "Crueldad y amor", El Salto. <https://www.elsaltodiario.com/literatura/opinion-marta-sanz-precariedad-escritura> (5 de febrero de 2021).

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

Sanz, Marta (coord.) (2019). Tsunami. Miradas feministas. Madrid: Sexto Piso.

Sanz, Marta (2018a). La lección de anatomía. Barcelona: Anagrama.

Sanz, Marta (2018b). Monstruas y centauras. Nuevos lenguajes del feminismo. Barcelona: Anagrama.

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

Sigüenza, Carmen (2020). "Marta Sanz: Me da miedo cómo nos roban las palabras", Efeminista. <https://www.efeminista.com/marta-sanz-pequenas-mujeres-rojas/> (11 de septiembre de 2021).

Somolinos Molina, Cristina (2018). "Mujeres, cuerpos y trabajos en la narrativa de Marta Sanz", Olivar: Revista de Literatura y Cultura Españolas, 27. DOI: <https://doi.org/10.24215/18524478e025>.

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

Zafra, Remedios (2017). El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital. Barcelona: Anagrama.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.839
Vol. IX, n.º 2 (verano 2021), pp. 343-359, ISSN: 2255-4505

MUJERES A LA VISTA: GÉNERO E INSCRIPCIÓN AUTORIAL EN *UN OJO DE CRISTAL*, DE MIREN AGUR MEABE[*]

WOMEN IN SIGHT: GENDER AND AUTHORIAL INSCRIPTION IN *UN OJO DE CRISTAL* BY MIREN AGUR MEABE

Marta Pascua Canelo
Universidad de Salamanca
marta.pascua@usal.es

Recibido: 19.03.2021
Aceptado: 18.09.2021

Resumen: La proliferación en los últimos años de los estudios autoriales, de la mano de especialistas como Jêrome Meizoz, Ruth Amossy o Dominique Mainguenau, ha permitido explorar el lugar del autor en el campo literario y sus diferentes estrategias de posicionamiento. Sin embargo, las investigaciones en la intersección entre los estudios autoriales y los estudios de género, inauguradas y desarrolladas en el ámbito hispánico por expertas como Meri Torras, Aina Pérez Fontdevila o Eleonora Cróquer Pedrón, no han alcanzado aún la notoriedad que merecen para atender a las características particulares que manifiesta la autoría de mujeres. En la medida en que las escritoras han sido históricamente desautorizadas para ocupar una posición autorial reconocida, han necesitado recurrir a múltiples estrategias de autolegitimación. Este artículo se propone indagar en estas relaciones entre género y autoría con el objetivo de exponer un mecanismo de legitimación observado en la literatura hispánica reciente. En esta dirección, se formula la inscripción autorial como una nueva categoría de análisis para la función de autora y se ofrece un estudio de caso centrado en el diagnóstico de esta propuesta teórica en *Un ojo de cristal* (2014), de la escritora vasca Miren Agur Meabe. Además, se exploran los nexos entre el cuerpo y la autoría femenina a partir de nociones como "corpografía autorial", "autorialidad corporal" y "sensocorpografía" para concluir que

[*] Este artículo se enmarca en un trabajo de investigación financiado por el Ministerio de Educación (FPU17/00485) y forma parte de los resultados del Proyecto de Investigación "Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI" (PID2019-104957GA-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y del GIR de Estética y Teoría de las Artes (GEsTA, Universidad de Salamanca).

la inscripción de la autoría y la textualización del cuerpo extraordinario caminan conjuntamente en la dirección de la autolegitimación de una autoría disidente.

Palabras clave: Estudios autoriales, estudios de género, poéticas del cuerpo, postura autorial, Miren Agur Meabe

Abstract: The recent rise of authorip studies, led by specialists such as Jêrome Meizoz, Ruth Amossy or Dominique Mainguenau, allows to explore the place of the author in the Literary field along with his different positioning strategies. However, research on the intersection between Authorship Studies and Gender Studies, inaugurated and developed in the Hispanic Studies by experts such as Meri Torras, Aina Pérez Fontdevila or Eleonora Cróquer Pedrón, have not yet achieved the notoriety that they deserve to attend to the specific characteristics manifested by women authorship. To the extent that female writers have historically been disallowed from occupying a recognized authorial position, they have needed to resort to multiple strategies of self-legitimation. This paper aims to consider these relationships between gender and authorship in order to expose a legitimation mechanism observed in recent Hispanic literature. First of all, the authorial inscription is formulated as a new category of analysis and it is offered a case study focused in *Un ojo de cristal*, by the Basque writer Miren Agur Meabe, to think about the diagnosis of this theoretical proposal. In addition, links between the body and the female authorship are examined from notions such as "authorial corpography", "corporeal authority" and "sensocorpography" to conclude that the inscription of authorship and the textualization of the extraordinary body walk together in the direction of the self-legitimation of a dissident authorship.

Keywords: Authorship Studies, Gender Studies, Poetics of the Body, Authorial Stance, Miren Agur Meabe

Por mucho que se empeñe la anatomía ortodoxa,
el ojo no pertenece al cuerpo,
sino a su posibilidad de representación.
Andrés Neuman, *Anatomía sensible*

Durante las dos últimas décadas se han experimentado numerosas revoluciones en el campo literario. Si atendemos al ámbito hispánico, es posible afirmar que una de las más significativas tiene que ver con la irrupción masiva de autoras en la escena literaria. Sin embargo, pese a la buena salud de la que goza en la actualidad la literatura escrita por mujeres gracias a su acogida en el mercado, las autoras no

han alcanzado aún ciertas cotas de reconocimiento y legitimidad en virtud de su género. Autores como José Luis Díaz (2007) o Jêrome Meizoz (2016) han vuelto recientemente sobre la idea –siguiendo a Paul Valéry– de que "escribir es entrar en escena", pero en una escena que no ha sido diseñada para las mujeres (Pérez Fontdevila y Torras 2017). Por ello, la hipótesis aquí reside en que esta circunstancia ha llevado a las autoras contemporáneas a desplegar diferentes mecanismos de autolegitimación.

Siguiendo a Pérez, Torras y Cróquer, en un contexto de desautorización o "desconsideración [de las mujeres] como sujetos legítimos para ocupar una posición autorial reconocida" (2015: 21), las autoras han precisado de diversas estrategias para reafirmar su autoría. Estas pasan, en numerosas ocasiones, por una cuidada construcción de su figura autorial en el espacio público. Así sucede con sus intervenciones en charlas, debates, presentaciones de libros, festivales literarios o cualquier evento de índole similar, y también, como no podía ser menos, con sus perfiles digitales en las diferentes redes sociales y plataformas virtuales. Ahora bien, estas estrategias alejadas absolutamente del texto y centradas únicamente en la imagen pública de la autora real no son las únicas que han llevado a cabo. Son numerosas también las autoras que han optado por inscribir su propia figura autorial en sus obras, configurando de este modo una doble representación de su "postura autorial" (Meizoz 2015) a partir de una búsqueda de legitimación de la autoría en el propio texto literario.

En este artículo me propongo analizar el desarrollo de esta estrategia autorial en un caso particular: el texto *Kristalezko begi bat*, de la escritora vasca Miren Agur Meabe, publicado en euskera en 2013 y traducido por la propia autora al español en 2014 bajo el título *Un ojo de cristal*. Me preguntaré primero por las fricciones entre género y autoría en el debate actual de los estudios autoriales para, seguidamente, indagar también en las relaciones entre cuerpo y autoría femenina. Finalmente, siguiendo este lineamiento teórico, propondré una vía de lectura de *Un ojo de cristal* en la que, como se irá comprobando, ojo y texto se configuran como dos prótesis a partir de las cuales Miren Agur Meabe despliega, por un lado, un mecanismo de inscripción autorial y, por otro, una sensocorpografía ocular.

1. Género y autorías visibles: la inscripción autorial

La inscripción de la escritura en los textos o, lo que es lo mismo, la incorporación de diferentes reflexiones acerca de la profesión de escritora o de la labor escritural se ha convertido recientemente en un *leitmotiv* para la literatura en español escrita por mujeres. De ahí que sea posible afirmar que se ha producido una vuelta desde el espacio público al terreno textual para desplegar también ahí la imagen de autora, como ya sucediera en las clásicas autobiografías y memorias de los siglos pasados (Amaro 2012, Caballé 1998 y 2020). Y es que, si bien prácticamente la totalidad de las autoras contemporáneas, conscientes de la importancia de ocupar un espacio en la escena literaria, son muy activas en redes sociales, pareciera que esas estrategias de posicionamiento no son suficientes para legitimar su figura autorial.

Es un hecho consabido el del histórico vínculo de la literatura escrita por mujeres con las narrativas del yo en sus múltiples formulaciones. Esta tradición, que une el discurso femenino con las escrituras personales, se mantiene también en la contemporaneidad, y se expresa tanto en el predominio que podemos observar en la narrativa reciente del uso de la primera persona, como en la recurrencia a experiencias autobiográficas, convertidas en material ficcional o autoficcional (Casas 2017: 41-42). Pero es que, además, esta estrategia ha permitido que ciertas autoras inserten en sus obras no solo la experiencia autobiográfica sino, yendo un paso más allá, la experiencia autorial. Así, podemos afirmar que se ha establecido ya un patrón en el que la incorporación de la profesión de escritora en los textos sujetos a ser publicados posibilita que aquello que en principio supone una subjetividad de autora interiorizada transmute en una nueva fórmula de autoconstrucción y de exposición no ya solo de la intimidad, como diría Paula Sibilia (2008), sino también del yo autorial. La hipótesis, por tanto, radica en que la inscripción del proceso de escritura o de la profesión de escritora en los propios textos literarios conforma una estrategia de autolegitimación y de autorización de la figura autorial. No hablaríamos ya entonces del *ethos* discursivo (Amossy 1999, Meizoz 2007, Maingueneau 2016) que se desprende del texto, sino de la inscripción consciente de un *ethos* autorial.

Ya Ana Casas ha apuntado, para el caso de *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane, *El cuerpo en que nací* (2011) de Guadalupe Nettel y *Un ojo de cristal* (2014) de Miren Agur Meabe, que "estas tres novelas ponen a la vista el proceso de escritura, pues en todos los casos estamos ante relatos que simulan estar haciéndose ante los ojos del lector" (2017: 56). Por mi parte quiero interrogar el porqué de esta estrategia narrativa que se encuentra en los textos señalados y en otros tantos, entre los que podríamos apuntar –siguiendo, además, en el mismo espectro temático– *El trabajo de los ojos* (2017) de la argentina Mercedes Halfon o *El nervio óptico* de María Gainza (2017). Precisamente en la repetición sistémica de este mecanismo se encuentra la clave que me ha llevado a pensar en la unión insoslayable entre el género y la puesta en escena no solo de la autorreferencialidad, sino de la inscripción de la labor escritural en los textos por parte de estas autoras. Parece entreverse que si la autorreferencialidad, junto con la inscripción autorial, van de la mano del género de las autoras, alguna explicación tiene que haber para esa imbricación. Propongo que esta explicación pasa por la creación en la última década, a partir de esta citada estrategia narrativa, de un mecanismo de autolegitimación de sujetos desautorizados para ocupar una firme posición autorial en el campo literario hispánico.

Si nos situamos en el paradigma crítico de los estudios autoriales, podemos comprobar cómo Dominique Maingueneau ha identificado la presencia de un *ethos* discursivo que se desprende de los textos literarios y que crea una imagen de autor extraída del interior mismo del discurso, en contraposición a la imagen conformada del autor fuera del texto, esto es, a partir de su figura pública: "à travers sa parole un locuteur active chez l'interprète la construction d'une certaine représentation de lui-même" (2013: párr. 6). Al hilo de las reflexiones del lingüista francés, Ruth Amossy ha aplicado la noción del *ethos* a la categoría de

autor, explicando el "*ethos* autorial" como la imagen que el autor proyecta de sí mismo en el discurso literario (2014: 75-76). Jêrome Meizoz, por su parte, ha propuesto el término de "postura autorial" (2007) precisamente para aludir a la imagen de autor que se extrae de la unión de ambas instancias, la discursiva y la autorial. Se refiere, de este modo, a esa imagen que se dibuja si reparamos tanto en la proyección autorial presente en el propio texto literario como en la imagen extraída de su figura pública y de cualquier factor extratextual.

Sin embargo, pese a las numerosas aportaciones terminológicas y conceptuales que han realizado los estudios autoriales en los últimos años, la representación autorial presente en las obras que estamos contemplando excede en parte las definiciones de estas propuestas teóricas, pues no estamos hablando de la imagen que se proyecta o que se desliga de la instancia autorial en los textos, tal y como planteaba el "*ethos* autorial", sino de una inscripción consciente de una determinada imagen autorial. Por ello, tanto el *ethos* como la *postura* resultan en cierta medida insuficientes para nombrar el fenómeno autorial que se despliega en estas obras. Propongo, entonces, el término de *inscripción de autora* para referirnos a este fenómeno, pues no se trata ya de la imagen de escritora que la autora proyecta en el texto (o que el lector extrae del discurso), sino de la inscripción consciente y meta-autorial que realiza de su yo-autora en el texto literario.

Además, esta estrategia autorial y narrativa se encuentra también directamente condicionada, como hemos adelantado, por el factor de género (*gender*). Si bien los estudios autoriales no han confluido con los estudios de género en el ámbito hispánico hasta muy entrado el siglo xxi, gracias a los trabajos de autoras como Torras Francès (2017 y 2019), Pérez Fontdevila (2017 y 2019), Nattie Golubov (2015) o Thérèse Courau (2019), la convergencia de estos campos de estudio permite alumbrar nuevas vías de análisis y también, como sostiene Fernández Menéndez, "avanzar en la comprensión de las tensiones entre las escritoras y los distintos medios que determinan su entrada en el espacio social" (2021: 249). Así pues, la imbricación entre autoría y género motiva un eje de análisis fundamental para los estudios autoriales y para la teoría literaria feminista, si bien los primeros parecen haberle prestado hasta ahora una atención mucho menor (Pérez y Torras 2019: 11). En la medida en que la crítica literaria ha desautorizado históricamente a las escritoras (Russ 2018), conciliar las herramientas de análisis de los estudios de género y de la teoría autorial nos permite no solo entender los modos en que "los discursos en torno al género producen, atraviesan, determinan y moldean [...] la noción de *autor*" (Pérez y Torras 2019: 11), sino también preguntarnos por las maniobras de puesta en escena y de inscripción literaria de la autoría que han desplegado las escritoras para combatir su exclusión o desautorización en el campo literario.

En este sentido, es relevante señalar que esta imagen de autora inscrita en los textos a partir de la problematización del proceso escritural o de la profesión de escritora, más allá de la autorreferencialidad que evidencia, está también indeleblemente unida en los ejemplos mencionados –Meruane, Nettel, Halfon y, por supuesto, Miren Agur Meabe– a la deficiencia, a la anomalía, a la discapa-

cidad, a la alteridad en definitiva; a ese otro diferente que es la mujer escritora, con una autoría situada *fuera de campo* y que debe trabajarse, por ello, su propia identidad. Estas autoras quieren asociar directamente su autoría literaria con su visión deficiente y parcial[2] para buscar un espacio literario que ellas puedan ocupar, un espacio posicionado en los puntos de fuga del sistema, para construir, desde esa anomalía y marginalidad que caracteriza tanto su figura autorial como su obra y su mirada, un cierto prestigio literario o autorial alternativo, porque solo en esa diferencia pueden sostener una autoría de algún modo legítima. Por ello, si unen conscientemente su imagen autorial con su visión deficiente y discapacitada, podríamos decir que no estamos ya solo ante narradoras con identidades borrosas, como ha identificado Ana Casas (2017: 45), sino también ante figuras autoriales borrosas que quieren, desde esa anomalía, configurar una postura autorial que les permita, de algún modo, autolegitimar su discurso.

No en vano parece que la intención última de estas autoras es responder en el mismo texto literario a las preguntas de por qué escriben, desde dónde escriben y cómo escriben, con la finalidad única de refrendar su figura autorial. Y es que, como apunta la escritora vasca Eider Rodríguez, cuando las autoras perciben la violencia simbólica que sufren, activan o ponen en juego "el arte de performar un discurso, de dar forma a una postura que pueda ser competitiva en el campo literario" (2017: 283). Así sucede en *Un ojo de cristal*, que he escogido como objeto de análisis de este trabajo precisamente por considerarlo un ejemplo paradigmático de este fenómeno. En él, la narradora decide, tras una ruptura amorosa, retirarse durante unos meses a un entorno rural[3] con el objetivo de superar ese quiebre emocional y de volver a escribir. Se instala en una casa que le han prestado en las Landas y comienza a escribir, a modo de un cuaderno de apuntes o de un "dietario reflexivo" (Torras 2019: 32), lo que finalmente se nos presenta como el texto publicado. Se trata de una narración fragmentaria cargada de digresiones, tintes ensayísticos, elementos metaficcionales y reflexiones sobre la escritura en devenir que desarrolla la narradora. Además, esta narradora manifiesta, tal y como han apuntado Meri Torras (2019: 32) y Ana Casas (2017: 45), correspondencias biográficas y físicas con la autora empírica, entre las que destacan principalmente su profesión de escritora y su ojo protésico. Mi lectura del texto apunta justo en estas dos direcciones: por un lado, la problematización de la autoría y del proceso de escritura a partir de la inscripción autorial que practica Miren Agur Meabe y, por otro, la enucleación, la prótesis ocular y, en general, la discapacidad visual y física de la narradora como elementos recurren-

[2] Cabe apuntar que estoy pensando especialmente en sus obras autoficcionales *Sangre en el ojo*, *El cuerpo en que nací*, *El trabajo de los ojos* y *Un ojo de cristal* respectivamente, pero considero esta idea probablemente extensible al conjunto de su producción literaria en relación con la imagen de autora que quieren proyectar. Para más información sobre este asunto pueden consultarse los trabajos "La mirada borrosa: poéticas del desenfoque y visiones oblicuas en la narrativa hispánica contemporánea" (Pascua Canelo 2019) y "Ojos enfermos: discapacidad, escritura y biopolítica en Halfon, Nettel y Meruane" (Pascua Canelo 2021).

[3] Remito en este punto al trabajo de Vicente Luis Mora acerca de las "Líneas de fuga neorrurales de la literatura española contemporánea" (2018) por los hilos tan interesantes que pueden extraerse si pensamos en esta dirección.

tes y articuladores del relato de los que se sirve la autora para la construcción de una instancia y una corporalidad autorial definidas por la anomalía. De ahí que nos encontremos ante una autoficción que busca no ya solo poner en juego la biografía de la autora, sino también su propia labor de escritora junto con las condiciones que determinan y articulan la autoría, pues la narradora afirma al final del relato: "En último término, el ojo de cristal es una peculiaridad, un defecto físico nada más, al que yo he dotado de mayor importancia de la que tiene motivada por el interés literario. No nos engañemos" (Meabe 2014: 136).

2. Corpografías autoriales y *sensocorpografías*

Para Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras, "el análisis de las relaciones entre autoría y cuerpo [...] permite dar cuenta de los mecanismos que regulan las *posturas autoriales* o los posicionamientos en el campo literario de determinadas figuras, obras y géneros discursivos" (2015: 10). Siguiendo sus reflexiones, se podría afirmar que, cuanto más se impriman en una obra literaria las marcas corporales disidentes de su autor empírico, sean estas de género, etnia, discapacidad o cualquier otro distintivo que descubra una diferencia con el común universal –hombre blanco cis-heterosexual capacitado y de mediana edad–, más se alejará esta de una inmediata legitimación por parte de los agentes que aspiran a la "universalidad de lo literario" (2015: 9). Por tanto, podríamos suponer que la puesta en escena del cuerpo-ojo que realiza Miren Agur Meabe en *Un ojo de cristal* caminaría en una dirección opuesta a la de la pretendida búsqueda de autorización de su obra y de su figura autorial. Sin embargo, sugiero que es en este cruce entre la inscripción autorial y la textualización del cuerpo discapacitado donde reside la estrategia de posicionamiento tanto del texto como de su autora.

El ojo protésico es el elemento que caracteriza la corporalidad de la narradora de *Un ojo de cristal* y el que motiva su escritura: "el ojo de cristal es el punto de irradiación de mis divagaciones, el elemento repetitivo que estructura la breve sintaxis de esta narración [...] mi ojo de cristal es mi tópico particular, con pleno derecho" (2014: 117). Desde este planteamiento, son las relaciones entre autoría, género y cuerpo discapacitado las que sostienen el relato. Podemos hablar, por tanto, de una escritura corporalizada o de una narración en la que el cuerpo se convierte en el campo de batalla donde se imprimen las cicatrices emocionales de la autora-narradora. En esta apelación al cuerpo o en este "escribir con el cuerpo" que ya planteara la argentina Luisa Valenzuela[4] (2001: 119-139) se revela una "autorialidad corporal", entendida por Carlos Ayram como "una puesta en escena del cuerpo dentro de las condiciones de formación y posicionamiento de una autoría" (2020: 10). Así, señalar el ojo ausente y apuntar a su pérdida –y su consecuente *diferencia*– como el *leitmotiv* de su escritura supone, como también señalara Ayram a propósito de la obra de la mexicana Gabriela

[4] A propósito de esta noción sostiene Valenzuela, retomando algunos de los postulados de las pensadoras francesas de la segunda ola feminista, que "el escribir con el cuerpo se vincula con la esencia más profunda de lo que es el escribir: la razón de ser de la escritora casi tanto o más que la razón de ser de la escritura" (2001: 136).

Brimmer, "el primer indicio para pensar en la constitución de una autorialidad corporalizada" (2020:12). Si bien Miren Agur Meabe no escribe literalmente con el ojo –como sí sucede en el caso de la autorialidad corporeizada que manifiesta Brimmer con esa escritura del "pie-boca" condicionada por su alto grado de discapacidad (Ayram 2021)–, la heterodoxia corporal que imprime en ella su ojo de cristal le confiere una identidad autorial disidente.

Como han advertido Paveau y Zoberman, "les réflexions sur l'écriture du corps sont particulièrement nécessaires aujourd'hui, à un moment où se développent des manières neuves de concevoir les notions de texte et de textualité, qui intègrent des éléments physiques et biologiques au texte et au langage" (2009: pár. 4). A partir de esta reflexión, proponen el término *corpographèses*, o *corpografías* en su adaptación al español, para designar tanto la inscripción del significado en el cuerpo como la inscripción del cuerpo como significado (2009: pár. 3). En esta misma dirección, Pérez Fontdevila y Torras Francès hacen converger nuevamente cuerpo y autoría cuando proponen la noción de "corpografías autoriales" (2017: 5), a través de la cual subrayan el carácter encarnado de estas representaciones y, por tanto, la presencia *genderizada* del autor/a. Así, las mismas autoras señalan que "the articulation of authorship, body and gender in *authorial corpographies* turns the latter into an object of analysis and reflection that can provide relevant interpretative keys for both Author and Gender Studies" (2017: 5). En vista de ello consideran necesario preguntarse por la puesta en escena del género en las autorías encarnadas, esto es, en las representaciones que ponen en juego la *performance* de la autoría y la *performance* del género (2017: 8). *Un ojo de cristal* se sitúa en el centro de estas reflexiones en la medida en que también pone en escena ambas *performances* atravesadas por el cuerpo.

El hispano-argentino Andrés Neuman escribe la siguiente reflexión en *Anatomía sensible*: "A los hombres se los educa para ojear con apremio lo que desean [...]. Las mujeres [...] no miran menos, sino en distinto orden" (2019: 104). Podríamos decir entonces que la enunciación situada en un cuerpo con una mirada unifocal, pero atravesada esta por la perspectiva de género, no hace sino producir desorientación y desenfoque. Así, el cuerpo tullido de la narradora que construye Meabe produce texto y cuerpo, produce escritura y mirada, pero, en la medida en que esta escritura y esta mirada están encarnadas en un cuerpo disfuncional, es la desorientación la que determina el lugar del cuerpo autorial. Desde que la narradora inicia el texto apuntando a la pérdida de su ojo izquierdo a los trece años, toda la escritura se conforma o se deforma desde esa lente en la que convergen el grado cero de la visión de su ojo de cristal y la pretendida visión recta de su ojo derecho, que no en vano colisiona con una subjetividad torcida por las marcas de la discapacidad y de la femineidad: "Yo lo perdí debido al glaucoma. El ojo izquierdo se me volvió una roja y torcida canica. Mi adolescencia transcurrió con esa deformidad. De vez en cuando me llegaban comentarios: 'Una niña tan mona... Da lástima'" (2014: 15).

Siguiendo el lineamiento anterior, podríamos hablar de *Un ojo de cristal* en términos de lo que Susannah Mintz ha planteado como *auto/body/ography*, esto es, una autocorpografía o autocorpobiografía (2007: 23). Propone este con-

cepto precisamente para aludir al carácter contestatario de estas escrituras que interrogan desde el texto el género y la discapacidad y que, de ese modo, contravienen los modelos convencionales de las escrituras autobiográficas, arraigados en una tradición masculina y, por tanto, rígida, estable y sin fisuras (2007: 23-24). Estos modelos contrahegemónicos plantean vías alternativas de narrar el yo que, desde la inestabilidad textual, permiten articular la experiencia de la discapacidad y el discurso de género. Así, junto con su identidad tullida a causa de la pérdida del ojo, la narradora de Meabe también explora, en paralelo, su identidad de mujer-autora:

> Hace un tiempo que me separé. Sería una bonita fanfarronada decir que la culpa de que mi marido se alejara de mí fue de la literatura, que es cosa sabida que a los hombres, en general, no les gustan las mujeres que escriben. Eso afirma Marguerite Duras en su libro *Escribir*. Pero no: él me quiso durante largos años, igual que yo a él, y fuimos el uno para el otro. Sin embargo, el dejar de recibir lo que se espera se convirtió en una marejada oculta que hizo zozobrar nuestra barca. Fue entonces cuando ese otro amor, el amor a la escritura, se interpuso entre nosotros. [...] Pedí la cuenta en el trabajo hará pronto un año. No era ya mi lugar. Soy escritora a jornada completa por primera vez. Me gano la vida gracias a actividades y encargos. (Meabe 2014: 13)

De esta manera, la narradora reafirma su autoría en clara analogía con la trayectoria vital de la autora empírica pues, como esta, su doble ficcional declara lo siguiente: "Tengo cuarenta y ocho años y, como la mayoría de la gente, me ha tocado enfrentarme a algunas pérdidas. Por eso he empezado a escribir este texto. Creo que hacerlo en primera persona le impedirá al tiempo tragarse completamente mi memoria" (2014: 14). Desarrolla, en consecuencia, lo que se ha dado en llamar *disability life writing* (Couser 2009; Mintz 2007) o "escritura autobiográfica de la discapacidad" (Jörgensen 2020) para realizar, a través del padecimiento, ese tránsito desde la extirpación del ojo hasta la factura final del texto que le posibilita autolegitimar su figura autorial. De esta manera afirma la autora-narradora: "Soy consciente de lo que estoy haciendo. Escarbo en el dolor para sacar de él un rendimiento" (2014: 87).

A partir de esta escritura autobiográfica de la discapacidad se explican las palabras finales del libro: "La manera de explicar los hechos, el nivel de profundidad de mis reflexiones, el esfuerzo por dominar la vergüenza y el estilo literario están totalmente ligados a mi personalidad y a mi experiencia. De todo ello deriva el aliento final de este texto" (2014: 137). No obstante, es necesario interrogarse por las implicaciones políticas de esta manufactura del texto atravesada en todo momento por el género y por la conciencia de ser mujer y escritora. Como veíamos, justamente al inicio del libro la narradora ya apuntaba a que es su incuestionable amor por la escritura lo que determina el fracaso de otras de sus relaciones. Con esta estrategia se posiciona como una autora claramente vocacional, pues ejerce ese oficio porque no puede rechazar su destino de escritora pese a las desgracias sentimentales que le comporta esta profesión. En sintonía con esas palabras iniciales, cierra el penúltimo capítulo del libro alu-

diendo nuevamente a esta misma idea, en una suerte de estructura circular en la que une género y autoría tratando de reivindicar la segunda:

> Me preguntaba qué era lo que me faltaba para que "mis" hombres no me amasen enteramente [...]. Pero no. Acabo de darme cuenta de que la pregunta estaba mal formulada. Ahora ya sé que ningún amor podrá saciarme nunca: hay un tipo de soledad que no se ahuyenta con nada. Pueden estar orgullosos, los hombres: a ellos les debo, en parte, ser poeta. ¿Pero qué estoy diciendo? Si siempre lo he sido. He escrito compulsivamente desde que aprendí a manejar el lápiz. (Meabe 2014: 131-132)

Desde este planteamiento, se advierte que *Un ojo de cristal* cuestiona no solo las formas en que un cuerpo produce texto y un texto produce cuerpo, sino también los modos en que ese cuerpo mira al texto y lo pone en relación con el campo literario en el que se inserta. Así pues, pienso que la metáfora del ojo presente durante todo el relato, al mismo tiempo que escenifica la relación cuerpo-corpus, trasciende y supera este diálogo en la medida en que dirige el texto hacia otros debates tales como la proyección de este cuerpo-texto hacia el exterior, esto es, hacia su realidad circundante. Esta realidad, desde la sociología de la literatura, está, como decíamos, definida por la desautorización de las mujeres escritoras[5] para ocupar una posición legítima en el campo. En este sentido, en la relación mantenida entre el cuerpo-ojo y la autoría se encuentra la clave que me lleva a proponer que estamos, más que ante una corpografía autorial, ante una *sensocorpografía*, entendida –reformulando las palabras de Carlos Ayram– como la puesta en escena del sentido de la vista dentro de las condiciones de formación y posicionamiento de una autoría.

Si el texto es el resultado de las reflexiones a propósito del vínculo entre el ojo averiado –y, por ello, sustituido– y las circunstancias autoriales y biográficas de su autora empírica, me pregunto si no apunta más allá de la textualización del cuerpo planteando más bien una poética de los sentidos instalada, en este caso, en el órgano de la vista. En consecuencia, la autora trata de dar la palabra a los sentidos y a sus patologías con el ímpetu de trascender la instancia corporal e inaugurar un nuevo paradigma para narrar el cuerpo disfuncional. Por ende, inscribe en esta sensocorpografía una metáfora clave para referir, por un lado, el cuerpo anómalo desde sus fallas sensibles y, por otro, las dificultades de posicionamiento de ese cuerpo-ojo-texto en el campo literario como consecuencia de su no-integridad corporal, de su desintegración textual y de su autoría femenina. En suma, si "tener un solo ojo es un déficit" (Meabe 2014: 100) y ser mujer podemos considerarlo como otro déficit si de lo que se trata es de lograr una autoría legítima, resulta necesario interrogarse por las estrategias narrativas y autoriales desplegadas en el texto para combatir esta deficiencia. Miren Agur Meabe se vale, para ello, de un ojo extirpado cuya materialidad impregna, a

[5] Me hago cargo aquí, como ya hiciera Cantero Sánchez, de los problemas "que acarrea este sintagma desde una teoría *queer* y transfeminista" (2015: 137). Entiendo, entonces, *mujeres escritoras* desde un feminismo inclusivo que comprende a las autoras cis y transgénero.

modo de presencia fantasmal, todo el texto, y de una autoría visible y expuesta a ojos del lector en un mecanismo manifiesto de exploración de las condiciones de esa sensocorpografía autorial.

3. El ojo fuera de su órbita y la autora dentro de su texto

La autoconciencia de su cuerpo y la autoconciencia de su escritura son las dos piezas fundamentales con las que la doble ficcional de Meabe arma y da consistencia a su dietario o cuaderno de apuntes. Por ello, el ojo enucleado y la inscripción autorial son los elementos que vertebran mi propuesta de lectura, pues en la interrelación entre ambos se sustentan los ejes más interesantes del relato. A mi juicio, el texto se sostiene sobre dos pilares: los relatos acerca de la enucleación del ojo –tanto aquellos en primera persona en los que apela a su propia experiencia como esos otros en que acude a la historia de la cultura y de la ciencia para narrar este padecimiento– y la escritura en devenir que desarrolla la narradora a ojos del lector y que aparece, además, continuamente intervenida por sus reflexiones metaficcionales sobre el texto en desarrollo.

Sin embargo, esta escritura en devenir es más bien, como sostiene Meri Torras, una *reescritura*: "dentro de la ficción del relato, la protagonista se encuentra más exactamente en un proceso de *reescritura*: si bien el producto es el mismo libro que tenemos entre manos hay un texto previo, unos *apuntes* del verano" (2019: 33). Y es que, efectivamente, la narradora confiesa: "Escribí entonces las primicias de este texto, un lío de apuntes que me he traído en una carpeta" (Meabe 2014: 25). Así pues, este mecanismo por el que la narradora interviene, modifica y comenta sus propios apuntes en ese proceso de reescritura conduce nuevamente a la hipótesis de lectura inicial, que me lleva a distinguir esa búsqueda de legitimación del texto mediante la puesta en juego de los procesos de escritura y de autoría.

A medida que continúa escribiendo, ampliando y ordenando esos apuntes iniciales, también añade anotaciones en cursiva sobre lo que parecería el proceso inicial de corrección del relato. Se trata, no obstante, de unas anotaciones que se mantienen en el manuscrito definitivo y que contribuyen a borrar las fronteras entre realidad y ficción y vida y literatura; asimismo, confieren a los lectores una implicación mayor en el proceso de construcción textual, que parece estar ejerciéndose en el momento mismo de la lectura. Esto provoca, paradójicamente, un desdoble entre la identidad de la narradora y la de la autora que dota de cierta autonomía a la segunda y la permite inscribirse en el relato. Pero, por otro lado, también favorece la unión de ambas instancias en el plano diegético, lo que se aprecia en ejemplos como el siguiente:

> Cuestiones: ¿Las referencias sobre mi madre manifiestan suficientemente que fue una mujer ejemplar a la hora de enseñarme que la perseverancia es la condición principal para desdibujar la marca fronteriza entre debilidad y fuerza?
>
> *"La madre" es un tema recurrente en mi obra. Si se publicara este texto podría dar la impresión de un* dejà-vu *facilón, o de una obsesión, o el reflejo de un vacío irreemplazable. No creo que lo sea.* (Meabe 2014: 92)

Esta estrategia narrativa manifiesta en cualquier caso una progresiva "autoconsciencia de la labor escritural y del producto resultante de la misma" (Torras 2019: 40) que refrenda la hipótesis principal de lectura. Desde esta perspectiva, también es importante aquí señalar que estas intervenciones de la autora empírica al final de determinados fragmentos no solo constituyen reflexiones metaficcionales o metaliterarias, sino que en algunos casos abren incluso un debate en torno al mundo editorial y al propio posicionamiento del texto en el campo literario, tal y como sucede en el capítulo titulado "Un ojo de cristal es también una metáfora":

> *Un dato a tener en cuenta. He hablado con el editor en cuestión hace un rato. Le he comentado la trama por encima: "El eje de la narración es una pasión rota, y el ojo de cristal, un símbolo. Ya sabes, es un rasgo particular que representará mis desgarros. También refiero temas relacionadas con la edad y demás".*
>
> *Su reacción me ha decepcionado: "*¿Así que estás escribiendo sobre una vieja?*". Me han dado ganas de mandarle al carajo, del cansancio tan tremendo que me ha producido un punto de vista tan raquítico.* [...] *Ha devaluado con un prejuicio espontáneo el presunto proceso y los conflictos de mi personaje.*
>
> *Tal vez el destino de este texto sea un cajón. O el cubo de la basura, pues basura es todo material que debe ser eliminado, el resultado de nuestra actividad cuyo valor es nulo. Sin embargo, voy a continuar lo que empecé.* (Meabe 2014: 77)

Precisamente esta cita deja patente lo que apuntábamos antes: el desprestigio que muestra el campo literario por el cuerpo femenino y, más concretamente, por el cuerpo femenino vulnerable, bien sea a causa de la discapacidad o del propio proceso de envejecimiento. En este sentido, las palabras despectivas y desconsideradas para con el cuerpo y con el género que la autora pone en boca de su editor traslucen la crítica ferviente de Meabe hacia la institución literaria y evidencian el tamiz feminista por el que está traspasado el texto. No obstante, pese a la reacción negativa del editor, la autora se muestra firme en su decisión de seguir adelante en la escritura, de modo que toma fuerza nuevamente la hipótesis de que la escritura del texto y la exhibición de su autoría presumen un intento de autovalidación de este, en oposición a su desautorización por parte del sistema literario:

> ... al igual que las muñequitas rusas se guardan una dentro de la otra, también el creador acostumbra a esconderse entre los estratos de su obra. Yo no. Muchos escritores mantienen a raya su imagen, conscientes de la inmunidad que garantiza el no ofrecer carnada a los depredadores ojos del lector. Yo no. (Meabe 2014: 88)

En esta dirección, "la lectura avanza haciendo hincapié [...] en la condición de prótesis que implica el proceso de escritura, así como el resultado del mismo, la materialización de este *Un ojo de cristal* libro" (Torras 2019: 34), y se vuelca cada vez más, como se aprecia en la cita, hacia el cuerpo autorial. El propio proceso de escritura se convierte, así, en una prótesis para paliar dos faltas: la visión parcial y la discapacidad a consecuencia de la posesión de un único ojo orgánico y funcional, y la sobrevenida ausencia del amor provocada por la ruptura sentimental. De ahí

que podamos también hablar de *Un ojo de cristal* en términos de una escritura o narrativa protésica, de acuerdo con los planteamientos de David Mitchell y Sharon Snyder:

> ... disability pervades literary narrative, first, as a stock feature of characterization and, second, as an opportunistic metaphorical device. We term this perpetual discursive dependency upon disability *narrative prosthesis*. Disability lends a distinctive idiosyncrasy to any character that differentiates the character from the anonymous background of the "norm". [...] In the second instance, disability also serves as a metaphorical signifier of social and individual collapse. Physical and cognitive anomalies promise to lend a "tangible" body to textual abstractions; we term this metaphorical use of disability the materiality of metaphor and analyze its workings as narrative prosthesis. (Mitchell y Snyder 2000: 47-48)

Atendiendo a la caracterización de ambos autores, es posible interpretar el texto como una prótesis narrativa de la discapacidad, pues la misma narradora argumenta: "Pasé horas buscando las frases con que iniciar esta historia. Materializarla ha sido análogo a fabricar mi propia prótesis" (Meabe 2014: 135). Pero, al mismo tiempo, también puede interpretarse a propósito de la segunda vía que abren Mithchell y Snyder, esto es, entendiendo la prótesis ocular como ese elemento metafórico del que derivan y en el que confluyen todas las excentricidades y anomalías de la narradora. Considero que *Un ojo de cristal* participa a partes iguales de ambas consideraciones:

> ¿Por qué hablo de todo esto? Es un desafío que me he planteado porque un editor me puso el cebo hace tiempo. Me hizo gracia.
> —¿Me tomas el pelo? No lo dirás en serio.
> —Piénsalo... Tu ojo de cristal tal vez te inspire algo.
> —Si ese detalle hiciese de mí una escritora, vaya, pero... ¡Ah! Hablas metafóricamente ¿no?
> —En absoluto. ¿No te afecta en tu vida cotidiana el tener un solo ojo? (Meabe 2014: 76)

Ojo y texto se configuran en el libro como dos prótesis identitarias interdependientes en las que toma cuerpo la autoría con la finalidad expresa, como veíamos, de erguir una autorialidad competitiva en el campo literario. De este modo, sostengo que lo que se inicia con el propósito de escribir desde el yo para narrar –siguiendo, según parece, la sugerencia de su editor– el cuerpo vulnerable de la autora y su fracaso amoroso se torna, a medida que avanza el relato, en una metarreflexión textual y autorial. Y es que no en vano parece que la autora descubre en el propio proceso de narración y composición textual una posibilidad más allá de lo que le plantea su editor: aprovechar este espacio textual para autolegitimar su figura autorial. Así pues, en tanto va narrando en fragmentos alternos la marca corporal de su disfuncionalidad ocular, también aprovecha esa condición de "dietario autoficcional" del texto (Torras 2019: 40) para inscribir en él su figura autorial definida por la anomalía y la discapacidad. Miren Agur Meabe fusiona, de esta manera, la prótesis ocular con la condición de prótesis textual de la narración para configurar,

en un original mecanismo narrativo, una prótesis corpotextual a partir de la cual pone en juego su autoría. Así pues, el cuerpo indómito discurre en paralelo a la postura autorial feminista e indómita porque solo en ese cruce y gracias a la exhibición de un cuerpo-texto extraordinario (Garland-Thomson 1997), fragmentado y protésico puede procurarse la autora un espacio que de entrada le es negado en la escena literaria.

Conclusión: la "visión de autora"

De acuerdo con Ana Casas, el yo autoficcional "solo puede entenderse [...] como la textualización del sujeto autoral cuya imagen, o sombra, se proyecta en la novela" (2017: 53). En *Un ojo de cristal*, Miren Agur Meabe fabrica una imagen de autora que, si bien puede resultar inexacta, desde luego genera una estrategia de posicionamiento autorial determinada por el género (*gender*). En la composición textual de los fragmentos que cuestionan y problematizan la figura de autora que se esconde detrás de la narración se manifiesta claramente este mecanismo autorial. Tras la propuesta de lectura delineada a partir de una hipótesis que se ubica en un contexto específico de desautorización de las mujeres para ocupar una posición autorial reconocida, puede afirmarse que la inscripción de la autora empírica en el texto literario legitima esa misma autoría femenina, que necesita reafirmarse mediante su puesta en escena, otorgándose así una firme y doble entidad autorial al representar esa figura de autora en el propio tejido textual.

Por otro lado, se confirma también que a este planteamiento de la autoría visible o de la inscripción autorial se le suma el propio proceso escritural, cuya factura se ejerce a ojos del lector a partir de esta escritura en devenir que desarrolla Meabe, de tal modo que el propio texto resultante se manifiesta como una prótesis para el cuerpo discapacitado de la autora. *Un ojo de cristal* funcionaría como una prótesis narrativa que de algún modo viene a completar y a reparar mediante el proceso mismo de escritura el cuerpo disfuncional de la autora real del texto, quien lo escribe tanto para superar una ruptura amorosa como para completar ese vacío que dejó su enucleación ocular en la infancia. En este sentido, mientras que la narración autoficcional sirve a la finalidad de legitimación de la figura autorial, los recursos metaficcionales cuestionan la autorialidad y la construcción textual, lo que genera un relato que se problematiza a sí mismo y a su autora empírica para proponer una vía alternativa desde la que narrar el cuerpo disidente y extra/ordinario.

Cuerpo, género y autoría se combinan en este dietario reflexivo, metaliterario y, por qué no, meta-autorial para combatir los códigos de legitimación históricamente dominantes en el campo literario. Por consiguiente, la inscripción textual de una corporalidad autorial ajena a la norma resulta, en definitiva, un mecanismo firme para la legitimación de la escritura de mujeres desde una doble consideración: la que relaciona, por un lado, la imagen de autor con las ideas de *distinción* (Bourdieu 1979) y *singularidad* (Heinich 2012) y, por otro, la que vincula la autoría y la escritura de mujeres con la noción misma de la *diferencia* (Cixous 1995). De este modo, el ojo ausente de Meabe deviene en una metáfora decisiva

para la encarnación de una autoría femenina construida desde la diferencia y la anomalía corporal y consciente, a su vez, de su necesidad de autolegitimación si quiere entrar verdaderamente en escena.

Obras citadas

Agur Meabe, Miren (2014). Un ojo de cristal. Arre: Pamiela.

Amaro Castro, Lorena (2012). "Estrategias del yo: construcción del sujeto autorial en los textos de cinco autobiógrafas chilenas", Literatura y Lingüística, 26: 15-28.

Amossy, Ruth (ed.) (1999). Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos. Lausanne: Delachaux y Niestlé.

Ayram, Carlos (2021). "Los poemas del pie-boca. Retórica de la discapacidad en la poesía de Gabriela Brimmer", Revista Letral, 25: 24-53.

Ayram, Carlos (2020). "El vuelo de la manca, la escritura con el pie. Gaby Brimmer y Lorenza Bötnner: autorialidades corporales e impugnación al campo cultural en América Latina", Centroamericana, 30.1: 7-32.

Bourdieu, Pierre (2016). La distinción. Criterio y bases sociales del gusto [1979]. Barcelona: Taurus.

Bourdieu, Pierre (1995). Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Anagrama.

Caballé, Ana (1998). "Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglos xix y xx)", in Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). Vol. 5: La literatura escrita por mujer: desde el siglo xix hasta la actualidad, coord. Iris M. Zavala. Barcelona: Anthropos, 111-138.

Caballé, Ana (2000). "Mujer, feminismo y biografía", Revista Signa, 29: 37-59.

Cantero Sánchez, Mayte (2015): "'Salvo si susurra...': reformulaciones contemporáneas de la instancia autorial", Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 24: 134-139.

Casas, Ana (2017). "Punto ciego del yo: autoficción y padecimiento en Meruane, Nettel y Meabe", in Yo-grafías: autoficción en la literatura y el cine hispánicos, ed. Angélica Tornero. Madrid: Síntesis, 41-57.

Cixous, Hélène (1995). La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura. Barcelona: Anthropos.

Courau, Thérèse (2019). Luisa Valenzuela: Négociations féministes en littérature. París: Editions Mare et Martin.

Couser, G. Thomas (2009). Signifying Bodies. Disability in Contemporary Life Writing. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Díaz, José Luis (2007). L'Écrivain imaginaire: Scénographies auctoriales à l'époque romantique. París: Honoré Champion.

Fernández Menéndez, Raquel (2021). "Los retratos de la autora: el caso de Ángela Figuera Aymerich", Rilce. Revista de filología hispánica, 37.1: 247-265.

Gainza, María (2017). El nervio óptico. Barcelona: Anagrama.

Garland-Thomson, Rosemarie (1997). Extraordinary bodies. Figuring physical disability in

American culture and literature. Nueva York: Columbia University Press.
Golubov, Nattie (2015). "Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autorial en la teoría literaria feminista", Mundo Nuevo, 16: 29-48.
Halfon, Mercedes (2019). El trabajo de los ojos [2017]. Barcelona: Las Afueras.
Heinich, Nathalie (2012). De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique. París: Gallimard.
Jörgensen, Beth (2020). "La escritura autobiográfica de la discapacidad: la teoría articulada en primera persona", in Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas, ed. Susanne Hartwig. Berlín: Peter Lang, 70-88.
Maingueneau, Dominique (2016). "El *ethos*: un articulador", in Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria, ed. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès. Madrid: Arco Libros, 131-154.
Meizoz, Jérôme (2016). "'Escribir, es entrar en escena': la literatura en persona", Estudios, 21.42: 253-269.
Meizoz, Jérôme (2015). Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor [2007]. Bogotá: Ediciones Uniandes.
Meruane, Lina (2017). Sangre en el ojo [2012]. Barcelona: Random House.
Mintz, Susannah (2007). Unruly Bodies. Life Writing by Women with Disabilities. Chapell Hill: University of North Carolina Press.
Mora, Vicente Luis (2018). "Líneas de fuga neorrurales de la literatura española contemporánea", Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, n.º extraordinario 4: 198-221.
Nettel, Guadalupe (2011). El cuerpo en que nací. Barcelona: Anagrama.
Neuman, Andrés (2019). Anatomía sensible. Madrid: Páginas de Espuma.
Pascua Canelo, Marta (2021). "Ojos enfermos: discapacidad, escritura y biopolítica en Halfon, Nettel y Meruane", Revista Letral, 26: 75-106.
Pascua Canelo, Marta (2019). "La mirada borrosa: poéticas del desenfoque y visiones oblicuas en la narrativa hispánica contemporánea", Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana, 7.13: 178-201.
Paveau, Marie-Anne y Zoberman, Pierre (2009). "Corpographèses ou comment on/s'écrit le corps", Itinéraires <http://journals.openedition.org/itineraires/321>; DOI: https://doi.org/10.4000/itineraires.321> (3 de febrero de 2021).
Pérez Fontdevila, Aina, Meri Torras Francès y Eleonora Cróquer (2015). "Ninguna voz es transparente. Autorías de mujeres para un *corpus* visibilizador", Mundo nuevo. Revista de estudios latinoamericanos, 16: 15-27.
Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francès (2019). "El género de la autoría", in ¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría, ed. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès. Barcelona: Icaria, 7-23.
Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francès (2017). "Authorial Corpographies Performing Gender and Cultural Authorship", Interférences littéraires/Literaire interferenties, 21: 3-21.
Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francès (2015). "La autoría a debate: textualizaciones

del cuerpo-corpus (una introducción teórica)", Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 24: 1-16.

Pérez Fontdevila, Aina (2017). Un común singular. Lecturas teóricas de la autoría literaria. Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Barcelona.

Rodríguez, Eider (2017). "Devenir autora: el autorrelato como camino para la deconstrucción de la postura autoral", in Escribir como mujer: ¿hacia una reescritura de la autoría?, ed. Karolina Kumor, Aránzazu Calderón Puerta, Ana Garrido González y Katarzyna Moszczyńska-Dürst. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 281-298.

Russ, Joanna (2018). Cómo acabar con la escritura de las mujeres [1983]. Madrid: Editorial Dos Bigotes.

Sibilia, Paula (2008). La intimidad como espectáculo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Torras, Meri (2019). "Cuando el cuerpo de la autora traza la poética emocional del *corpus*. *Un ojo de cristal*, de Miren Agur Meabe", in Extremas. Figuras de la felicidad y la furia en la producción cultural ibérica y latinoamericana del siglo xxi, ed. Roland Spiller, Aránzazu Calderón Puerta y Katarzyna Moszczyńska-Dürst. Berlín: Peter Lang, 27-46.

Torras, Meri (2017). "Mirándote mirarme. Las negociaciones de autorización en la (auto) representación de los cuerpos de las mujeres creadoras", in Éste es mi cuerpo. Estudios de cuerpología femenina artística, ed. Oana Ursache, Paul Nanu y Pablo García Calvente. Turku: Universidad de Turku, 25-40.

Valenzuela, Luisa (2001). "Escribir con el cuerpo", in Peligrosas palabras. Buenos Aires: Temas, 119-139.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.836
Vol. IX, n.º 2 (verano 2021), pp. 361-376, ISSN: 2255-4505

LA FIGURA DE LA AUTORA EN LA OBRA DE CLARA OBLIGADO: DIÁLOGOS ENTRE *SALSA* (2002) Y *UNA CASA LEJOS DE CASA. LA ESCRITURA EXTRANJERA* (2020)

THE FIGURE OF FEMALE AUTHOR IN CLARA OBLIGADO'S LITERATURE: DIALOGUES BETWEEN *SALSA* (2002) Y *UNA CASA LEJOS DE CASA. LA ESCRITURA EXTRANJERA* (2020)

Javier Ignacio Alarcón Bermejo
Universidad de Alcalá
nachoalarcon2@gmail.com

Recibido: 19.03.2021
Aceptado: 18.09.2021

Resumen: El corpus de Clara Obligado posee, a pesar de su amplia diversidad, unas líneas comunes que unen sus distintas obras. Algunos aspectos claves serían: la exploración de temas relacionados con la migración, las reflexiones sobre la identidad, la preocupación por el lugar de las mujeres en la sociedad, la experimentación con la hibridez del lenguaje y una especial preferencia por formas literarias mestizas que cruzan los géneros (combina cuento y novela, ensayo y autobiografía, etc.). Estos elementos, además, dialogan con lo que podemos denominar, siguiendo la teoría de Jérôme Meizoz, la postura autorial de la escritora argentina. Esto constituye una dialéctica compleja entre las ficciones (y demás formas literarias) y la figura de la autora, marcada prominentemente por la cualidad metaficcional y altamente autorreflexiva de las obras. Partiendo de la teoría en torno a la figura de la autora y de un análisis formal y temático de los textos de Obligado, este artículo busca estudiar tales diálogos, centrándose en dos obras: *Salsa* (2002), una de las novelas claves dentro de la bibliografía de Obligado; y *Una casa lejos de casa* (2020), un ensayo autobiográfico donde se perfila claramente el posicionamiento de la argentina frente a la escritura y, en general, en el campo literario hispano.

Palabras Clave: Obligado, autorreflexividad, hibridez, autora, identidad

Abstract: Clara Obligado's literature has, despite its diversity, some common trends that link her works. Some of these key characteristics are the exploration

of themes related to migration, reflections on identity, a concern about women's place in society, a formal experimentation with the hybrid quality of language, and a preference for mix literary genres in her writing (she combines short fiction with novel, essay with autobiography, etc.). These aspects of Obligado's work dialogue with what we can call, following Jérôme Meizoz's theory, the *Posture Littéraire* or, in other words, the author's stance in the literary field. This builds a complex dialectic between Obligado's fiction and the image she projects as an author. Using the tools provided by different theories about literary authorship and doing an analysis of Obligado's work, this study seeks to understand these dialogues. It focuses on two specific books: *Salsa* (2002), one of the Argentinian writer's key novel, and *Una casa lejos de casa. La escritura extranjera* (2020), an autobiographical essay where she clearly reflects about her stance in the Hispanic literary field and about her writing in general.

Keywords: Obligado, Self-reflexivity, Hybridism, Authorship, Identity

La prosa de Clara Obligado siempre posee una carga de autoconsciencia, incluso cuando no es explícitamente autorreflexiva. Su obra y, sobre todo, sus ficciones hacen tangible el espacio híbrido del que provienen. Este principio adquiere diferentes formas según el caso. Para empezar, vemos una relativa insistencia en la exploración de las distancias lingüísticas que se dan dentro del castellano, según es hablado en una geografía o en otra. La escritora presta atención a los sociolectos e idiolectos que habitan ese espacio común que es el mundo hispano. Por otro lado, son recurrentes, en las narraciones de Obligado, los personajes que se encuentran en tránsito. Términos como "desarraigo" y "diáspora", con la resonancia que pueden tener, poseen una afinidad con la literatura de la autora que trabajaremos a continuación. Ambos aspectos, las personas migrantes y el lenguaje como elemento híbrido, están ligados. Tomando una frase de *Una casa lejos de casa. La escritura extranjera* (2020), la literatura de Obligado explora el "idioma como frontera, como secreto, como ideología" (2020: 19).

El ensayo autobiográfico del que extraemos este pasaje perfila la postura de la autora y su título da señas claras de hacia dónde apunta. No es solo que sus personajes sean migrantes o que el lenguaje sea, en su prosa, expresión de la hibridez del mundo hispano. La escritora se reconoce como una extranjera, su escritura es reflejo de sus tránsitos por el mundo y, en consecuencia, el manejo del lenguaje en los textos refleja el mestizaje que ella ha experimentado en sus viajes desde su argentina natal hasta el Madrid en el que vive actualmente. La lectura de *Una casa lejos de casa* afecta la percepción que se tiene de los trabajos previos de Obligado. La voz ensayística, identificada con la autora, reflexiona sobre cómo sus experiencias vitales han definido su forma de pensar y escribir. Dicho de otro modo, el texto revisa los hilos que conectan la vida con la escritura.

No se debe pensar, a partir de lo dicho, que las ficciones de la argentina son autobiográficas. Por el contrario, el punto de inicio de este análisis es que los vínculos entre la autora y la ficción, al menos en este caso, son complejos. Funcionan en más de una dirección y no se pueden reducir a una interpretación simplista que vea en la persona que escribe el sentido último de los textos. Para explorar esta problemática, resulta necesario revisar sus distintos niveles. Primero, lo que se ha denominado arriba la *postura* de la autora, un concepto que muestra, en sí mismo, unos matices importantes. Segundo, debemos aproximarnos a las ficciones y ver cómo reflejan las cuestiones planteadas en esta introducción. Dada la amplia bibliografía de la argentina y el espacio limitado que supone un trabajo como este, se restringirá dicha revisión a una obra concreta. *Salsa* (2003) resulta clave dentro del corpus de la autora y dialoga con su postura autorial, según la podemos perfilar desde *Una casa lejos de casa*. Un estudio de esta novela permite analizar el vínculo que existe entre ambas instancias, la figura de la autora y los textos que ha firmado.

1. Escribir sobre la autora Clara Obligado

Es importante aclarar que, al hablar de la *autora*, no se apunta necesariamente a la persona concreta que escribe, incluso al usar su nombre. Tal como afirma Michael Foucault en *¿Qué es un autor?* (1969), la firma que encabeza un discurso "garantiza una función clasificatoria; un nombre semejante permite reagrupar un determinado número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros" (2010: 20). Luego, el nombre del autor existe en relación con el discurso y lo vincula con otros paratextos y epitextos[1] que dialogan entre sí. Al mirarlo desde este punto de vista, no sorprende que José-Luis Diaz afirme que los autores son "casi-textos", en tanto que "ya no existen para nosotros más que como textos: sus obras, en primer lugar, donde buscamos su sombra arrastrada, pero también toda una larga *perigrafía*, hecha de prefacios, confesiones, memorias, biografías, leyendas" (2016: 76).

El párrafo anterior puede llevar a una conclusión errada y hacer pensar que la figura del autor es algo exclusivamente textual. Sin embargo, las dimensiones de esta cuestión son más amplias y articulan con los intrincados procesos de producción cultural. De forma concreta, es posible enlazar el problema del individuo que produce literatura, y de la imagen que existe de él o ella, con lo que Pierre Bourdieu denominó el campo artístico. En palabras del francés: "el ar-

[1] Para definir los conceptos de peritexto y epitexto, que Gerard Genette se encarga de revisar en profundidad en *Seuils* (1987), resulta útil retomar las palabras de Phillipe Gasparini: "Je reprendre ici la classification des différents éléments du horstexte qu'a établie Gerard Genette dans son ouvrage fondateur, *Seuils*, auquel ce chapitre est plus que largement redevable. Il y regroupe d'abord, sous l'appellation de 'péritexte', tous les éléments textuels ou iconographiques qui, dans un libre, entourent le texte proprement dit, à savoir: le titre, le sous-titre, les noms de l'auteur et de l'éditeur, le prière d'insérer, la liste des ouvrages du même auteur, la ou les préfaces, l'apparat critique, les illustrations, la dédicace, les épigraphes, les titres de chapitres, les notes, etc. Il range d'autre part dans l''épitexte' toutes les informations disponibles sur un livre : critiques et commentaires, études, interviews, autres ouvrages de l'auteur, notoriété, etc. Le paratexte est donc constitué du péritexte et de l'epitexte" (2004: 61).

tista que hace la obra está hecho, a su vez, en el seno del campo de producción, por todo el conjunto de aquellos que contribuyen a 'descubrirlo' y a consagrarlo como artista 'conocido' y reconocido: críticos, prologuistas, marchantes, etc." (2015: 253).

Para entender esta dimensión sociológica de la figura autorial, resulta útil el concepto de "postura de autor", según lo entiende Jérôme Meizoz. En *Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* (2007), se explica que las puestas en escena autoriales se construyen a través de una dialéctica entre los posicionamientos individuales y los diálogos que estos establecen con el campo artístico:

> C'est toute la difficulté, car l'agir postural se manifeste à la cheville de l'individuel et du collectif : variation individuelle sur une position, la posture ne se rattache pas moins à un répertoire présent dans la mémoire des pratiques littéraires. Le champ littéraire regorge de récits fondateurs, de biographies exemplaires, et tout auteur le devient par référence à de grands ancêtres auxquels il emprunte de croyances, des motifs mais aussi des postures. (Meizoz 2007: 25)

El perfil del autor se edifica de forma dinámica. Es producto de su contexto, el campo literario, y simultáneamente de las acciones de la persona detrás de la imagen, de cómo ella se proyecta.

Los mecanismos que participan en este proceso son diversos. Juegan un papel clave los peritextos y epitextos que rodean una obra, como señalamos al mencionar la teoría de Foucault. En esta línea, es importante tomar en cuenta que los paratextos no se reducen a discursos, literarios o críticos, que se refieran directa o indirectamente a la obra de un escritor o a su persona. Debemos considerar también las fotografías de los autores, sus entrevistas, los premios literarios que han ganado, sus amigos y conocidos dentro del campo, las editoriales que los publican, etc. En resumen, y para decirlo con Bourdieu (2015: 338-339), intervienen los mecanismos de legitimación y promoción del campo artístico. A lo que se debe agregar la dimensión discursiva del autor: su estilo literario, los temas que aborda en su obra, los géneros a los que se dedica, las figuras que reconoce como modélicas.

Para comprender este entramado de elementos culturales que dialogan y constituyen la figura del autor, es imperativo apelar a la noción de *ethos*. El mismo Meizoz utiliza el término para referir una parte importante de su teoría (2007: 21). Luego, para complementar, podemos referir el estudio de Dominique Maingueneau, "El ethos: un articulador", donde se explica:

> El *ethos* resulta, pues, de una interacción entre diversos factores: el *ethos* prediscusivo (o "previo") y el *ethos* discursivo (*ethos mostrado*), ellos mismos en interacción con los fragmentos del texto en los que el enunciado enfoca su propia enunciación (*ethos dicho*): directa ("es un amigo el que os habla; "soy un francés como los demás", "os hablo con el corazón en la mano") o indirectamente, por ejemplo, a través de metáforas o de alusiones a otras escenas de palabra. (Maingueneau 2016: 137)

Se entiende el *ethos* como un punto de cruce, un elemento articulador, en los términos de Maingueneau, que sintetiza los distintos diálogos textuales y extratextextuales que forman la figura del autor o de la autora.

Tras este inciso sobre teoría del autor, es posible reformular la hipótesis que abre este trabajo. En la sección introductoria, implementamos la noción de postura autorial. En este punto, se puede recontextualizar esta idea desde la propuesta de Meizoz, en diálogo con la noción de *ethos*. En otras palabras, Clara Obligado ha perfilado, a través de sus ficciones y ensayos, un posicionamiento en el campo literario hispano y, de forma concreta, en el peninsular. Esta sería su postura, cuyos elementos serán discutidos más adelante. De momento, podemos repasar los aspectos claves que mencionamos previamente: la exploración de temas relacionados con la migración, las reflexiones sobre la identidad de quienes son extranjeros, la preocupación por el lugar de las mujeres en la sociedad,[2] la experimentación con la hibridez del lenguaje y una especial preferencia por formas literarias híbridas que cruzan los géneros (combina cuento y novela, ensayo y autobiografía, etc.). Estos elementos se ven reflejados, de forma ejemplar, en *Una casa lejos de casa* y se vinculan con la novela *Salsa*. Revisar esta conexión ayudará a entender cómo la literatura de esta autora dialoga con su postura autorial. No solo eso, se podrá entrever cómo la implementación de mecanismos metaficticios contribuye a dicho diálogo.

2. Un Madrid definido por la migración: *Salsa*

Si prestamos atención a los aspectos de la postura autorial de Obligado enumerados al cerrar la sección previa, *Salsa*, publicada en 2002, puede verse como un caso ejemplar dentro del corpus de la escritora. La historia se centra en un bar, Los Bongoseros de Bratislava, en el que coincide un grupo de personajes para bailar música del Caribe. La novela es marcadamente polifónica y fragmentaria. Se estructura a través de breves capítulos, cada uno enfocado en alguno de los protagonistas. En consecuencia, funciona como un rompecabezas, en el que las distintas piezas van edificando la totalidad de una historia amplia y compleja. Describir todos los hilos que forman esta trama y la vida de cada personaje sería demasiado largo para un trabajo como este. Podemos subrayar, sin embargo, algunas de las líneas accionales más importantes.

Salsa inicia con el nacimiento del hijo de Gloria. Ella, que ha engañado a su esposo Julio con un profesor de salsa de origen africano, teme que el niño nazca negro. Si bien la infidelidad no es descubierta, la historia de esta mujer se define por el aburrimiento de la vida de ama de casa y el deseo por volver a acostarse con su amante. Por otro lado, encontramos a Jamaica, que no solo es testigo y, a veces, alcahueta de las vidas y aventuras de los demás personajes, sino que reconstruye su propio pasado a través de un discurso rememorativo. Por supues-

[2] Uno de los trabajos más interesantes de la autora se centra exclusivamente en esta cuestión: ¿De qué se ríe la Gioconda? O por qué la vida de las mujeres no está en el arte (2006). Más allá, y como se verá reflejado en el análisis de *Salsa*, sus textos se centran, en repetidas ocasiones, en mujeres que se hayan en conflicto con el mundo en el que viven y los roles que les impone la sociedad.

to, también atraviesa conflictos amorosos propios. Es, además, la dueña de Los Bongoseros de Bratislava. Es en este bar donde Ulises, un senegalés que finge ser cubano, da clases de baile, y donde tuvo el romance con Gloria. De especial interés para nuestro estudio serán, sin embargo, otros tres personajes: Marga, una aspirante a escritora española; Viviana, una argentina que no logra publicar sus novelas; y Felicitas Coliqueo, el fantasma de una mujer que vivió en Latinoamérica durante la colonia. Sobre ellas volveremos más adelante.

En resumen, el local nocturno que hace de eje para la novela busca ser una reproducción en miniatura del Madrid que la novela quiere retratar: hay, por supuesto, algunos españoles, también hay caribeños y africanos, una argentina y un griego. La capital española aparece como un espacio de cruce intercultural. Encontramos en el texto una expresión de la existencia diaspórica según la describe Stuart Hall:

> La experiencia de la diáspora, como la propongo aquí, está definida no por una esencia o pureza, sino por el reconocimiento de una heterogeneidad y diversidad necesarias; por una concepción de "identidad" que vive con y a través de la diferencia, y no a pesar de ella; [se define] por la *hibridez*. Las identidades de la diáspora son aquéllas que están constantemente produciéndose y reproduciéndose de nuevo a través de la transformación y la diferencia. (Hall 2010b: 359-360)

La urbe, en tanto que producto de un mundo globalizado, refleja una fragmentariedad que se distancia de concepciones esencialistas de la identidad. Luego, los personajes de *Salsa* encarnan un hecho que el mismo Hall describe en otro trabajo: "Es más probable que [el mundo globalizado] produzca, simultáneamente, *nuevas* identidades 'globales' y *nuevas* identidades 'locales'" (2010c: 390).

Esta manera de entender la relación de la identidad individual con su espacio geográfico y/o con las distintas nacionalidades responde a una nueva forma de concebir la identidad en general. Siguiendo las teorías desarrolladas durante la segunda mitad del siglo xx, Hall propone alejarse de la lógica de la identidad "como un 'verdadero sí mismo' [*self*]" (2010a: 339). La consecuencia de este distanciamiento es una concepción del sujeto inestable, fragmentaria y compleja. Dicho de otro modo:

> Esto produce el sujeto postmoderno, conceptualizado como carente de una identidad fija, esencial o permanente. La identidad se convierte en una "fiesta móvil", pues es formada y transformada continuamente con relación a los modos en que somos representados o interpelados en los sistemas culturales que nos rodean [...]. Está definida histórica y no biológicamente. El sujeto asume diferentes identidades en momentos distintos, identidades que no están unificadas en torno a un "yo" coherente. Dentro de nosotros coexisten identidades contradictorias que jalan en distintas direcciones, de modo que nuestras identificaciones continuamente están sujetas a cambios. Si sentimos que tenemos una identidad unificada desde el nacimiento hasta la muerte, es sólo porque construimos una historia reconfortante o "narrativa del yo" sobre nosotros mismos. (Hall 2010c: 365)

Luego, incluso para una persona que pase su vida entera en un mismo país o ciudad, la autopercepción y la construcción de la identidad resultan problemáticas.[3] Si sumamos a este panorama la experiencia de la diáspora que comentamos arriba, se revela la complejidad del tema abordado en *Salsa*.

En el caso de Obligado, y como se puede entrever en *Una casa lejos de casa*, hay un especial interés por el problema del desarraigo. Así describe la escritora su llegada a España:

> La herida al aire libre. La hostilidad contra un país extraño en el que no se quiere estar. La pérdida de la pertenencia. Los ojos en la nuca. Las pesadillas. Pero lo que no imagina quien llega es que la distancia se hace carne. Poco a poco iría fraguando la certeza de que la pérdida de la patria no puede repararse nunca, pero bien puede convertirse en un gran tema literario. (Obligado 2020: 48)

Mientras que Hall analiza la situación de quien emigra desde la teoría, Obligado acerca al lector a la intimidad del exiliado. Subraya el dolor y la situación hostil que experimenta quien llega a un nuevo país (situación agravada, en este caso, por el hecho de que la migración fue forzosa).

Por otro lado, y aunque en distintos puntos de *Una casa lejos de casa* se comenta la nostalgia por el lugar de las raíces, también se hace énfasis en cómo el sentido de pertenencia se pierde. El desarraigo es, a través de esta óptica, una forma de autoafirmación: "El exilio como identidad. La extranjería como patria. Sin sujetarme a la tierra, como el clavel del aire, enraizar" (2020: 76). Parte clave de esta experiencia es la pérdida de la supuesta identidad original: "Alguien dirá: 'la escritora argentina'. No sé si el adjetivo me define o es una maldición" (2020: 104). La autora explica que la "maldición" proviene del hecho de que se le excluye del campo literario español por ser extranjera. Está ubicada en un espacio indefinido, no es de España ni de Argentina. Se puede inferir cómo esto afecta su postura autorial: Obligado se define a sí misma como una escritora extranjera.

Este aspecto de la vida del extranjero traspasa a *Salsa*. Cada personaje de la novela es, a su manera, migrante. Incluso los que son españoles poseen una identidad fragmentada y, en cierto sentido, definida por el desarraigo. Sin embargo, se hace énfasis en el margen que habitan quienes provienen de otras geografías. No sorprende, por esto, que el bar que hace de eje para los protagonistas, en lugar de estar decorado con paisajes madrileños, posea un mural que retrata la ciudad de Nueva York: "Manhattan, es decir, ese lejanísimo El Dorado de los inmigrantes, La Meca, una tierra de ensueño fantaseada por todos los latinos que noche tras noche sacudían las ancas, giraban al son de la salsa olvidan-

[3] Otro autor con el cual confrontar este principio es Gergen: "La saturación social nos proporciona una multiplicidad de lenguajes del yo incoherentes y desvinculados entre sí. Para cada cosa que 'sabemos con certeza' sobre nosotros mismos, se levantan resonancias que dudan y hasta se burlan. Esa fragmentación de las concepciones del yo es consecuencia de la multiplicidad de relaciones también incoherentes y desconectadas, que nos impulsan en mil direcciones distintas, incitándonos a desempeñar una variedad tal de roles que el concepto mismo de 'yo auténtico', dotado de características reconocibles, se esfuma. El yo plenamente saturado deja de ser un yo" (1992: 26).

do que mañana también carecerían de papeles y de trabajo" (2018: 31). Como se puede deducir de este pasaje, Los Bongoseros de Bratislava es frecuentado por extranjeros que, siendo optimistas, aspiran a que "algún alma caritativa los [ayude] a fraguar un reborde de legalidad" (2018: 31). Dicho de otro modo, desean abandonar el margen e insertarse dentro de la norma, si es que esto es posible.

Un corolario de esta forma de entender y reflexionar en torno a la identidad es la relación que existe con concepciones previas del "yo". Explica Hall: "La identidad totalmente unificada, completa, segura y coherente es una fantasía" (2010c: 365). Esta cuestión también se explora en *Salsa*. De formas diversas, los protagonistas fingen tener una identidad fija y coherente, y ocultan cómo sus historias contradicen esta noción. Algunos ejemplos relevantes serán revisados en la siguiente sección, pero cabe citar, ahora, al personaje Ulises. Como se señaló anteriormente, para ganarse la vida como profesor de baile, este senegalés finge ser cubano. Si bien Hall apunta a una experiencia sutil en su teoría (la forma en que las personas construyen una identidad ficcional para dar sentido), la novela de Obligado hiperboliza dicha experiencia al presentar identidades claramente falsificadas. El objetivo parece ser enfatizar las paradojas y contradicciones de la sociedad contemporánea, que busca afirmar absolutos incluso cuando posee consciencia de que son fantasías. Este es, de hecho, el sentido del título de la novela: "La salsa es una palabra inventada por los que venden música. La salsa no se canta, se come. Eso sí, está el son, la guaracha, el mambo, la rumba, y muchos ritmos más" (2018: 39). El género musical que encabeza esta historia es un producto creado con fines comerciales, pero se nutre de una diversidad subyacente que suele ser ignorada.

3. Tres narradoras: la cualidad especular de *Salsa*

La temática de la identidad diaspórica no es la única razón por la que *Salsa* guarda un estrecho vínculo con la postura autorial de Obligado. Esta es una cuestión comúnmente abordada en la obra de la argentina. En cambio, la autorreflexividad es el punto más prominente para entender cómo dialoga esta novela con su autora. Hay dos personajes que escriben: Marga y Viviana. Además, debemos considerar a otro, Felicitas Coliqueo, cuya complejidad resulta clave dentro del discurso.

Centrémonos, para empezar, en las dos primeras. En estas escritoras podemos entrever el carácter especular de la obra. *Salsa* posee lo que Lucien Dällenbach denominó una *mise en abyme* de la enunciación, esto es, un elemento intradiegético que refleja la producción del texto:

> Así, pues, entenderemos por *mise en abyme de la enunciación*, 1) la 'presentificación' diegética del productor o del receptor del relato, 2) la puesta en evidencia de la producción o de la recepción como tales, 3) la manifestación del contexto que condiciona (o ha condicionado) tal producción-recepción. (Dällenbach 1991: 95)

En resumen, estos elementos hacen de espejo. Desde el universo representado en la ficción, son capaces de reflejar el mundo extratextual, específicamente, la creación

literaria. Luego, en tanto que Marga y Viviana son escritoras, reflejan indirectamente la figura de la autora. Con todo, una afirmación de este tipo resulta problemática. Habría que preguntar hasta qué punto los entes ficticios reproducen o reflejan a Obligado, cuestionar si son una "presentificación" diegética del productor del libro. Se debe dilucidar el funcionamiento de la especularidad en *Salsa*, los niveles de autorreflexividad que posee la novela y cómo estos contribuyen a construir la figura autorial de la escritora argentina.

El punto de partida sería Marga. Ella representa algo que cualquiera que se enfrente a la creación literaria ha experimentado: el estanco creativo, la falta de ideas. En resumen, el miedo ante la página en blanco. Desde sus primeras apariciones, la vemos en ese lugar: incapaz de escribir la primera palabra de una novela que le dará, quizá, reconocimiento en el mundo literario. Las primeras líneas en las que aparece la ubican en este lugar, en torno al cual girará su historia: "Bajo una montaña de papeles sonó el teléfono en casa de Marga, justo en el momento en que la única idea de la jornada impulsaba sus dedos sobre el teclado del ordenador" (2018: 22). Esta imagen, la de una escritora que no logra concretar ni las escasas ideas que tiene, será persistente a lo largo de la trama.

A esta condición, familiar a cualquier escritor, se agrega una forma de conciencia específica del personaje. Marga es un ama de casa, debe cuidar a su familia y, además, trabajar para mantenerla. En sus palabras: "Además de tener una vida social activísima, soy periodista y escritora. Bueno, muy pronto seré escritora. Tengo también dos hijos, ¿sabe?" (2018: 48). El comentario va dirigido a un cirujano plástico: Marga consulta la posibilidad de una intervención que la "rejuvenezca". Llegando a la cuarentena, ella dedicó su vida a un marido que la dejó por una mujer más joven. En pocas palabras, el personaje no solo es escritora, fue esposa de un hombre desconsiderado, es madre de dos hijos a los que debe mantener, y tiene un complejo en torno a su edad y su cuerpo. Dicho de otro modo, está marcado por los roles de género que se le han impuesto, en tanto que mujer, y sufre la discriminación consecuente.

Marga no es el genio perdido en su propio laberinto intelectual, lugar tan común en la literatura, sino que está obligada a vivir en una realidad que la presiona. La situación hace ecos del ensayo de Virginia Woolf, *Una habitación propia* (1929), en el que, como es bien sabido, se explora cómo las condiciones materiales e ideológicas afectan a las mujeres que escriben o desean hacerlo. Esto incluye, por supuesto, la dificultad que trae el ser madre y escritora, por ejemplo. Al reflexionar sobre las precariedades que experimentan las mujeres, en general, el texto afirma: "Hacer una fortuna y tener trece hijos, ningún ser humano hubiera podido aguantarlo" (Woolf 1986: 33). Marga, aunque no se rinde, es consciente de cómo su entrega a la vida matrimonial, primero, y familiar, después, ha afectado sus posibilidades: "[el marido] se dedicó durante dos años a preparar oposiciones y por eso ella llegó a la profesión tarde y cansada, tuvo que correr como un galgo hasta caer rendida para encontrar un puesto" (Obligado 2018: 29).

En una entrevista, Obligado comenta esta situación como propia:

> Hablaría de la maternidad. Las escritoras que tenemos hijos, que no somos todas, en general priorizamos la crianza de los niños. Es una ocupación doble, o triple. Por un lado, te tienes que mantener, o sea, tienes que trabajar, por otro, escribes, por otro, te ocupas de tus hijos. Yo me sentaba a escuchar a mis hijas en la noche, que era mi tiempo para escribir. No podía tener una habitación propia. Y tampoco puedo decir que no haya tenido nostalgia de eso, de ese lugar que tenía mi bisabuelo: escribir en un espacio cuidado, cerrado, con los niños en silencio. (en Alarcón 2020)

De esta manera, y con todo lo que separa al personaje Marga de la escritora argentina, vemos una línea que las conecta. Ambas, en tanto que mujeres y madres, deben buscar un difícil equilibrio entre su vocación escritural y sus vidas personales. Luego, si bien no se puede afirmar en ningún momento que Marga sea una reproducción intradiegética de Obligado (son diametralmente distintas en personalidad y vida), sí es posible ver una cualidad autorreflexiva en la protagonista de *Salsa*. Su figura sirve para reflexionar sobre la condición de escritora, condición que, huelga decirlo, también vive la autora de la novela.

Esta situación en la que se encuentra Marga converge en una consciencia específica sobre la relación del cuerpo y la escritura: "Tal vez si fuese un poco más joven…, con unos escotes más pronunciados…, si hiciese dieta… Pero ¿con qué demonios va a llenar doscientas páginas? De pronto, una idea: podría ser algo sobre mujeres, que está de moda" (2018: 28). La relación que este personaje establece entre los moldes estereotípicos de belleza femenina y la creación literaria se explica a través de un tercer elemento: Marga quiere ser famosa y, para lograrlo, la sociedad parece exigirle un cuerpo joven. La condición alienada del personaje sale a relucir constantemente, a través de un rencor irracional que dirige a cualquier mujer más joven y supuestamente más bella.

En lo que respecta a la cualidad autorreflexiva, si bien esto se puede alinear con las líneas temáticas propias de Obligado (la preocupación por el lugar de la mujer en la sociedad y el campo literario), se deber insistir en el distanciamiento que hay entre la autora y el personaje. Si queremos buscar a una protagonista que refleje con mayor proximidad a la escritora argentina, debemos centrar la atención en Viviana. Ella es de origen argentino, aunque ha pasado buena parte de su vida en Madrid. Escribe y vive en la capital española. La relevancia de esta protagonista se hace tangible: expresa los puntos que señalamos al iniciar, la hibridez identitaria y lingüística, refleja una condición específica que se puede asociar, al menos en cierto nivel, con Clara Obligado.

Desde la introducción, se ha establecido que *Salsa* no es una obra autobiográfica. Sin embargo, viendo la cercanía que existe entre Viviana y la autora, cabe preguntar por otro concepto: la autoficción. Aunque existen diferencias manifiestas entre ambas mujeres, la ficticia y la real, también podemos apreciar coincidencias. No son suficientes para justificar una lectura autobiográfica, pero quizá una noción más flexible, que acepte un grado de ficcionalización en el uso de los elementos tomados de la realidad, puede resultar útil para el análisis. Ahora, hablar de autoficción en este caso puede resultar caprichoso, tampoco existen señas intradiegéticas que permitan ligar de forma definitiva a Viviana y a

la autora de la novela. Esta es la razón por la que es preferible decantarse por la vertiente especular de la teoría autoficcional. Esta modalidad, que encuentra su primera formulación en el libro de Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004), se define desde los mecanismos metaficcionales que pueden reflejar, incluso de forma indirecta, la figura del autor. En las palabras del teórico:

> Reposant sur un reflet de l'auteur ou du livre dans le libre, cette orientation de la fabulation de soi n'est pas sans rappeler la métaphore du miroir. Le réalisme du texte, sa vraisemblance, y deviennent un élément secondaire, et l'auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre; ce peut n`être qu'une silhouette; l'important est qu'il vienne se placer dans un coin de son œuvre, qui réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir. (Colonna 2004: 119)

Específicamente, para lograr el efecto especular, se subraya la *mise en abyme*, la duplicación intradiegética del texto o de su proceso de creación, y la metalepsis, el quiebre de las fronteras ontológicas del universo ficcional. A través de estos mecanismos metaficticios se produce un espejo para la figura autorial, haciéndola devenir ficción.

Al considerar lo dicho antes sobre la cualidad especular de *Salsa*, se puede empezar a entrever la relación entre este modo autoficcional y la novela. Tal como explica Dällenbach en *El relato especular*, la presencia de alguien que escriba en la diégesis siempre acaba por espejear al autor, pues el ente ficticio apunta hacia la función que la figura autorial ocupa en el discurso. El argumento adquiere potencia al considerar lo dicho sobre Viviana: como Obligado, ella es de origen argentino y vive en Madrid. No solo eso: sus textos, aprendemos en la novela, manejan una prosa híbrida que se ubica en un lugar indefinido entre los dos países. En palabras de la protagonista: "cinco años trabajando en este manuscrito y tengo que oír lo que estoy oyendo: allá, que es demasiado argentino; en Argentina, que es demasiado español. Tendré que aceptar la realidad: como escritora, estoy muerta" (2018: 68).

Viviana refleja una problemática que, como hemos insistido, atraviesa *Salsa*: la manera en que la transculturalidad y el mundo globalizado, tan celebrados en el siglo xxi, suelen transformarse en una barrera, en una forma de marginalización. El personaje encarna esto de manera amplia, pues, cada vez que habla, traduce simultáneamente los sociolectos castellanos que debe utilizar en Madrid a los argentinos que estaba acostumbrada a usar en su país natal.[4] Podemos constatar que esta es una realidad que Obligado siente propia al leer su reciente ensayo autobiográfico:

> Al variar el registro del castellano, quienes escribimos en la península nos vemos obligados a borrar nuestro castellano natal, minoritario en este caso, que

[4] Esta es una preocupación constante en los textos de Obligado. Cabe recordar el relato "Lenguas vivas", parte del volumen *Otras vidas* (2005). En este, la narradora hace humor en torno a las confusiones que se pueden generar al vivir en un lugar donde se habla una variedad distinta del castellano a la propia. También aquí se puede apreciar un reflejo de la autora, en tanto que se hace énfasis en las distancias entre los sociolectos argentinos y los madrileños.

> colapsa y tiende a desaparecer bajo la presión de una lengua más fuerte y de un mercado editorial que no suele aceptar otras variaciones que las que incluyen cierto aire de exotismo latinoamericano. (Obligado 2020: 57)

Por supuesto, estas sincronías no son suficientes para leer en Viviana una representación intradiegética de Obligado e interpretarla como un personaje autoficticio de forma completa. En cambio, las herramientas teóricas que proporciona la autoficción especular sirven aquí para ver en el personaje un espejo de la autora. Dicho de otro modo, Viviana no es una reproducción de Obligado, pero sí es un ente autorreflexivo que otorga autoconsciencia metaficcional al texto. Al hacerlo, señala a la figura autorial y la hace partícipe, aunque indirectamente, de la ficción.

Si encontramos en Viviana al personaje más cercano a la escritora argentina, el ente de autorreflexividad de mayor potencia en *Salsa*, el tercer nombre que citamos al inicio de esta sección, Felicitas Coliqueo, es el que se muestra menos semejante a la escritora argentina.[5] No solo eso: en tanto que personaje, es quizá el más complejo de la novela. Se presenta, en primera instancia, como el seudónimo con el cual Viviana firma el manuscrito que ningún editor se atreve a publicar dado su cualidad híbrida. En medio de la frustración, la autora ficticia renuncia a esta firma. Lo que inicia como un posicionamiento nominal acaba en un exorcismo. Tras una noche en la que baila con Omara, una recurrente de Los Bongoseros de Bratislava que, además, hace brujería, Viviana experimenta la siguiente escena:

> Viviana duerme mal, inquieta, tiene pesadillas, no comprende qué sucedió en el baile, qué se transformó en ella, se levanta varias veces, se moja la cara y se mira en el espejo desde donde un rostro que no parece suyo la observa, se cepilla los dientes para quitarse ese sabor a tierra que le dejó el humo, tose y jura que no volverá a fumar, luego vuelve a dormirse y sueña con Omara en un sueño inquieto y convulso, recién cuando se asoma el sol y una mañana fresca tiembla sobre la ciudad consigue quedarse tranquila, bajo la luz mortecina puede por fin dormir y se levanta ya tarde, se mira en el espejo, tiene un aspecto espantoso, de fantasma, lanza una bocanada de vapor que borronea su imagen y allí escribe con un dedo 'Felicitas Coliqueo', luego con la manga del pijama tacha el nombre, lo olvida, regresa a la cama, intenta dormir y lo hace, ligera, libre al fin. (Obligado 2018: 76)

Entonces, se revela que Felicitas es, de hecho, un fantasma, un espíritu que habitaba el cuerpo de la argentina y que ocupará, a continuación, otro. El nuevo huésped será Omara, la que ayudó a Viviana a liberarse del espíritu. A partir de este punto, la novela retratará episodios en los que el espectro toma posesión de su nuevo cuerpo para relatar su historia.

---

[5] Sin embargo, Obligado ha reconocido que siente al personaje del fantasma próximo. En la misma entrevista que citamos previamente, explica: "Ahí está la idea de posesión. Omara es una cubana que vive en Madrid, que, a su vez, es poseída por una argentina en tiempo de la conquista, Felicitas. Y ella cita los poemas de mi bisabuelo, lo cual lleva la historia al realismo más absoluto" (en Alarcón 2020).

Esta es la razón por la que el fantasma resulta pertinente ahora: lo que ella desea es una voz que le permita revelar su historia. Así explica Felicitas a Omara la noche en que toma posesión:

> No te pido que claves alfileres en una muñeca de trapo para que alguien sufra dolores, ni que vayas al cementerio y cojas tierra para ponerla en una jícara, ni que escupas aguardiente sobre una tumba, ni te pido que degüelles una gallina negra. Solo te ruego que me prestes tu voz. Necesito tu voz, Omara, estoy atragantada de palabras. (Obligado 2018: 81)

Este es el vínculo que podemos establecer entre Felicitas Coliqueo y las escritoras de las que hemos hablado; ella también es una narradora, incluso si no escribe. Desea contar una historia.

Los elementos sobrenaturales son parte íntegra de la trama de *Salsa*. Parece previsible en la obra de una autora que afirma, en *Una casa lejos de casa*, que tras leer a Julio Cortázar y al *boom* latinoamericano de los 60 "la literatura no volvió a ser realista" (2020: 33). Sin embargo, la implementación de estos hechos aparentemente imposibles no es caprichosa. Dialogan con el tema de la identidad diaspórica y, al hacerlo, complementan la construcción del discurso crítico de la novela. Dicho de otro modo, al explorar las diferentes culturas que transitan y conforman Madrid, considerar creencias no europeas, provenientes de Latinoamérica y de África, es inevitable.

Al encajar estas expresiones culturales en un contexto amplio, el madrileño, se les puede estampar la etiqueta de "mágicas". Sin embargo, el discurso crítico de la novela de Obligado parece apuntar en otra dirección. Da voz a formas culturales que han sido históricamente silenciadas e invisibilizadas, pero que aun así coexisten con los discursos dominantes. En otras palabras, y como se infiere de las historias que cuenta a través del cuerpo de Omara, Felicitas Coliqueo revela una cultura que ha sido oprimida, truncada y explotada, una parte de la humanidad que está "atragantada de palabras".[6]

En resumen, el pasado colonial, comúnmente relegado a un discurso distante y ajeno, adquiere forma en una voz-narradora fantasmal que irrumpe en el mundo madrileño de la novela de Obligado. El pasado se hace presente y necesita una voz viva para ser oído. Esto sintetiza otra de las cuestiones centrales de la obra que estudiamos, la forma en que personas provenientes de las excolonias africanas y latinoamericanas son ahora parte íntegra de la capital española.

Es importante matizar esta idea. Felicitas Coliqueo no es el fantasma de una mujer proveniente de las culturas autóctonas de América. Es, en cambio, una rubia española secuestrada por los indígenas. Acaba enamorada del indíge-

[6] Este procedimiento no es exclusivo de la obra de Obligado. En un ensayo sobre *Beloved* (1987), de Toni Morrison, la crítica Barbara Christian comenta cómo la obra norteamericana explora religiosidades africanas. Al hacerlo, adquiere un tono no-mimético que, en occidente, puede leerse desde lo fantástico u otras formas de literatura diferentes a la realista. Pero, argumenta Christian, lo que la novela de Morrison hace es dar voz a la cultura afroamericana que, dado el tráfico de esclavos, fue arrancada de su tierra. En pocas palabras, estos aspectos no-miméticos sirven para reflexionar sobre una cultura truncada por un hecho traumático (Christian 1997: 365-355). Si bien hay importantes diferencias entre *Salsa* y *Beloved*, vemos que hay una analogía en esta forme de abordar los elementos no-miméticos.

na americano que la acoge como esposa. Aunque eventualmente regresa a su vida en la "civilización", extraña al hombre que la mantuvo cautiva. El síndrome de Estocolmo posee un punto irónico y sirve para construir un discurso crítico en torno a la situación de la mujer en la colonia (y que no deja de reflejar situaciones actuales). Por un lado, se acentúa cómo las mujeres eran tratadas como mercancía, como botines en los conflictos bélicos. Por otro, el hecho de que Felicitas prefiera vivir con los indígenas americanos interpela la supuesta cualidad civilizada que poseían los europeos que llegaron al llamado "nuevo mundo". Nunca se sugiere, en *Salsa*, que los secuestradores fueran buenos, en general, o mejores que quienes colonizaban. Sin embargo, la experiencia que narra el fantasma, y su perspectiva sobre lo que ocurrió, muestra cómo la cultura europea tampoco era necesariamente superior.

Hay un último giro de tuerca que debemos considerar. Al escuchar a una Omara posesa relatar historias exóticas a su hija, Marga decide escribir (sin permiso) la historia de Felicitas Coliqueo. La potencia simbólica de este hecho, que la escritora española sin ideas, enfrascada en la enajenación de su propio cuerpo, decida aprovechar las historias olvidadas del fantasma, casi no necesita ser subrayada. El exotismo, una forma clara de opresión e invisibilización, ha sido materia prima de la literatura occidental durante siglos. Aquí adquiere una forma concreta: la escritora española se apropia de la historia de una mujer sin voz.

Conclusión

En "Qué es una autora o qué *no* es un autor" (2019), Aina Pérez Fontdevila cierra argumentando que es importante entender a las escritoras en situación. Tras analizar las posiciones de las filósofas que sostienen su propuesta, sintetiza con las siguientes palabras:

> Desde esta perspectiva, escribir implicaría siempre escribir *como*, es decir, 'en referencia a una identidad' o a una posición también construida y, finalmente, ideal e inocupable. En otras palabras, escribir sería siempre representar, poner en escena o *performar* el papel de un *autor* –autónomo, singular, autogenético, descorporeizado, etc.– respecto al cual *nadie* [...] puede tener un lugar más que paródico en el sentido 'serio' que recoge Agamben, es decir, *al lado de*, *en lugar de*, sin lugar *propio*. (Pérez Fontdevila 2019: 55)

Salsa, de Clara Obligado, reproduce esta idea en la diégesis. El Autor, como ideal impositivo, transita la novela en distintas formas: en el castellano normativo que excluye a Viviana, en la fama y reconocimiento que busca Marga. Al mismo tiempo, estas escritoras concretas están situadas en una realidad con la que deben dialogar y desde la que constituyen su forma de ser y escribir. Entre otras cosas, el humor de la novela de Obligado, sobre los que habría que profundizar en otro estudio, gira en torno a este principio paródico: las escritoras que aparecen en la diégesis son representaciones irónicas de la idealización de la figura autorial y, también, de sus propias carencias individuales.

Esta estrategia narrativa otorga autorreflexividad a *Salsa*. Si bien ningún personaje refleja explícitamente a Obligado, todos perfilan la situación desde la que ella escribe. No solo Viviana, en tanto que escritora de textos híbridos que escapan a la norma lingüística. También Marga, al poseer consciencia sobre cómo su cuerpo de mujer determina su escritura y su lugar en el campo literario. Finalmente, el fantasma de Felicitas Coliqueo es una presencia que pesa sobre todo el mundo hispano, especialmente, en una escritora marcada por la migración, como es el caso que se ha estudiado aquí. De esta manera, sin necesidad de ser una novela autobiográfica, *Salsa* es una afirmación sobre el lugar de su autora, sobre los cruces culturales e identitarios que la han marcado y que, inevitablemente, traspasan a su escritura. Alineando esto con lo dicho en la primera sección de este trabajo, podemos retomar las nociones de postura autorial y *ethos*, como puntos donde se articulan estos elementos. No deja de ser significativo que la última publicación hasta la fecha de Obligado, *Una casa lejos de casa*, explicite el posicionamiento de la escritora frente a la sociedad y al campo literario. De mayor importancia resulta cómo, a pesar de los cambios que ha experimentado su escritura y su posicionamiento de autora, este último libro dialoga con *Salsa*, publicada dieciocho años antes. En ambos textos se puede ver un discurso crítico y, sobre todo, una posición reflexiva en torno a elementos claves de la sociedad contemporánea, como lo son la diáspora y la identidad fragmentada del mundo posmoderno.

Obras citadas

Alarcón, Javier Ignacio y Andreina Salazar (2020). Una escritora extranjera. Entrevista a Clara Obligado, Contrapunto <https://revistacontrapunto.com/una-escritora-extranjera-entrevista-a-clara-obligado/> (13 de marzo de 2021).

Bourdieu, Pierre (2010). Las reglas del arte. Barcelona: Anagrama.

Christian, Barbara (1997). "Fixing Methodologies: *Beloved*", in Female Subjects in Black and White. Race, Psychoanalysis, Feminism, ed. Elizabeth Abel, Barbara Christian y Helene Moglen. California: University of California Press, 363-369.

Colonna, Vincent (2004). Autofiction & autres mythomanies littéraires. Auch: Tristam.

Diaz, José-Luis (2016). "Muertes y renacimiento del autor", in Los papeles del autor/a: Marcos teóricos sobre la autoría literaria, ed. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès. Madrid: Arco Libros, 55-77.

Foucault, Michael (2010). ¿Qué es un autor?. Buenos Aires: Ediciones literarias.

Gasparini, Philippe (2004). Est-il je? Roman autobiographie et autofiction. París: Seuil.

Gergen, Kenneth (1992). El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo moderno. Barcelona: Paidós.

Hall, Stuart (2010a). "Identidad cultural y diáspora", in Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Popayán: Envión editores, 339-348.

Hall, Stuart (2010b). "Identidad cultural y diáspora", in Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Popayán: Envión editores, 349-361.

Hall, Stuart (2010c). "La cuestión de la identidad cultural", in Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Popayán: Envión editores, 363-404.

Maingueneau, Dominique (2016). "El *ethos*: un articulador", in Los papeles del autor/a: Marcos teóricos sobre la autoría literaria, ed. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès. Madrid: Arco/Libros, 131-154.

Meizoz, Jérôme (2007). Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Ginebra: Éditions Slatkine.

Morrison, Toni (2020). Beloved. Barcelona: Debolsillo.

Obligado, Clara (2020). Una casa lejos de casa. La escritura extranjera. Valencia: Ediciones Contrabando.

Obligado, Clara (2018). Salsa. Barcelona: Entre Ambos.

Obligado, Clara (2016). Las otras vidas. Madrid: Páginas de Espuma.

Pérez Fondevila, Aina (2019). "Qué es una autora o que *no* es un autor", in ¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría, ed. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès. Barcelona: Icaria, 25-59.

Woolf, Virginia (1988). Una habitación propia. Barcelona, Planeta.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.842
Vol. IX, n.º 2 (verano 2021), pp. 377-402, ISSN: 2255-4505

LA AUTORREPRESENTACIÓN DE ANGÉLICA LIDDELL: ¿DEL FEMINISMO A LA MISOGINIA?*

THE SELF-REPRESENTATION OF ANGELICA LIDDELL: FROM FEMINISM TO MISOGYNY?

José Corrales Díaz-Pavón
Universidad de Castilla-La Mancha
jose.corrales@uclm.es

Recibido:19.03.2021
Aceptado: 17.09.2021

Resumen: Angélica Liddell es una de las creadoras más controvertidas del panorama teatral español e internacional, especialmente desde que su montaje *The Scarlet Letter* (2018) fuera percibido como un ataque al movimiento *Me too* y al neopuritanismo del feminismo contemporáneo. Sin embargo, a principios del siglo xxi la propia artista o su entorno más cercano defendían posturas abiertamente feministas. En este artículo quisiera explicar las razones de este giro y de la creación de una retórica misógina como parte de la figura pública de Angélica Liddell, retórica estrechamente vinculada a los cambios en su concepción del arte, del papel de la artista en la sociedad y a la evolución social del feminismo. Así, al mismo tiempo que Liddell abjura de una visión activista y abiertamente política del teatro y lo reconceptualiza en términos anticolectivistas e irracionales, el auge de la Cuarta ola del feminismo sitúa las demandas de igualdad entre géneros en el centro del tablero político. De esta forma, Liddell utiliza una serie de estrategias, como el menosprecio de la feminista puritana y defensora de la cultura de la cancelación o la exaltación de un amor de tintes místicos que exige la sumisión de la mujer al hombre, para definirse como artista según sus postulados individualistas, contrarios a la visión racional del ser humano y, por tanto, a cualquier forma de feminismo organizado.

Palabras clave: Angélica Liddell, misoginia, Cuarta ola del feminismo, puritanismo, cultura de la cancelación

* El siguiente trabajo se ha realizado gracias a la financiación del programa propio de contratos predoctorales de la Universidad de Castilla-La Mancha, susceptible de cofinanciación por el Fondo Social Europeo [2018/12504].

Abstract: The Spanish artist Angélica Liddell is one of the most controversial creators of the international theater circuit, specially since her play *The Scarlet Letter* (2018) was understood as an attack on the feminist movement *Me too* and the neopuritanism it carried. This play offers a stark contrast with some previous Liddell's texts that are clearly aligned with a feminist world view, such as *La casa de la fuerza* (2009). How did a swerve like this happen? In this paper I would aim to explain it as related to a change in Liddell's conception of the purpose of the art and as a response to the rise of the fourth wave of feminism. The adoption of a misogynistic rhetoric by the artist is contemporary with the abandon of her previous trust in the power of an openly political theater, whose place is now occupied by a faith in the art as an approach to the irrational and dark materials of the human soul. This change implies a deeply individualistic approach to the art, opposite to the claims of feminism, and favors the contempt of the puritan feminist and the defenders of the cancel culture.

Keywords: Angélica Liddell, misogyny, fourth wave of feminism, puritanism, cancel culture.

La imagen pública de Angélica Liddell está marcada por su ubicación en la cúspide de la vanguardia teatral internacional: en su regreso a los escenarios españoles, en 2018, después de cuatro años de voluntaria renuncia al montaje de sus obras en nuestro país, la periodista Raquel Vidales señalaba que el público madrileño había echado de menos "su provocación, su impudicia" (Vidales 2018). Ella es, según expresiones tomadas de nuevo de la prensa generalista, "la *enfant terrible* de la escena nacional" (Cultural 2007), "la francotiradora por excelencia de la escena española" (Vicente 2019), "una de las creadoras más disidentes del panorama internacional" (Jiménez 2020).

A partir del estreno de *The Scarlet Letter* (2018) un nuevo adjetivo se unió a la lista: misógina. Tanto Julio Enrique Checa Puerta (2019) como Cristina Oñoro Otero (2021) explican las circunstancias que llevaron a que ese espectáculo fuera entendido como un ataque al movimiento *Me too*, la reacción de la prensa y la pertinencia de esta interpretación. Remito a esos estudios para conocer en mayor detalle la reacción que suscitó, pero creo relevante exponer la opinión del crítico Marcos Ordóñez, quien, en su crítica del montaje de *The Scarlet Letter* del verano de 2020 en Barcelona, dice: "el discurso de la oficiante *parece* chapotear en lo ultramisógino: bofetadas contra mujeres que son 'pura amargura y maldad'. ¿Por qué? Por lo visto, porque son 'mayores de 40 años, rabiosas por la pérdida de la juventud'" (Ordóñez 2020; la cursiva es mía). Ese *parece* da lugar a la duda, y quien solo conociera los textos iniciales de Liddell se sorprendería de que pudiera ser calificada de misógina. Gumersindo Puche, que todavía hoy acompaña a Liddell en la compañía Atra Bilis, que ambos fundaron, hablaba en

2007 en estos términos de *Lesiones incompatibles con la vida*, una acción performática que había tenido lugar en 2003:

> Liddell interroga la identidad y, mediante su obra, en la que el cuerpo femenino tiene un papel primordial, llega a la memoria de un dolor antiguo. Su presencia en los foros de arte o teatros la convierte en una portavoz de esa parte de la humanidad *todavía* en proceso de ser "igual" de humana que la otra. (Puche 2007: 31)

¿Qué ha pasado entre medias? ¿Cómo ha llegado a articular un discurso que puede ser calificado de "ultramisógino" una artista que, a través de las palabras de su compañero teatral, se presentaba como portavoz de una postura feminista a principios de este siglo? Los estudios de Checa Puerta y Oñoro Otero se centran en la relación entre *The Scarlet Letter* y los textos que alimentan el espectáculo, especialmente *Una costilla sobre la mesa* (2018) y la *Trilogía del infinito* (2016). Creo, por tanto, relevante completar sus análisis con una revisión de amplio espectro del imaginario femenino que Liddell ha configurado a lo largo de su producción artística para poder responder a esas preguntas.

En tanto que la propia artista ha derruido las barreras entre su obra y ella misma –el carácter autoteatral/de teatro de autoficción de las obras de Liddell ha sido señalado en múltiples ocasiones (Fernández Peláez 2018; Monti 2019; Olivas Fuentes 2019)–, este imaginario femenino está inextricablemente unido a sus estrategias de proyección pública. En algunas entrevistas Liddell ha roto la tradicional vinculación entre escena y ficción, y espacio estraescénico y verdad, y ha establecido la primacía de la Angélica-personaje sobre la Angélica-persona:

> En el escenario me quito máscaras y velos, y rompo el pacto de la hipocresía social. En la vida hay que ser falso constantemente porque, si no, iríamos con unas pistoleras en las caderas. El teatro es un acto de profunda libertad donde me siento libre para decir lo que siento. La careta me la pongo cuando salgo del escenario. Ahí es donde empiezo a fingir para sobrevivir. Uno solo puede existir socialmente mintiendo. Sería insostenible siendo completamente honesto. Por eso creo que el escenario es el único lugar donde se puede trabajar con libertad. (en Ávalos 2013)

No es extraño que autores como Checa Puerta (2019: 156-158) utilicen la "parresía" recuperada por Foucault como instrumento de análisis del teatro liddelliano, en tanto que la actitud de total libertad de expresión frente a la urbanidad que demanda la vida civil forma parte de la imagen de Liddell. No solo porque ella lo sostenga en entrevistas, sino porque los espectadores de sus obras aceptan la supresión de la condición ficcional del personaje, aunque ello contradiga la necesaria ficcionalización y semiotización del cuerpo en escena (Olivas Fuentes 2019: 638). Así, Silvia Monti describe la actitud del público ante la vinculación entre artista y obra como la de una aceptación de los términos propuestos por la artista:

> ... es indudable que, en el teatro de Liddell, pasión, sufrimiento, cólera, indignación, soledad, desolación se perciben como verdaderos sentimientos de la

> autora. La impresión que tiene el espectador es que realmente, cuando Liddell está en escena, vida y espectáculo se funden y se confunden. Esta percepción no deja de experimentarse aun cuando somos conscientes de la gran profesionalidad de esta artista y de su meticulosidad en la preparación de sus espectáculos, tanto como de su perfeccionismo en la escritura de los textos. (Monti 2019: 539)

Por todo ello, para comprender el papel del feminismo en la cosmovisión liddelliana y el lugar que la aceptación y el rechazo de este movimiento ha ocupado y ocupa en la imagen que proyecta como artista tenemos que partir de las diferentes premisas que justifican la concepción del arte de Liddell y su relación con la sociedad, expresadas tanto a nivel teórico como en las propias obras. El contraste entre las citas de Puche y Ordóñez es lo suficientemente llamativo como para justificar una síntesis de la evolución de Liddell, que nos permita contextualizar los diferentes estadios de su propuesta artística.

1. Bosquejo evolutivo: el paso a lo confesional y el giro antirracionalista

El primer cambio en la práctica artística de Liddell se produce con su progresivo abandono de formas dramáticas ficcionales para privilegiar una propuesta escénica confesional, en la que el mundo ficcional y su propia vivencia se entremezclen de forma indisoluble para el espectador. Varios estudios (Eguía 2017: 424-425) localizan este cambio a principios del siglo xxi, con obras como *Monólogo para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, *Lesiones incompatibles con la vida* (2003) o *Mi relación con la comida* (2004). Óscar Cornago sintetiza la evolución de la dramaturga como una progresiva unión entre unas caretas cada vez más similares al rostro de la artista y la exposición de su propio dolor:

> Así fueron cayendo las caretas para dejar ver otras caretas, cada una más dolorosa que la anterior. A la niña sádica de las primeras obras, que murió tras el *Tríptico de la aflicción*, le siguió el rostro monstruoso del hombre de Estado, dictadores y militares que poblaban como fantasmas los *Actos de resistencia contra la muerte*, y a estos le siguió un nuevo rostro, otra careta más, la de la propia Angélica cada vez más cerca de sí misma, más al borde, más a punto de caer. (Cornago 2011: 136-137)

Es interesante esbozar las razones de este cambio de estrategia dramática de Liddell. Según ella misma explicaba, su reticencia hacia la ficción se debe a que esta ha sido colonizada por el poder económico para saturar la realidad de información falsa. Liddell hablaba especialmente de la saturación de la violencia vista por televisión, que insensibilizaba al espectador frente al sufrimiento real (Liddell 2003a: 41-42). Como respuesta a esta insensibilización la dramaturga propone una "violencia poética" que sea capaz de "conmovernos o al menos hacernos comprender un atisbo de verdad" (2003a: 41), concepción de la función del arte en el escenario que se complementaría con la certidumbre de que "la economía es una de las formas del crimen" y otro de los instrumentos de dominación del poder (Liddell 2008a: 92). Dicha violencia poética se concretaría en el "acto confesional", no ficcional,

como "cúspide del realismo", "beneficiario del individualismo unamuniano, ese que diferencia entre la humanidad y el hombre otorgándole legitimidad a este último" (Liddell 2005: 74).

Son estos los postulados básicos que subyacen a la creación de obras como los *Actos de resistencia contra la muerte* o *Mi relación con la comida*. Sin embargo, esta concepción de la violencia poética como forma de defender la individualidad frente a la manipulación cultural y las agresiones económicas del poder se ve confrontada una y otra vez en los textos de Liddell con su eficacia. Así, la autora reconoce que "el creador vive en una paradoja sin solución: comparte la acción rabiosa con un sentimiento infinito de inferioridad. Al fin y al cabo, sabemos que el arte nunca nos convertirá en mejores personas" (2003a: 43), de modo que "la consecuencia lógica sería la desaparición del autor, que consciente de su falta de influencia sobre el sufrimiento humano iría echando al fuego su obra a medida que fuera completando las páginas" (2005: 74-75).

Esta "paradoja sin solución" puede contribuir a explicar el giro hacia el irracionalismo que la artista dio en torno a 2008. Ella misma explicaba que, a pesar de llevar escribiendo la misma obra desde el inicio de su producción:

> … es cierto que en mi trabajo hay dos épocas muy diferenciadas. Una época en la que pensaba que el teatro podía [ser] político, una especie de activismo, pero pronto me di cuenta de que el alma humana no puede ser explicada mediante una teoría económica. Ahora me he desvinculado totalmente de ese teatro funcional y vivo obsesionada por lo invisible, por todo aquello que no podemos explicar. Me interesa aquello que sucede en lo más profundo de la conciencia, de los nervios, me interesa la parte pre-racional como respuesta al racionalismo. Quiero devolver al espectador la intimidad con sus instintos. (Jabois 2016)

Gran parte de los ensayos compilados en *El sacrificio como acto poético* se corresponderían con ese teatro funcional, abiertamente político,[1] por lo que su capacidad explicativa del teatro posterior de Liddell es limitada. De ellos se puede considerar como una transición en este giro a lo irracional "El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres" y, sobre todo, "El sacrificio de Abraham", que, siguiendo la filosofía de Kierkegaard, consuma el cambio de perspectiva de Liddell con respecto al papel de la violencia en el arte. Lo que sostiene es que la misión del arte es la de atacar los tabúes sociales y provocar la angustia de lo irracional en el espectador, de modo que el público pueda llegar a conclusiones morales acerca de su propia naturaleza a través de la suspensión de la ética (2008b: 113-118). Para Liddell lo que nos iguala y nos permite conocer "la materia del alma humana", "las posibilidades de lo humano", es la Pasión, todo aquello que atenta contra lo general (2008b: 117-188) y permite la reconfiguración del mundo mediante el enfrentamiento con las "circunstancias históricas, políticas, sociales y familiares que nos definen" (2008b: 112).

[1] Un teatro que habría empezado a cultivar en 2003, alejándose de "una primera fase poética, ritual e intimista para dar a paso a otra de mayor descaro político" (Villora 2009: 7-8).

Uno de los aspectos más interesante de este giro desde el punto de vista de la creación de la imagen pública de la autora es que ella fomentó su difusión más allá de abocetarlo en entrevistas. A diferencia de los ensayos de *El sacrificio…*, escritos como conferencias o artículos para medios especializados del mundo teatral, y no compilados hasta 2014, Liddell sintetizó sus ideas sobre el arte y el irracionalismo en un texto publicado como columna de opinión en el diario *El País* a principios de 2016 –recordemos que la propia autora decidió no representar en España entre 2014 y 2018 (Vidales 2018)–. En ese breve ensayo, de la mano de Nietzsche, Bataille y Harold Bloom, Liddell defiende la necesidad de luchar contra el "Estado hegeliano", contra un *status quo* que el arte y el mundo de la cultura no desafía, sino que refuerza. Liddell se rebela contra la supremacía de los valores sociales frente a los estéticos y concibe la transgresión moral como una forma de llegar a las profundidades del alma humana, lo que concibe como una liberación frente a la represión:

> Esa es la transgresión que me interesa, la transgresión de la ley del Estado, sin politización civil, la poesía es antisocial, porque la transgresión trágica conlleva un efecto liberador que es el encargado de medir el grado de represión de una sociedad, el grado de represión de la cultura. (2016a)

Como la misma autora señala, ha pasado de una concepción de un teatro activista, con unos objetivos bastante explícitos (la mejora del alma humana) y de oposición a un poder con una clara dimensión económica, a suscribir una noción del arte como expresión de lo más profundo de la condición humana, velado al acceso racional, y cuyo objetivo sería lograr una liberación que no tiene una inmediata relación con la política, con lo civil, con lo social. Así, sostiene que "no se pueden sustituir los criterios estéticos por objetivos sociales" (2016a). En tanto que el movimiento feminista tiene un indudable carácter civil, social y político,[2] la desconexión y enfrentamiento entre sus objetivos y el programa artístico de Liddell es manifiesta. En varias de las obras de Liddell la fricción entre la concepción de la mujer, tanto por parte de la sociedad como de la misma artista, y la esencia última de lo humano es utilizada como materia prima en la construcción de su imagen como artista-mujer, por lo que me parece oportuno examinar detalladamente las obras más relevantes a este respecto. No obstante, me centraré en aquellas que preparan su giro hacia una retórica misógina, por lo que piezas destacadas de la producción liddelliana, como el *Tríptico de la aflicción* o los *Actos de resistencia contra la muerte* quedan fuera. Para una lectura feminista de estas obras remito a María Francisca Vilches de Frutos (2009) y Celia Martínez Sáez (2017).

[2] Carácter que, a efectos de este artículo, sintetizaré como la plena igualdad entre seres humanos e inscribiré dentro del paradigma de la Modernidad. Sin embargo, es importante resaltar que la concepción del feminismo como una corriente moderna se opone a otro de los rasgos fundantes del paradigma moderno, la creación de las esferas de lo público y lo privado, que han permitido la perpetuación de roles de género patriarcales. Para un análisis del feminismo, la Modernidad y estas esferas remito a Marta Postigo (2007).

2. La maternidad y la dignidad: ser madre, ser hija, ser mujer

En el ya mencionado artículo de Gumersindo Puche (2007) sobre *Lesiones incompatibles con la vida*, el compañero artístico de Liddell trazaba una genealogía de la autora que se remonta al mito de Lilith, la Hester Prynne de Hawthorne y Marina Abramović y esa "corriente que se inicia en los años sesenta con el olvidado eslogan que decía: 'Lo personal es político'" (Puche 2007: 31). Del personaje de *La letra escarlata* toma la creación de un símbolo que exhibe en público como forma de transformar un castigo en una liberación (2007: 32). En la performance de 2003 la letra escarlata de Liddell es la proclamación de la renuncia voluntaria a tener hijos, que se convierte en protesta corpórea ante la hipocresía social y denuncia del dominio de una concepción economicista del ser humano (Liddell 2003b). Según cuenta Puche, la artista en escena se movía con unos bloques de yeso en los pies, bloques en los que al final del espectáculo los asistentes podían escribir (2007: 32-33). Los mensajes dejados eran en su mayoría reproches de otras mujeres por la decisión de no tener hijos, con lo que se perpetúa el rechazo social a esa posibilidad, también por las propias mujeres (2007: 33). La lectura que hace Puche de este hecho es que, a pesar de que la procreación es un instrumento de dominio social del género femenino, la confesión del deseo de no tener hijos es todavía tabú entre las propias mujeres por la posibilidad de exclusión social que supone (2007: 34).

Liddell va a tomar estos materiales para conformar el personaje de Agnes en la obra *Belgrado* (2007). Aunque el tema principal de esta obra son los traumas generados por la violencia de la guerra de Yugoslavia en la sociedad serbia, Liddell expresa a través de dos personajes ajenos a la sociedad eslava, los occidentales Baltasar y Agnes, el dolor provocado por la familia y la condición de la mujer. Agnes, además, es el único personaje femenino de la obra, lo que ha favorecido su interpretación como trasunto de la propia Liddell (Monti 2019: 538). Agnes explicará a Baltasar que:

> Para hablarte de las madres, Baltasar,
> tengo que hablarte de las mujeres,
> puedo hablarte de las mujeres porque soy mujer
> y ellas son mujeres.
> Una mujer no obtiene el respeto de la sociedad católica,
> porque la nuestra,
> aunque laica,
> es una sociedad católica,
> de moral católica,
> de prejuicios católicos y mierda católica,
> no es necesario creer en Dios
> para vivir según "lo católico",
> es decir, "lo misógino",
> tu madre vive según lo católico y lo misógino,
> no importa la ideología de tu padre,
> no es una cuestión ideológica,
> a las mujeres se las trata siempre

> desde un punto de vista estrictamente moral,
> católico y misógino, ¿entiendes?,
> te decía que una mujer no obtiene el respeto,
> hasta que no se convierte en madre.
> [...]
> Una mujer debe ser madre
> para pertenecer al mundo de lo sagrado. (Liddell 2007: 112-113)

Agnes apunta aquí a un problema sistémico de machismo social (de la sociedad de la que ambos personajes proceden, que no es la serbia, sino una occidental que identificamos con España), con una clara raigambre cultural: la religión católica. Esta, a su vez, polarizaría las posibilidades de lo femenino, de modo que "la moral católica divide a las mujeres en tres,/ paridoras, vírgenes y rameras. La mujer vive sometida a estas tres categorías" (2007: 115). No existe posibilidad de alcanzar un "respeto" que iguale a la mujer al hombre, sino que está sometida o al desprecio de la condición de prostituta o a la sublimación de lo sagrado que impone la de virgen/madre. Sin embargo, el hecho de que sea un condicionante social no impide que Agnes afirme la colaboración del resto de las mujeres en esa situación humillante, tanto más cuando participan activamente en el desprecio de aquellas que desafían la imposición de la maternidad como única vía de acceso a una posición social más digna:

> Solo conozco a madres cansadas,
> hartas de todo,
> fábricas de resentimiento,
> [...]
> son madres porque son mamíferas,
> sumisas a la fuerza,
> o porque no saben ser otra cosa,
> solo saben masacrar sus deseos,
> viven a gusto en la sumisión,
> te desprecian cuando no eres sumisa,
> así representan el papel que les corresponde,
> según lo católico,
> según lo misógino... (Liddell 2007: 114-115)

De hecho, Agnes constata el desprecio que otras mujeres le demuestran por no tener hijos, con frases reminiscentes de las escritas por el público en los bloques de yeso de *Lesiones incompatibles con la vida* (Puche 2007: 32-33) –"cuando llegues a vieja estarás sola,/ es lo mejor que me ha pasado en la vida,/ no sabes lo que te pierdes" (Liddell 2007: 114)–. La conclusión de Agnes es que la misoginia conduce a la expulsión de la mujer de la vida intelectual y su reducción al mundo de los sentimientos, de modo que "tomando posesión de lo intelectual,/ el hombre se asegura el derecho a estar por encima de la mujer" (2007: 115).

Hasta aquí la concepción liddelliana de la desigualdad entre hombres y mujeres coincide a grandes rasgos con el diagnóstico social que la achaca a causas culturales presentes en la sociedad española: es una explicación racional

que permite articular estrategias que, también desde la cultura y el arte, sirvan de denuncia y contribuyan a acabar con esa lacra. Sin embargo, el giro hacia lo irracional en la concepción del arte de Liddell justificaría la evolución de la autora hacia el abandono de cualquier tentativa de explicación de la condición humana según parámetros racionales, abandono que afecta irremediablemente a su visión de la naturaleza femenina.

Lo que a partir de ahora Liddell privilegiará en su cosmovisión del ser humano es la idea de que a través de las pasiones, de aquello que no queremos ver de nosotros mismos, es como llegamos al conocimiento más profundo de nuestra naturaleza. Esta idea se manifiesta con fuerza en *Todo el cielo sobre la tierra*, cierre de *El centro del mundo* (2014), obra en la que Liddell carga contra "los profesionales de la piedad [...] los destinados a la salvación del mundo moderno" (2014: 164-165), los que acumulan un "suplemento de dignidad" que les hace creerse mejores que los demás (2014: 165). Así, si en *Belgrado* la reducción de la mujer al mundo del sentimiento y la obligación de la maternidad eran imposiciones de la sociedad misógina, en *Todo el cierro sobre la tierra* la vertiente de denuncia social se pierde y se mantiene la idea de que hay un sector de las mujeres que acepta deliberadamente esa reducción a un ser sentimental, y que busca en el sacrificio (en el que se incluye la maternidad) una ganancia moral:

> No quiero ser una de esas mujeres que son
> solo sentimientos, que necesitan
> sentimientos a todas horas,
> que no tienen más argumento que los putos
> sentimientos,
> que necesitan limpiar hasta una letrina por amor,
> y no simplemente porque deben limpiar la letrina,
> y limpiarla bien, y ya está.
> Limpiar una letrina no es amar.
> No quiero ser como todas esas mujeres que le echan la
> culpa a los hombres de su desgracia,
> de su soledad,
> que le echan la culpa a todo el mundo,
> antes de reconocer que son viejas, y feas, y estúpidas.
> Y están agotadas,
> y cargadas de hijos, que las hacen todavía más viejas,
> más feas y más estúpidas,
> y ni el suplemento de dignidad las salva,
> ni el ser madres las salva. (Liddell 2014: 168-169)

En este fragmento se percibe una de las razones por las que Liddell dibuja un retrato colectivo de las mujeres desde su ángulo menos favorecedor: sirve como contraste y forma de diferenciación de la artista, como manera de afianzar su radical individualidad frente a un "ellas" que buscan la dignidad en la convencionalidad. Obras como *Ping Pang Qiu* (2013) –incluida en *El centro del mundo* (2014)– o *Una costilla sobre la mesa* (2018) incluyen claros alegatos contra la supresión de la individualidad en aras de lo colectivo, de lo social, que en algunos momentos

de la producción de Liddell, como en las obras contenidas en el *Ciclo de las resurrecciones* (2015), toma la forma de un ataque a su madre.[3] Si, como hemos visto, a principios del siglo xxi la cuestión femenina para Liddell tenía que ver con el rechazo a tener hijos como forma de desafiar el dominio masculino, después de su giro antirracionalista la dramaturga carga contra su madre, a quien achaca los rasgos más banales de su carácter, que acaban por extenderse a todas las mujeres:

> Debo soportar una misoginia feroz que asumo sin culpabilidad porque en casi todas las mujeres reconozco rasgos de la mujer que me crio, en ella patológicos, en el resto de las mujeres lo que las unifica, lo que las hace pertenecer a un género, la suspicacia, el parloteo y la malicia, y la mentira y la absoluta falta de nobleza, entrometidas, malhumoradas, venenosas y rastreras, siempre agobiadas, ansiosas, torpes, desmemoriadas, horriblemente susceptibles, más testarudas de lo que nadie puede resistir, y la mayoría de las veces incapaces, y dispuestas a echarle la culpa a cualquiera antes que reconocer su incapacidad, convencidas siempre de llevar razón y de saberlo todo y de hacerlo todo bien para compensar su verdadera falta de inteligencia. Cuando reconozco alguno de estos rasgos en una mujer el rechazo es tan intenso que acaban por saltárseme las lágrimas como si me estuvieran sometiendo a una tortura física. Enfrentarme a lo comúnmente femenino me produce verdadero asco. (Liddell 2015: 130-131)

La exhaustiva enumeración de las bajas pasiones que caracterizarían "lo comúnmente femenino" le sirve para marcar el contraste con los sentimientos extremados que cifran lo humano. Porque la evolución de la cosmovisión liddelliana la lleva a rechazar, incluso en ella misma, todo lo que sea mediocre. Ello propiciará que en el *Ciclo de las resurrecciones* y en *Una costilla sobre la mesa* Liddell utilice un lenguaje de desprecio de ella misma y del resto de las mujeres que bebe de la mística y que imposta el amor extremado hacia un amado divinizado y la sumisión a él como una actitud loable, en abierta oposición a la idea de la emancipación femenina.

3. La mística y la servidumbre voluntaria: el rechazo de la mujer moderna

La consolidación de un ideal femenino que no se ajusta a los parámetros de la Modernidad es una de las constantes que recorren las obras que conforman el *Ciclo de las resurrecciones*,[4] y que, como veremos, se extiende a la *Trilogía del infinito* y *Una costilla sobre la mesa* –textos que alimentaron el espectáculo *The Scarlet Letter*, según los ya aludidos estudios de Checa y Oñoro–. En el *Ciclo de las resu-*

[3] Algo que no se corresponde con lo que la autora escribe actualmente: la muerte de sus padres, cuya agonía reflejó en *Una costilla sobre la mesa* (2018), y el duelo por esta muerte, literaturizado en *Dicen que Nevers es más triste* (2020), han propiciado que Liddell hable de ellos desde una posición más comprensiva.

[4] Obra que reúne los textos de diversos espectáculos, como *Primera carta de San Pablo a los corintios*, *You are my destiny (Lo stupro di Lucrezia)* o *Tandy*, pero también *La novia del sepulturero. Diario*, texto del que proceden gran parte de los anteriores. Para evitar excesivas aclaraciones sobre los trasvases entre ellos –frecuentes, sobre todo, del diario al texto de los espectáculos– los trato como si fueran una unidad.

rrecciones Liddell establece un diálogo con la tradición religiosa occidental que va desde los títulos –además del de conjunto, Liddell nombra dos de sus piezas con reminiscencias bíblicas: *Primera carta de San Pablo a los corintios* y *Salmos*– hasta, fundamentalmente, la creación de un imaginario místico que reconceptualiza lo femenino para que pueda servir como acceso a ese núcleo ajeno a lo racional en el que se puede encontrar alguna verdad sobre el ser humano. Posiblemente el extracto más claro al respecto sea este:

> … porque somos cientos, arrodilladas sobre esa escalera de mármol centenario capaz de guardar el secreto y la vergüenza de esta carne de mujer, retraída ante los hombres pero que no se arredra al declarar su amor ante Dios y ante los ángeles, ante las más altas cumbres de la divinidad, somos cientos, escupidas por la realidad insoportable y recogidas hechas pedazos por lo divino, porque la realidad insoportable atrofia el sexo, pero lo divino lo exalta, y es ante lo sagrado donde la carne femenina, menos que carne, se siente libre para confesar esa magia en la sangre, el amor, el rapto de la sangre, sin temor a la burla, sí, más libre ante Dios que ante los hombres, más cerca de Dios que de los hombres, porque hay algo mediocre en lo terreno y maravilloso en lo absoluto, y es el ansia de absoluto lo que nos hace desgraciadas en los eriales de la realidad, concebidas para el éxtasis, para la locura mística, para el delirio sexual, para el abandono salvaje y la antropofagia, descendientes de ménades, inútiles para la frialdad y el cálculo de la razón, nos refugiamos en la gloria, que a menudo acaba siendo nuestra miasma. (Liddell 2015: 190)

Liddell reinventa aquí uno de los tópicos más persistentes sobre las mujeres: su carácter intrínsecamente irracional. Es una reinvención porque invierte el carácter peyorativo que esta presunta característica femenina ha impuesto: el ser "descendientes de ménades, inútiles [...] para el cálculo de la razón" no las hace seres humanos inferiores, sino superiores, les permite elevarse hacia lo absoluto en contraposición a la mediocridad de la realidad y de los hombres, lo que las lleva al terreno de lo divino. La "locura mística" que Liddell reclama es la que le permite divinizar al amado y construir su relación como una de total sumisión, en la que Liddell menoscaba su autonomía en su búsqueda de sentido en lo premoderno. Así, en *Primera carta de San Pablo a los corintios* describirá la relación con imágenes claramente deudoras de la creación de Eva:

> … Mi libertad consiste en nacer de tus costillas,
> y en construir mi verja con tus costillas
> y haber sido creada para ti
> y estar sometida a ti
> y temer y temblar
> y ser completamente inferior a ti
> para que tú seas Todo en Todas las cosas. (Liddell 2015: 24)

Es coherente que poco después Liddell proclame que "no entiendo a esas mujeres que reclaman sus derechos/ por encima del hombre,/ porque yo encuentro dulzura en estar hecha para el hombre" (2015: 25). Este amor divino y humano permite a

Liddell separarse de los hombres, de la comunidad, siguiendo las palabras de Jesús (Mateo 10, 34-38) sobre el amor a Dios por encima del amor a la propia familia (Liddell 2015: 25-26). Este amor que destruye los vínculos con sus semejantes además le permite fundamentar su parresía, su actitud de hablar sin tapujos, tanto de su madre como de "la gente detestable", entre las que, como hemos visto, están las mujeres en general:

> Creo que desde que te amo me atrevo a más,
> me atrevo a llamar egoísta, mentirosa, retrasada y mala a mi madre,
> me atrevo a todo eso sin sentimiento alguno de culpa,
> porque tengo tu espíritu, tu espíritu,
> y tu espíritu me acompaña en el valle tenebroso,
> me atrevo a detestar sin pudor a la gente detestable porque tengo tu espíritu
> y ya me da igual todo, nada tiene importancia salvo tu espíritu.
> No hay servidumbre en la tierra que me retenga.
> No hay cosa material que me aconseje prudencia.
> Solo me dedico a ti. (Liddell 2015: 26)

Sin embargo, podemos preguntarnos si Liddell ha tomado verdaderamente el camino de vuelta de la Modernidad, si en sus obras no hay nada que desactive la construcción de este imaginario de sumisión, en las antípodas de aquel rechazo de lo católico por misógino que sostenía en *Belgrado*. El principal argumento en contra de una vuelta total a la moral católica como regidora de la vida social y del comportamiento femenino la encontramos en las mismas páginas de las obras del *Ciclo*: "no encuentro mayor herejía que comportarme como si Dios existiera a sabiendas de que no existe" (2015: 66); "reclamo lo sagrado frente a lo ridículo, frente a la sorna que todo lo empobrece. Reclamo lo sagrado. Reclamo el mito" (2015: 119). Esta reclamación es solidaria con su necesidad de un interlocutor, que es un sustituto del sentido de su escritura: "yo solo puedo escribir si escribo para alguien, si escribo para amar a alguien [...] Necesito un interlocutor sentimental, aunque sea imaginario, puesto que mi vida interior está absolutamente desconectada de mi vida exterior" (2015: 116). El lenguaje místico que utiliza no se dirige realmente a alguien, es un puro ejercicio de voluntad necesario para escapar de la parálisis de la escritura, como lo es la necesidad de inventar un Dios. Pero el hecho de que esta instancia sea masculina permite a Liddell desear que "mi soledad fuera masculina, entonces sería una soledad hermosa [...] Me da asco esta soledad con olor a mujer" (2015: 185) y preguntarse "¿qué error hubo en mi nacimiento? Oh, amado mío, ¿por qué pertenezco al sexo que detesto?" (2015: 185), hasta volver de nuevo a la exaltación de la desigualdad entre el amado hombre y la mujer-Angélica: "no me queda más remedio que amar como mujer. Perdóname si amándote no soy más que una mujer" (2015: 185).

Así, la descripción que Liddell hace de sí misma es la de un ser alienado con respecto a la sociedad (la existencia, la realidad, que siempre se relaciona con los otros). Solo desde su búsqueda de lo sagrado y la oposición a los valores que rigen la sociedad contemporánea se entiende el anhelo de Liddell por la subyugación, por la inferioridad y el sometimiento de su voluntad: "yo miro al

blasfemo y veo a un redentor, y mis rodillas se clavan sin que mi voluntad intervenga, se clavan en el suelo para adorar su blasfemia. Y así, arrodillada, gozo de un reconfortante sentimiento de inferioridad" (2015: 117).

Posiblemente debamos tener en cuenta el hecho de que Liddell juega deliberadamente en las obras del *Ciclo* con un diagnóstico clínico, fusionado con una referencia literaria. Junto con las referencias bíblicas y místicas, otro texto que sirve de referencia a Liddell en el *Ciclo de las resurrecciones* es la novela de Sherwood Anderson *Winesburg, Ohio*. Liddell titulará una de las obras del *Ciclo* con el nombre de uno de los personajes de Anderson, Tandy, en el que cifrará la entrega voluntaria a un amor absoluto que la dramaturga identifica con el síndrome de Clérambault. La dramaturga española toma de la obra Anderson la idea de que los hombres necesitan mujeres lo suficientemente fuertes para atreverse a ser amadas (Liddell 2015: 59-60; Anderson 1990: 198-200). Liddell construye la idea de que ella es lo suficientemente fuerte para amar mediante la relación mística con el amado, pero afronta la posibilidad de que sus visiones y sentimientos sean "simplemente el conjunto de síntomas de un delirio psicótico" (2015: 148). Sin embargo, se opone a la reducción de su pasión a "una descripción clínica a manos de esos expertos asesinos de poesía" (2015: 68). Frente a la consciencia de esta alteración mental y la expulsión de la vida de cualquier atisbo espiritual, Liddell reafirma su voluntad de trascendencia, dado que los médicos "nunca comprenderían que hay un momento en la vida en que necesitas rezar para sobrevivir a la ausencia de amor [...] y necesitas inventar dioses y buscar a gente que vea los mismos dioses que tú" (2015: 147).

El contextualizar su visión del mundo, del amor y la idea de la sumisión de la mujer al hombre en el marco de un trastorno mental (que la artista reivindica como mejor que la mediocre normalidad) pudiera parecer una salida conceptual para explicar la imagen misógina que Liddell proyecta. Sin embargo, el propio discurso de Liddell evidencia que se trata de una elección: ella misma expone que sus opciones para comprender y explicar los tormentos que padece son considerarse o una enferma o una maldita (2015: 206-207); y, en un arrebato de lo que desde el punto de vista de un lector ajeno a su universo podría ser considerado lucidez, ella misma esboza lo negativo de su reclamación de la locura:

> ... no sé cómo he llegado a este reino imaginario de idiotas atormentados, los creyentes, desesperados que inventan sus propios dioses para no volverse locos en vano [...]. No sé cómo he llegado a este valle de altares ridículos [...] este refugio falsamente sagrado, esta invención insana que solo me acerca a la boca falsamente profética de los retrasados, porque necesitamos señales, maldiciones y profecías para sentir que no estamos enfermos y sin esperanza, y sin embargo cada señal inflama la enfermedad y la falta de esperanza, y acabamos por convertirnos en una figura grotesca, y las muecas de adoración no son más que las horribles huellas de este puto sufrimiento ininterrumpido que solo admite lo imaginario por ser la realidad insoportable, cargada de seres humanos insoportables ... (Liddell 2015: 204-205)

Aun cuando el fragmento anterior muestra que el rechazo del paradigma racionalista del ser humano por la vía de la reclamación de lo sagrado es también un callejón sin salida, producto de la necesidad de escapar de una realidad insoportable y no de una verdadera alternativa estética y ética, Liddell continuará cultivando una retórica (que incluye una visión negativa de la mujer como género y una exaltación de la sumisión al hombre amado) que le permite evitar la parálisis conceptual a la que la condujo la pérdida de la fe en la capacidad política del teatro. Ello explica que a pesar de la consciencia de su conversión en una "figura grotesca" cuyas muecas y ansias de lo sagrado no responden sino a un intento por lidiar con el sufrimiento, Liddell persevere en esta retórica mística que lleva aparejada una importante carga misógina.

Los tonos místicos que utiliza en el *Ciclo de las resurrecciones* pervivirán en la *Trilogía del infinito* y *Una costilla sobre la mesa,* los textos sobre los que se basa *The Scarlet Letter*. Como disponemos de los análisis de Checa y Oñoro, no me detendré en exceso en estos textos,[5] aunque sí merece la pena comentar algunos aspectos que contribuyen a ilustrar la tesis aquí sostenida de que la retórica misógina de Liddell procede de su rechazo conceptual a la condición de ser humano que impone la Modernidad. En su estudio sobre *The Scarlet Letter* Cristina Oñoro sostiene que el principal elemento de misoginia de la obra no es su ataque indirecto contra el "feminismo *mainstream*" sino "la genealogía de grandes maestros que reivindica y en la mitología creada en torno a la figura del artista y la creación" (2021: 74). Por cuanto están vinculados con la imagen de la mujer que Liddell desprecia y la que canoniza me interesa señalar el empleo concreto de dos de los integrantes de esta genealogía: el filósofo Friedrich Nietzsche y la protagonista de *La letra escarlata*, Hester Prynne.

4. Entre Nietzsche y Hester Prynne: contra la cultura de la cancelación

En *¿Qué haré yo con esta espada?*, una de las obras de la *Trilogía del infinito* (2016b), encontramos un segmento titulado "Solo gli uomini sono belli fino alla fine dei loro giorni" (2016b: 131-137). En este segmento –que, en parte, se reprodujo en *The Scarlet Letter* (Checa 2019: 167)– Liddell contrapone la belleza inmarcesible de los hombres a la degradación de la belleza física (por su degradación moral) de las mujeres. En este texto Liddell introduce a su vez una aclaración entre paréntesis sobre la naturaleza de las mujeres:

> (siempre mujeres antes que seres humanos
> por sentirse ellas ajenas a las taras de los seres humanos
> y a las debilidades de los seres humanos,
> superiores,
> como si hubieran nacido de la probeta impoluta

[5] Vale la pena comentar que Checa Puerta señala que, analizando el tratamiento crítico del texto publicado y el del espectáculo escénico, el lenguaje lírico y místico de *Una costilla sobre la mesa* no trasciende en la representación, de modo que los espectáculos pierden "toda su capacidad por indagar en el misterio y se han recibido como un exabrupto, una provocación" (2019: 165).

> de la rigidez y la excelencia,
> el pináculo del desarrollo,
> coños emperador,
> y por tanto inhumanas, sin alma,
> "no hay ser humano más despreciable
> que aquel que no es capaz de despreciarse a sí mismo"). (Liddell 2016: 135)

La cita con que cierra el paréntesis procede de *Así habló Zaratustra* de Nietzsche (2010: 26). Con ella Liddell ilustra el camino cognoscitivo que defiende para el ser humano: el del "desprecio de uno mismo", la huida de la imposición del modelo de ser humano que prescribe la Modernidad, ese "pináculo del desarrollo" que sugiere la culminación de un proyecto de supuesto progreso que Liddell, de la mano de Nietzsche, desprecia. La solidaridad que Liddell establece entre el ataque a las mujeres y Nietzsche tiene diversas lecturas, en tanto que la obra del filósofo alemán puede leerse desde las múltiples declaraciones misóginas que contiene o, según la interpretación de Sarah Kofman, desde una interpretación del ataque nietzscheano a los valores y la moral establecidos que sea fértil para la deconstrucción y crítica del patriarcado (Barly 2020). El propósito de Liddell cuando denuesta el afán de perfección del feminismo puede ser comprendido, por tanto, como una reedición de la ofensiva de Nietzsche contra la moral del esclavo y la victimización de los débiles.

Nietzsche es, así, una de las principales figuras de esa genealogía que la dramaturga reivindica. De hecho, en un alegato contra la "cultura de la cancelación" incluido en *Una costilla sobre la mesa* –alegato que también formará parte de *The Scarlet Letter* (Checa 2019: 168-169)–, nombra a Nietzsche entre los autores amenazados por esta "cultura de la cancelación" que el puritanismo feminista (presuntamente) impone. La dramaturga, opuesta a los "puritanos progresistas que secuestran la naturaleza y lo bello relegando la oscuridad que rige nuestras almas al estrado superficial de los censores modernos" (2018: 54-55), enumera aquello y aquellos que están en peligro ante su envite:

> ¿Darán por cancelada la lujuria, la perversión y los vicios que también nos definen y nos liberan? ¡Oh, Foucault! ¿Llegarán a censurar por degenerados incluso nuestros sueños, borrarán el hecho degenerado del inconsciente? ¡Oh, Freud! ¿Qué obras degeneradas eliminarán de los museos y las bibliotecas? ¡Oh, Genet! ¡Oh, Nietzsche! ¡Oh, Sade! ¡Oh, Nabokov! ¡Oh, Tiziano! ¡Oh, Caravaggio! (Liddell 2018: 55)

El campo semántico, con las perífrasis "dar por cancelada" o "llegar a censurar", nos llevan a pensar, indudablemente, en el concepto de "cultura de la cancelación", que para Liddell supone un ataque a la propia esencia de lo humano: lo que se quiere borrar no son ciertas obras de arte y de cultura, sino una cierta visión del ser humano que resulta incómoda por "degenerada". Se trata de una caracterización del feminismo contemporáneo como intransigente y pacato que ha tenido cierto éxito como forma de denostarlo. Aunque no utiliza el concepto "cultura de la cancelación", Lucía Lijmaer proporciona un interesante análisis de

cómo se ha relacionado el supuesto resurgir del "puritanismo" con el feminismo, especialmente en el ámbito de la cultura. Así, en el capítulo titulado "Cuando las neopuritanas son las demás" de su libro *Ofendiditos. Sobre la criminalización de la protesta* (2019), sostiene:

> … las acusaciones de puritanismo hoy se suelen producir en un ámbito muy concreto: los debates acerca de supuestas conductas inapropiadas, generalmente de tipo sexual, en el mundo de la cultura. De las últimas polémicas culturales que han sido calificadas de puritanas, las más notables son: la relectura de *Lolita* de Nabokov por parte de ciertas académicas feministas, el revuelo por una exposición del pintor franco-polaco Balthus o el […] caso de Egon Schiele. (Lijmaer 2019: 20)

Para Lijmaer, la clave de bóveda de la reacción antifeminista es la percepción, por parte de las sedicentes "no puritanas", de que el feminismo contemporáneo trata a los adultos como si fueran incapaces de formular sus propios juicios éticos al margen de la moral colectiva. Ello implicaría "la perpetua victimización e infantilización de todas las mujeres" y el menoscabo de la libertad individual (2019: 28-29), especialmente en el mundo del arte y la cultura: "se tacha de neopuritano a quien señala una victimización y señala o censura (por ese orden de gravedad) una ofensa de tipo sexual en una obra artística" o a quien "pone en discusión la moral sexual de un creador" (2019: 30).[6]

La caracterización del puritanismo de Liddell no es, por tanto, exclusiva de la autora, sino que pertenece a una corriente más amplia con la que comparte el temor por la pérdida de toda una tradición cultural –Nabokov, por ejemplo– y un léxico similar con el que dibujar a un enemigo que se caracteriza por su afán censor y la victimización. Así, Liddell relaciona directamente esta actitud censora con uno de los prototipos deformados de la mujer feminista: las "profesoras con su irreprochable superioridad, misándricas totalitarias, intrascendentes y anodinas, víctimas por decreto" que declaran que "lo que antes NO era ley ahora SÍ lo es" (2018: 56). No es difícil distinguir en esa "conversión en ley", en esa "victimización por decreto", el eco de las críticas que se han vertido sobre la legislación promulgada para luchar contra el machismo sistémico.

La dramaturga no menciona directamente el feminismo, pero sí habla de "los tribunales invisibles de la corriente de los tiempos que condenan al ostracismo todo aquello que les parece nauseabundo" (2018: 56), condena permitida por la deliberada confusión entre ideología y ley y la extensión de esta confusión al mundo del arte. Para ella, "la ideología es lo contrario del pensamiento" y todo intento de reducir el arte a ideología (como ocurrió con el calvinismo o con el marxismo) un intento de destruir la energía del espíritu (2018: 56). Liddell se opone a la obligación de un arte moralmente intachable convirtiéndose en una nueva Hester Prynne:

---

[6] Por el contrario, la posición de Lijmaer es que tras las acusaciones de "puritanismo" o el menosprecio de lo "políticamente correcto" late un intento de exagerar lo anecdótico como forma de apartar la atención de la opinión pública de los verdaderos problemas sociales, como el machismo o el racismo.

> Mi letra A sigue siendo un estigma por ofensas a la moral. Mi hija, mi obra, mi Pearl, ha entrado en conflicto con el estado puritano o tal vez nace del propio conflicto con el estado puritano [...]. No es la A de ADÚLTERA, es la A de ARTISTA. Cantamos a la consagración de la libertad en su lucha contra el despotismo blanco y la guardia de las buenas costumbres. (Liddell 2018: 56-57)

Sin embargo, Liddell no teme verdaderamente por el fin del arte. Para ella "todo aquello que intenta acabar con el alma tiene su efecto contrario, la alienta" (2018: 56), y "la A termina por ser un bien y la transgresión un beneficio. A través del arte, de esa A bordada, lo inmoral es ético, revierte en el bien común" (2018: 57). Ello justifica su propia actividad artística:

> Es finalmente el ARTE el que me obliga a coser la letra escarlata y llevarla en el pecho en ese patíbulo-escenario que es toda misa trágica. La conciencia del hombre no pertenece al Estado, ni a la ley, ni a la opinión general, ni al activismo, ni a las proclamas, ni a la voluntad de los pueblos. (Liddell 2018: 57)

La concepción del arte de Liddell está así indudablemente unida a su proyección como artista en ese "patíbulo-escenario" desde el que se opone a la supeditación del alma al activismo. Proclama que "acepto el veredicto de la comunidad ofendida cosiendo la letra sobre mi pecho" (2018: 57), pero también manifiesta que el orgullo que le genera la apropiación de la ofensa a la comunidad le provoca una "oscura, compleja y antigua sensación de pecado. Un sentimiento de depravación, de tendencia incurable", una herida íntima de la que depende el orgullo, y viceversa (2018: 57). Liddell vincula así lo que Checa denomina "la actitud del *parresiastés*, o de la propia *Hester Prynne*" (2019: 180) (con cursivas en el original) con el dolor y la individualidad que recorre toda su obra, y que ha asociado a su propia persona. Liddell no es indiferente a nivel personal a los ataques al activismo feminista que escribe o pronuncia en escena: según ella misma sugiere, al enfrentarse a la comunidad experimenta una "depravación" que estaría claramente relacionada con la exploración de las pasiones más bajas que, de la mano de Nietzsche, concibe como acceso a la esencia de lo humano. A ello se une una posición artística claramente contraria a la "cultura de la cancelación" en tanto que Liddell cifra en el arte y la filosofía supuestamente amenazados por esta práctica (abanderada por el feminismo más combativo) la ganancia ética que obtenemos al entrar en contacto con lo más profundo de nuestra condición.

Es de resaltar la resignificación que se ha producido de la figura de Hester Prynne, resignificación que resume la evolución de Liddell: si en 2007 Gumersindo Puche podía usar al personaje de Hawthorne como emblema de la defensa de Liddell de una clara posición política, en torno a 10 años después la propia artista utilizará a la protagonista de *La letra escarlata* como adalid de la autonomía del arte con respecto a la mejora colectiva y el activismo social impuesto por una moral feminista puritana –al igual que la Hester Prynne de Hawthorne se enfrentaba al puritanismo de la Nueva Inglaterra del siglo xvii–. Si la primera Hester estaba hermanada con Lilith en su actitud de *parresiastés* frente a la supeditación de la dignidad humana a la economía, en *Una costilla sobre la mesa*

Liddell indicará que, para Harold Bloom,[7] la creación de Hawthorne es una "Eva estadounidense" (Liddell 2018: 50), y empleará la figura de Eva en varias ocasiones como modelo para su relación mística (de hecho, ya el título de la obra preconiza las referencias a Eva). Es, hasta cierto punto, lógico que las figuras de Eva y Hester confluyan, en tanto que ambas comparten la supeditación al hombre por causa del amor –ya en el *Ciclo de las resurrecciones* Liddell citaba fragmentos de *La letra escarlata* (2015: 165)–.

Hasta aquí he dibujado un panorama coherente de la evolución de la relación de Liddell con las posturas feministas; evolución que estaría en íntima relación con sus postulados artísticos y con la cronología del auge y la reacción a la "corriente de los tiempos" que sería la Cuarta ola del feminismo: así, Nani Aguilar Barriga sostiene que esta Cuarta ola se encuadra entre 2011 y la actualidad (2020: 137), mientras que Lucía Lijmaer señalaba en 2019 que el discurso que relaciona censura, puritanismo y lo políticamente correcto se habría instalado en la opinión pública hace menos de una década (2019: 18), década en la que la imagen que Liddell dibuja del feminismo está caracterizada por su denuesto y oposición. Sin embargo, para que este panorama de la aproximación liddelliana al feminismo y su influencia en la creación de su figura pública fuera completo faltaría la exposición de lo que al respecto nos dice una de las obras más conocidas de Liddell, la más difícil de integrar en el discurso explicativo que estoy proponiendo: *La casa de la fuerza* (2009).

4. El menosprecio del dolor (femenino) por la alabanza de la Humanidad (masculina): *La casa de la fuerza*

La casa de la fuerza fue la obra mencionada por el jurado del Premio Nacional de Literatura Dramática para concederle el galardón a Liddell en 2012 (Cultura y Deporte 2012). Aunque no explicitaron los motivos, análisis como el de Antonio Morón resaltan que la obra "supone una reflexión profunda acerca del significado de la violencia machista en la sociedad del siglo xxi" (2017: 432). Mediante la utilización de documentos relacionados con los feminicidios de Ciudad Juárez, mezclados con la experiencia subjetiva de Liddell, la autora construye un discurso feminista radical que es "aceptado por la sociedad en su planteamiento teórico" (Morón 2017: 441) y que orbitaría en torno a la exposición de "la perversión machista que hace el hombre de la realidad, lo cual lleva a la autora a pedir su extinción" (2017: 440). Se trata de una obra polimorfa, en la que Liddell mezcla canciones de La oreja de Van Gogh, corridos mejicanos, documentos sobre los feminicidios, escritura diarística, referencias a *La muerte en Venecia* de Mann y a *Tres hermanas* de Chejov, etc. No solo habla la dramaturga, sino que secciones enteras de la obra están puestas en

[7] Mención nada casual, si recordamos que la dramaturga recurre a Bloom en su artículo de *El País* (Liddell 2016) para justificar el rechazo a toda connotación política del arte con citas de *El canon occidental*. A su vez este ensayo de Bloom se leyó como defensa de una forma de entender la academia frente a los cambios propuestos por corrientes como los *Cultural Studies* o la crítica feminista (Aradra y Pozuelo 2000: 33-63), que Bloom agrupó bajo el marbete "Escuela del Resentimiento" (Bloom 1994: 17).

boca de Getse y Lola, actrices cuyo testimonio de maltrato es utilizado por Liddell como reflejo de su identidad fragmentada (Olivas Fuentes 2019: 640-641).

Desde el punto de vista de la autoconstrucción de la imagen liddelliana como feminista esta obra es interesante porque Liddell no solo introduce el diario en el que detalla las consecuencias de su ruptura con David Fernández (Olivas Fuentes 2019: 640) o los testimonios de maltrato de Lola y Getse (Liddell 2009: 41-43), sino que en un segmento titulado "Ejercicios de felicidad para hijos de puta" Angélica, Getse y Lola impostan la voz del paradigma de hombre, paradigma que es, sin ambages, machista. El hombre es capaz de menospreciar el dolor de las mujeres por el constructo teórico de la Humanidad que le permite, según la voz impostada por Getse, salvar su imagen moralmente intachable:

> Getse: [...] Puedo hacer daño a quien me venga en gana.
> Puedo ir a lo mío.
> Y no sentirme culpable.
> Porque lo importante es la humanidad.
> Amar a la humanidad.
> A mí sólo me importan los grandes acontecimientos.
> La caída del Muro, la guerra de Iraq,
> las grandes luchas, las Cruzadas,
> las elecciones europeas,
> los campos de exterminio en general,
> los conflictos armados en general,
> los hospitales en general,
> los zoológicos en general.
> Y por eso defiendo a la humanidad.
> Pero a ti, que tienes un nombre
> y no tienes unas buenas tetas ni un culo bonito,
> por qué tengo que defenderte a ti.
> Eres una más.
> Y puedo joderte viva como a una más
> Tú no eres un gran acontecimiento.
> Tú eres insignificante y no un gran acontecimiento.
> ¿Viste las montañas de cadáveres en el periódico?
> Las montañas de cadáveres son un gran acontecimiento.
> Y por eso amamos a la humanidad.
> Mi obligación es pedir disculpas al mundo.
> Al mundo en general.
> Pedir disculpas por consumir agua y electricidad.
> Pedir disculpas por comer carne.
> Pero qué es eso de pedirte perdón a ti por la soledad. (Liddell 2009: 83-84)

Liddell participa en este coro de denuncia mediante la exposición cruda de la incoherencia de un discurso masculino que justifica el sufrimiento femenino por su inadecuación al paradigma de lo que el hombre entiende como sufrimiento justificable:

> Angélica: [...] Si estuvieras enferma,
> verdaderamente enferma,
> entonces podrías hablarme de sufrimiento.
> Ya sabes que solo tolero el sufrimiento de los enfermos
> Aquel sufrimiento que está relacionado con lo estrictamente corporal.
> Quejarse del dolor que causa un hueso roto es coherente.
> O quejarse de una quemadura,
> O quejarse de un dolor de estómago.
> Por esa razón existe una ley que permite la tortura en ciertos casos.
> La tortura física.
> Porque el sufrimiento corporal es coherente.
> Pero ese regodeo en el mundo del espíritu,
> cuando uno lo posee todo en la vida,
> Seguridad Social, subsidio por desempleo, protección
> policial,
> ese regodeo en el mundo del espíritu,
> la depresión, la tristeza, la angustia, el llanto,
> no es coherente, cojones.
> Debes reconocerlo, no es coherente.
> Así que bésame el puto culo, hostias.
> Yo soy la especie luminosa
> Porque por mi culpa sufren las mujeres.
> O se internan en los manicomios.
> O comen puñados de arsénico.
> O llaman a su psiquiatra por las noches.
> Y además me siento jodidamente orgulloso de ello. (Liddell 2009: 80-81)

Esta estrategia de impostar una voz orgullosa de sus atrocidades como forma de denunciarla ante el espectador fue una de las utilizadas por Liddell en sus *Actos de resistencia contra la muerte*, obras en las que la dramaturga y actriz recreaba el discurso de los hombres de Estado como exposición del machismo, el racismo y el antropocentrismo estructural de la sociedad española según el análisis ecofeminista que Celia Martínez propone de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* y *El año de Ricardo* (Martínez Sáez 2017). Podríamos así cuestionarnos hasta qué punto *La casa de la fuerza* (2009) responde al teatro de tono político previo a lo que aquí he denominado el giro antirracionalista de Liddell, que, recordemos, sitúo aproximadamente en 2008. Liddell expresa de forma indirecta su concepción del pensamiento que "nace de lo oscuro" como la vía para aumentar la empatía entre seres humanos, frente al egoísmo que lleva la búsqueda de la satisfacción y la felicidad individual:

> Angélica: [...] el pensamiento no es lo mismo que la opinión.
> El pensamiento nace de lo oscuro.
> Y la opinión nace de la satisfacción.
> Y yo soy un tío satisfecho [...]
> ¿Y qué sería del mundo que hemos conseguido
> si sustituyéramos la opinión por el pensamiento?
> Todo nuestro esfuerzo se iría a la mierda.
> La gente empezaría a ponerse en el lugar del otro.

> Empezarían a sentirse culpables, a sentirse responsables,
> empezarían a sentir compasión, a cambiar su punto de
> vista.
> Empezarían a ser bondadosos.
> Y estamos aquí para ser felices.
> No estamos aquí para ser bondadosos. (Liddell 2009: 79-80)

Solo a través de la asunción de que Liddell se adscribe a todo aquello que la voz del hombre machista rechaza podemos asumir que la fe en ese pensamiento oculto que funda la compasión por los otros frente al menosprecio del dolor individual justificado por la abstracción de la Humanidad (abstracción creada por los hombres según lo que ellos consideran lícito o no dentro de los dominios de la dignidad humana) responde a la visión del mundo de la autora. Si en obras posteriores, como el *Ciclo de las resurrecciones* o *Una costilla sobre la mesa*, una parte del ataque de Liddell a las mujeres se cifra en su incapacidad para aceptar la degradación como vía de acceso a lo humano, en *La casa de la fuerza* son los hombres los que, atrapados en su orgullo y en la defensa de la superioridad de lo masculino, se muestran incapaces de la empatía necesaria para comprenderse a ellos mismos. Esto lleva a la autora a cifrar en la angustia que provoca una acción incomprensible –la del incesto con sus propios hijos– la aniquilación de los "hombres fuertes" y su sustitución por los "hombres más frágiles del mundo" (2009: 120-122). También conlleva que Liddell exalte su poder y belleza en tanto que mujer[8] como opuesto a esa idea de hombre:

> Los hombres duros tienen el poder
> pero yo, mujer, tengo el asco por los hombres.
> [...]
> Jamás volveré a emplear palabras indoloras.
> La venganza femenina seguirá siendo el tema principal.
> Ningún hombre ha conseguido igualar en belleza a una
> mujer airada.
> El destino de la belleza está, por tanto, en mis manos.
> Desobedeceré. (Liddell 2009: 120-121)

De esta forma podemos concluir que en *La casa de la fuerza* están presentes los rasgos antimodernos que presiden desde 2008 la poética de Liddell: el recurso a la angustia y lo incomprensible como fundadores de una versión más humana de lo humano, la reivindicación de lo individual frente a las abstracciones colectivizantes[9] Ello es importante desde la perspectiva de la construcción de la misoginia de

[8] Esto no quiere decir que toda la imaginería que Liddell despliega en *La casa de la fuerza* con respecto a los atributos de los hombres y la condición de las mujeres sea hostil para ellos y beneficiosa para ellas. Por ejemplo, en el segmento titulado "Textos de amor a un muñeco de plastilina", Lola, Getse y Angélica proclaman su amor a un hombre cuya fuerza física le asimila a Dios, pero un dios capaz de ser "serio, solitario, callado y triste como las pesas" (2009: 93). Encontramos aquí prefiguraciones de los tonos místicos y de adoración de la belleza masculina que Liddell desarrollará posteriormente.

[9] De hecho, *La casa de la fuerza* coincide en el tiempo (y en la edición) con *Anfaegtelse*, texto en

Liddell porque nos indica que la creación de un discurso de ataque a las mujeres no está necesariamente relacionada con su giro antirracionalista, sino que este admite modulaciones que generan otra imagen, más positiva, de la mujer y del género femenino. Si esto es así, ¿por qué la autora que en 2009 exaltaba la belleza de la mujer airada decidió exacerbar los tonos misóginos de sus obras posteriores?

Conclusiones

Sostiene en su análisis Cristina Oñoro que en los espectáculos de Liddell el público "representa el papel de sociedad burguesa biempensante con la que la artista entra en conflicto y, dicho en sus propias palabras, 'se niega a hacer las paces'" (2021: 81). En gran medida es este conflicto con el público el que modula la construcción de la imagen que proyecta en escena (y que, dados los rasgos autoficcionales de su obra, acaba por mezclarse con ella misma). Así, cuando concebía el teatro como "una especie de activismo", su posición es la de una clara defensa de las mujeres y de su capacidad para rechazar la imposición de la maternidad, incluso cuando ello provocara el rechazo del poder y de cierto sector de las mujeres –según el testimonio de Puche y el reflejo de esta oposición en *Belgrado*–. Cuando Liddell abandona la fe en la capacidad política del teatro y pasa a concebir el arte como una oposición al "Estado hegeliano" y una búsqueda de la individualidad en lo prerracional del ser humano, las bases para su enfrentamiento con un feminismo que, de la mano de su Cuarta ola, tiene mayor capacidad para marcar la agenda política están servidas. Ello explicaría por qué entre el giro antirracional y antimoderno y obras de claro menosprecio a las mujeres como la *Trilogía del infinito* o *Una costilla sobre la mesa* –que confluyen en el espectáculo *The Scarlet Letter*– Liddell es capaz de escribir un texto como *La casa de la fuerza*, en el que a una Humanidad abstracta secuestrada por lo masculino opone la individualidad y concreción del dolor femenino.

La casa de la fuerza ocuparía, pues, el ínterin entre un teatro político que acoge el feminismo como una de sus facetas y un teatro opuesto al "Estado hegeliano" en el que la Cuarta ola feminista se integra. Esta oposición perfila el dibujo misógino de Liddell en tanto que su alter ego escénico utiliza la retórica misógina como arma, en línea con toda una corriente de opinión que resalta lo que de puritano, censor y victimizador tiene el feminismo contemporáneo, cuya principal preocupación política es, según algunas teóricas feministas, la violencia sexual (Aguilar 2020: 136-137). A esta politización de las vivencias sexuales, Liddell responde resaltando la vinculación del sexo con lo apolítico, lo íntimo, lo oscuro del ser humano, y denostando a aquellas que se aferran al análisis social del sexo en busca de la "perfección" de las mujeres. Expresado de otra forma, Liddell quiere despolitizar el arte en un momento en el que las corrientes teóricas feministas buscan su politización; la dramaturga busca separar lo íntimo de lo colectivo al tiempo que la teoría feminista aboga por acercar lo personal a lo

la que Liddell cita pasajes de *Temor y temblor* de Kierkagaard, obra con la que había justificado en "Abraham y el sacrifico dramático" (2008b) su paso al absurdo y lo irracional como fundadores de lo humano.

político. Liddell detecta en el feminismo un ataque a lo individual que antes era, en la visión del mundo que transmitía en unas obras abiertamente políticas, más propio del machismo. Así, en su visión, la "sociedad burguesa biempensante" a la que alude Oñoro habría pasado de ser biempensante por machista a ser biempensante por feminista. De esta forma es factible la especulación de que, sin el auge de la Cuarta ola feminista, las obras de Liddell hubieran mantenido los tonos de *La casa de la fuerza*. Podemos admitir que la dramaturga reajusta su personaje en función de lo que cree mejor para el arte: convertirse en la "parresiastés" contra el feminismo como corriente colectiva a partir de *El centro del mundo*.

Este reajuste de su personaje explicaría que pueda ir desde la sublimación de la mujer a su total menosprecio. Pudiera parecer una contradicción que este menosprecio se base en la creación de una imagen de lo femenino caracterizada por sus defectos –imagen presente en obras como *El centro del mundo* (2014), el *Ciclo de las resurrecciones* (2015), la *Trilogía del infinit*o (2016) o *Una costilla sobre la mesa* (2018) como contraste con la imagen de la amada desde el paradigma de la literatura mística– y que al mismo tiempo Liddell reivindique la fundación de lo humano en lo oculto, en lo amoral, en lo irracional. ¿No formarían parte estos defectos de esa posibilidad de encontrar lo humano en lo que se oculta a lo consciente? La respuesta de Liddell es que no, dado que a pesar de que estos defectos se convierten en lo femenino por antonomasia en la retórica liddelliana de la última década, las mujeres (feministas) no aceptan la imperfección como fundadora de lo humano; por el contrario, buscan la perfección a través de la organización colectiva, camino que Liddell descartó a partir de 2008. Así, no puede aceptar la "victimización" como forma de ganar un "suplemento de dignidad" que emplear en la lucha contra la discriminación social por cuanto todo camino que para ella no pase por plantear una revolución –necesariamente individual– en la concepción del ser humano es estéril. En tanto que esta lucha colectiva contra la discriminación por razón de género es un proyecto que impone la percepción de la dignidad humana según los parámetros para calibrar esta que estableció la Modernidad, el giro de Liddell hacia lo irracional (justificado teóricamente con Nietzsche y Kierkegaard) sitúa a la autora en una posición de potencial frontal oposición al feminismo percibido como proyecto político moderno.

Aunque en líneas generales la conclusión anterior sea válida, no se debe ocultar que el hecho de que Liddell construya su imagen a partir de su reivindicación de lo extracotidiano, de lo excesivo, conlleva que la artista desarrolle discursos y retóricas que pueden ser incompatibles entre sí. Por ejemplo, Liddell propone al mismo tiempo la aceptación de nuestras bajas pasiones –siempre que sean sublimes– y la rendición a un amor de tonos místicos, pero al mismo tiempo desactiva la validez de la retórica mística al reconocer que su amor es una invención producto de la necesidad de un sentido y al sugerir que es producto de una enfermedad mental (el síndrome de Clèrambault). La contradicción entre la imagen de sí misma que proyecta en *La casa de la fuerza* –claramente feminista– y en *The Scarlet Letter* –con tintes misóginos– se ve acentuada por lo

excesivo de las estrategias de representación que utiliza para defender la capacidad cognitiva del descenso a lo amoral y el individualismo como potencial vía de mejora de la condición humana.

El ataque a las mujeres responde, de esta forma, no a una cosmovisión necesaria del mundo sino del arte y de su papel en la sociedad. En última instancia, pues, el registro misógino de la obra de Liddell –y, mediante el recurso a estrategias autoficcionales, de su proyección como artista– se constituye en una defensa de la autonomía del arte (y de la artista) con respecto a las percibidas exigencias de "corrección política" y de lo hegemónico. Como sostiene Cristina Oñoro, a pesar de que Liddell rechace la ideologización del arte, las posturas poéticas de la dramaturga se sostienen en una "concepción del artista que, aunque haya sido naturalizada, resulta tan ideológica como la concepción que la propia Liddell critica a los puritanos de nuestro tiempo" (2021: 75). Por cuanto la propia dramaturga ha expuesto los fundamentos de su ideología artística en lugares tan públicos como una tribuna de opinión en *El País*, una cabal interpretación –y análisis– de su propuesta estética deberá contar con su radical rechazo a la imposición de obligaciones morales más allá de su compromiso con los seres humanos como individuos (sean del género que sean).

Obras citadas

Aguilar Barriga, Nani (2020). "Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola", Femeris, vol. 5, 2: 121-146. <https://doi.org/10.20318/femeris.2020.5387> (12 de febrero de 2021).

Anderson, Sherwood (1990). Winesburg, Ohio. Trad. A. Ros, ed. M.ª Eugenia Díaz. Madrid: Cátedra.

Aradra Sánchez, Rosa María y José María Pozuelo Yvancos (2000). Teoría del canon y literatura española. Madrid: Cátedra.

Ávalos, Almudena (2013). "Angélica Liddell: 'Soy una hooligan, una salvaje'", Smoda. El País. <https://smoda.elpais.com/celebrities/angelica-liddell-soy-una-hooligan-una-salvaje/> (8 de febrero de 2021).

Barly, Daphne (2020). "Nietzsche y el feminismo: ¿Antagonista o precursor?", Carcaj. <http://carcaj.cl/nietzsche-y-el-feminismo-antagonista-o-precursor/> (12 de febrero de 2021).

Bloom, Harold (2019). El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas [1994]. Trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama.

Checa Puerta, Julio Enrique (2019). "Angélica Liddell y su 'A' de artista: una revisión crítica de 'La letra escarlata'", Revista de escritoras ibéricas, 7: 153-186

Cornago, Óscar (2011). "Anotaciones al margen. Epílogo", in Angélica Liddell, La casa de la fuerza; Te haré invencible con mi derrota; Anfaegtelse. Segovia: La uÑa RoTa, 131-140.

Cultura y Deporte, ministerio de (2012). "Angélica Liddell, Premio Nacional de Literatura Dramática". <http://www.culturaydeporte.gob.es/actualidad/2012/11/20121105-cu-lidell.html> (12 de febrero de 2021).

Cultural, el (2007). "Angélica Liddell se alza con la II edición del Premio de Teatro Valle-Inclán". <https://elcultural.com/Angelica-Liddell-se-alza-con-la-II-edicion-del-Premio-de-Teatro-Valle-Inclan> (4 de febrero de 2021).

Eguía Armenteros, Jesús (2017). "El mesianismo apocalíptico en el teatro de Angélica Liddell", in El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo xxi, ed. José Romera Castillo. Madrid: Verbum, 422-431

Fernández Peláez, Julio (2018). "El 'yo no ficcional' en la escena contemporánea española: de la autobiografía a la exposición", in Jóvenes plumas del hispanismo: nuevos retos y enfoques de la investigación filológica, ed. Juan Pedro Cabanilles Gomar. Madrid: Ediciones Complutense, 131-143.

Jabois, Manuel (2016). "'Un mundo sin dolor sería un mundo de imbéciles'", El País. <https://elpais.com/cultura/2016/10/06/actualidad/1475769790_702967.html> (5 de febrero de 2021).

Jiménez Carazo, Guillermo (2020). "Angélica Liddell, una creadora disidente que lleva al teatro el arte del dolor", elDiario.es. <https://www.eldiario.es/cultura/angelica-liddell-creadora-disidente-lleva-teatro-arte-dolor-vengo-quemar-padres-tres-meses-diferencia_1_6414987.html> (4 de febrero de 2021).

Liddell, Angélica (2003a). "El mono que aprieta los testículos de Pasolini", in El sacrificio como acto poético. Madrid: Continta Me Tienes, 2015, 33-43.

Liddell, Angélica (2003b). "Lesiones incompatibles con la vida", in El matrimonio Palavrakis; Once upon a time in West Asphixia. O hijos mirando al infierno; Hysterica Passio; Lesiones incompatibles con la vida. Bilbao: Artezblai, 2011.

Liddell, Angélica (2007). Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso. Bilbao: Artezblai, 2008.

Liddell, Angélica (2008a). "El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres", in El sacrificio como acto poético. Madrid: Continta Me Tienes, 2015, 67-92.

Liddell, Angélica (2008b). "Abraham y el sacrificio dramático", in El sacrificio como acto poético. Madrid: Continta Me Tienes, 2015, 99-118.

Liddell, Angélica (2009). La casa de la fuerza, in La casa de la fuerza; Te haré invencible con mi derrota; Anfaegtelse. Segovia: La uÑa RoTa, 2011.

Liddell, Angélica (2014). El centro del mundo. Segovia: La uÑa RoTa.

Liddell, Angélica (2015). Ciclo de las resurrecciones. Segovia: La uÑa RoTa.

Liddell, Angélica (2016a). "La poesía es la rebelión contra el Estado", El País. <https://elpais.com/cultura/2016/02/09/babelia/1455042695_683519.html> (5 de febrero de 2021).

Liddell, Angélica (2016b). Trilogía del infinito. Segovia: La uÑa RoTa.

Liddell, Angélica (2018). Una costilla sobre la mesa. Segovia: La uÑa RoTa.

Lijmaer, Lucía (2019). Ofendiditos. Sobre la criminalización de la protesta. Barcelona: Anagrama.

Martínez Sáez, Celia (2017): "El cuerpo que cuestiona: Una lectura ecofeminista de las obras *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003) y *El año de Ricardo* (2005) de Angélica Liddell", Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura, 13.1: 231-242.

Monti, Silvia (2019). "Máscara, persona y personaje en el teatro de Angélica Liddell", in Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018): En homenaje al profesor José Romera Castillo, ed. Guillermo Laín Corona y Rocío Nogales Santiago. Madrid: Visor, 529-542.

Morón Espinosa, Antonio (2017): "La utilización del teatro documento en *La casa de la fuerza*, de Angélica Liddell", in El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo xxi, ed. José Romera Castillo. Madrid: Verbum, 432-441.

Nietzsche, Friedrich (2010). Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie. Trad. José Rafael Hernández Arias. Madrid: Gredos.

Olivas Fuentes, Marta (2019). "Hacia una aplicación del término autoficción en el teatro. Algunas reflexiones sobre *Anfaegtelse* y *La casa de la fuerza,* de Angélica Liddell", in Vir bonus dicendi peritus: homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo, ed. Luis Alburquerque García y José Luis García Barrientos. Madrid: CSIC, 634-643.

Oñoro Otero, Cristina, (2021). "Puritanismo, mirada masculina y espectadoras: 'The Scarlet Letter' (2018), de Angélica Liddell", Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 35: 70-85.

Ordóñez, Marcos (2020). "Quien manda es ella", El País. <https://elpais.com/cultura/2020/07/09/babelia/1594283232_875601.html> (4 de febrero de 2021).

Postigo Asenjo, Marta (2007). "Mujer, feminismo y modernidad: atrapadas entre lo público y lo privado", Thémata: Revista de filosofía, 39: 281-286

Puche, Gumersindo (2007). "Mirar el daño: a propósito de *Lesiones incompatibles con la vida*, acción que cierra *El tríptico de la aflicción*", in 50 años de teatro contemporáneo: temática y autores, ed. Antonia García Tirado y Julio Enrique Checa Puerta. Madrid: Secretaría General Técnica, 27-38.

Vicente, Álex (2019). "Angélica Liddell carga sobre el escenario contra el #MeToo", El País. <https://elpais.com/cultura/2019/02/13/actualidad/1550084229_993210.html> (4 de febrero de 2021).

Vidales, Raquel (2018). "¿Por qué dejamos marchar a Angélica Liddell?". <https://elpais.com/cultura/2018/05/29/actualidad/1527594784_289245.html> (4 de febrero de 2021).

Vilches de Frutos, María Francisca (2009): "Representaciones de género en las artes escénicas: Angélica Liddell y el discurso de la transgresión", Hispanística XX, 27: 261-276.

Villora, Pedro M. (2009): "Ayer y hoy de Angélica Liddell", in Angélica Liddell, Frankenstein; La historia es domadora del sufrimiento: 2006. Sigüenza: Eugenio Cano Editor, 7-11.

MISCELÁNEA

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.1059
Vol. IX, n.º 2 (verano 2021), pp. 405-423, ISSN: 2255-4505

DOLOR Y GLORIA, ¿AUTOBIOGRAFÍA, AUTOFICCIÓN O FICCIÓN AUTOBIOGRÁFICA AUDIOVISUAL?

PAIN AND GLORY, AUTOBIOGRAPHY, AUTOFICTION OR AUDIOVISUAL AUTOBIOGRAPHICAL FICTION?

Agustín Gómez Gómez
Universidad de Málaga
aggomez@uma.es

Recibido: 11.05.2021
Aceptado: 17.09.2021

Resumen**:** *Dolor y gloria* (2019) de Pedro Almodóvar es una obra autorreferencial de ficción. Nuestro objetivo es establecer a qué categoría pertenece, especialmente a partir de las tres formas más frecuentes: la autobiografía, la autoficción y la ficción autobiográfica. Partimos de los postulados de Philippe Lejuene y de la teoría de la autoficción para realizar un análisis fílmico, e igualmente hemos considerado algunos textos del propio Almodóvar y entrevistas que, como paratextos, nos ayudan a comprender qué hay de personal en sus películas. También tendremos en cuenta *La ley del deseo* (1984) y *La mala educación* (2004) como dos obras anteriores con las que *Dolor y gloria* formaría una trilogía. A partir de *La ley del deseo*, en la que el autor empírico aparece en escena, dejará de tener presencia en sus obras y los autorretratos anteriores desaparecerán, pero mantendrá la representación de algunas vivencias a través de personajes delegados. En esa primera etapa encontramos autorretratos y posteriormente veremos momentos autobiográficos y autoficciones en los que algunos de sus personajes adoptan esas experiencias. El resultado de nuestro estudio es que transforma vivencias propias, cercanas y ajenas en narraciones de ficción. Las conclusiones son que no existe relato autobiográfico, en algunos casos hallamos autoficción y, principalmente, ficción autobiográfica.

Palabras clave: Pedro Almodóvar, autobiografía, autoficción, ficción autobiográfica, autorreferencia

Abstract: *Pain and Glory* (2019) by Pedro Almodóvar is a self-referential work of fiction. Our objective is to establish which category it belongs to, especially from the three most frequent forms: autobiography, autofiction and autobiographical fiction. We start from the postulates of Philippe Lejuene and the theory of autofiction to carry out a filmic analysis, and we have also considered some texts by

Almodóvar himself and interviews which, as paratexts, help us to understand what is personal in his films. We will also take into account *The Law of Desire* (1984) and *Bad Education* (2004) as two previous works with which *Pain and Glory* would form a trilogy. From *The Law of Desire*, where the empirical author appears on the scene, he will no longer have a presence in his works and the previous self-portraits will disappear, but he will maintain the representation of some experiences through delegated characters. In this first stage we find self-portraits and later we will see autobiographical moments and autofictions in which some of his characters adopt those experiences. The result of our study is that it transforms own, close and of others experiences into fictional narratives. The conclusions are that there is no autobiographical account, in some cases we find autofiction and, mainly, there is autobiographical fiction.

Keywords: Pedro Almodóvar, Autobiography, Autofiction, Autobiographical Fiction, Self-reference

Introducción

Con el estreno de *Dolor y gloria* (2019) los medios generalistas y divulgativos del cine se centraron principalmente en lo que de autobiográfica tiene (Smith 2019, Corona 2019). No ha sido difícil establecer referencias sobre si tal o cual escena pertenece, o puede pertenecer, a la biografía personal del director porque son muchas las entrevistas y textos en las que el propio Almodóvar ha hablado sobre él y su vida desde niño hasta hoy. El hecho de que el protagonista, Salvador Mallo (Antonio Banderas), haya adoptado una fisonomía muy parecida a la de Pedro Almodóvar, y que incluso en la promoción, con fotos y carteles, se haya utilizado la imagen del protagonista con el fondo del director, ha contribuido a identificar al autor con el protagonista. Además, Almodóvar ha introducido, en el texto y en otros paratextos, dos cuestiones que han coadyuvado en el debate respecto a la inclusión de la película como obra del yo. Se trata del concepto de autoficción, por un lado; y la idea de que existe en su obra una trilogía formada por *La ley del deseo* (1987), *La mala educación* (2004) y *Dolor y gloria* que funcionarían como un conjunto autobiográfico en el que el cine y el deseo son los hilos conductores, por otro.

Somos conscientes de que la heterogeneidad de formas y registros que las obras del yo audiovisual adoptan no se agota en una clasificación, más aún cuando los límites entre unas y otras son finos y permeables, pero este debate es necesario para ir fijando criterios a los que acogernos para movernos en el área audiovisual en los registros del yo.

Nuestra hipótesis es que *Dolor y gloria*, y buena parte de la filmografía de Almodóvar, tiene poco de autobiografía, momentos de autoficción y, posible-

mente, mucho de novela autobiográfica. Utilizamos el término novela autobiográfica tomado de los estudios literarios, pero más adelante lo desarrollaremos como audiovisual (ficción autobiográfica).

Puesto que la última película de Pedro Almodóvar se trata de una indudable obra de ficción, el objetivo principal es dilucidar qué vinculación tiene con la vida del autor y a qué tipo de modelo autorreferencial se puede circunscribir.

Para responder a ese objetivo proponemos los siguientes interrogantes de investigación: ¿hasta dónde podemos hablar de autoficción en *Dolor y gloria?*; si como se ha indicado, incluso por el propio director, hay muchos elementos que se corresponden con la biografía del autor, ¿podemos hablar de autobiografía?; finalmente, ¿podría ser una ficción en la que lo ficticio parece verdadero?

1. Objeto de estudio

Como ya hemos comentado, en este artículo analizamos la última producción de Almodóvar considerando su autorreferencialidad. Nuestro propósito, por tanto, reside en dilucidar cómo se manifiesta el autor y qué hay de él en esa obra. Al mismo tiempo, ya lo señalábamos anteriormente, *Dolor y gloria* puede erigirse en una trilogía, o cuando menos se puede relacionar con otras de sus películas en cuanto a obra del yo. Este aspecto también lo trataremos a través de un recorrido por su producción cinematográfica en la que se pueden ver algunos signos que tienen que ver con la vida de director manchego. Esta metaficción tan frecuente en su obra, en ocasiones confundida con la autoficción, hace que determinados ítems vayan pasando de película en película y que en no pocas ocasiones se terminen confundiendo con hechos de su vida.

Hay una distinción que creemos pertinente mencionar ahora para poder avanzar en el terreno de las obras del yo en el audiovisual. Resaltamos, primero, lo de audiovisual, porque este es deudor de los estudios previos de la literatura sobre lo autorreferencial. Pero esa deuda puede problematizar su especificidad porque el lenguaje que cada una emplea es diferente, y aunque las concomitancias son permanentes, también las diferencias. De todas ellas, en las que por la lógica productiva de este estudio no podemos entrar de forma pormenorizada, nos interesa resaltar el hecho de que la mayoría de las obras cinematográficas vinculadas a esta temática autorreferencial, son documentales.[1] Lo señalaba Efrén Cuevas cuando decía que "[d]e ahí que la autobiografía fílmica encuentre su hábitat natural en la práctica documental" (2005: 222). Añadía que eso no quiere decir que no existan obras de ficción autobiográficas, pero estas tienen una dimensión más amplia, como el denominado cine de autor, en el que hay reflejos autobiográficos entre el autor-director y los personajes y en la elección de los temas tratados. Por establecer un paralelismo, con múltiples matices, podríamos decir que cuando desde la literatura se habla de autobiografía podríamos aproximarnos a un documental autobiográfico, mientras que cuando se habla de novela autobiográfica estamos en el territorio de la ficción autobiográfica. Desde

[1] Esta cuestión fue planteada por P. Lejeune (1999: 22).

la ficción la homonimia entre autor, personaje y narrador no tienen necesariamente que coincidir, lo que hace que los filtros y distanciamientos sean mayores y por tanto más difícil encontrar las claves autobiográficas. A esto añadimos otra cuestión relevante cuando desde la ficción este tipo de relatos autorreferenciales están interpretados por una enunciación delegada, pensemos en la clásica *Otto e mezzo* (*Ocho y medio*, 1963) de Federico Fellini interpretada por Marcello Mastroianni. En este, como en casos similares, los filtros entre el autor y el personaje hace que necesitemos de un conocimiento previo o añadido para entender lo que ese *alter ego* tiene de veraz.

Diferentes son los casos de Woody Allen o Nanni Moretti,[2] por poner dos ejemplos también conocidos, en los que son actores de sus propias obras, y que ocuparían una "postura de autor" según la cual su identidad es reconocida por el espectador (Meizoz 2007, Casas 2017: 41). Esta presencia actoral, como veremos más adelante, se ha relacionado con un modo de autoficción, aunque adelantamos que Almodóvar, desde *La ley del deseo*, prefiere mantenerse fuera de plano (Gómez 2014), y hasta entonces solo tuvo pequeños papeles, nunca de protagonista, lo que lo aproxima más al modelo felliniano que al alleniano o morettiano.

A partir de la consideración de que *Dolor y gloria* es una película de ficción, que no encaja en el estatuto de lo que se ha venido en denominar documental, lo factual hay que buscarlo por otros derroteros. Como tendremos ocasión de comprobar, estos se encuentran fundamentalmente en paratextos y autotextos.

La sinopsis que proporciona la propia productora, y firmada por Almodóvar, señala lo siguiente:

> *Dolor y Gloria* narra una serie de reencuentros, algunos físicos y otros recordados después de décadas, de un director de cine en su ocaso. Primeros amores, segundos amores, la madre, la mortalidad, algún actor con el que el director trabajó, los sesenta, los ochenta y la actualidad. Y el vacío, el inconmensurable vacío ante la imposibilidad de seguir rodando. También habla del teatro como elemento que dinamita/dinamiza el pasado y lo arrastra hasta el presente. Habla de la creación, cinematográfica y teatral, y de la imposibilidad de separar la creación de la propia vida.[3]

Podemos completar el argumento señalando que Salvador Mallo, un director de cine en horas bajas aquejado de múltiples problemas físicos, se reencuentra con Alberto Crespo (Asier Etxeandia), el actor de su primera película, *Sabor*, porque la Filmoteca ha restaurado el negativo y quiere hacer una presentación entre ambos. Ese encuentro, después de treinta y dos años, entre otras cosas, da lugar al consumo de heroína por parte de Salvador para amortiguar sus dolores físicos. Del reencuentro entre director y actor va a surgir una representación teatral en forma de monólogo, *La adicción*, que servirá para evocar aspectos de la infancia y de la juventud.

---

[2] En el caso de Nanni Moretti nos referimos, naturalmente, a los casos en los que se presenta como Michelle Apicella o con otro nombre diferente al suyo, lo que solo hace en *Caro diario* (1993) y *Aprile* (1998), dos casos claros de autoficción (Herrera Zamudio 2007: 115-179).

[3] <https://www.eldeseo.es/dolor-y-gloria/>.

Del argumento se evidencia que el presente es lo relevante, y ese ocaso y dificultad para rodar lo conduce a recordar su pasado. Esos diferentes tiempos se narran mediante un montaje paralelo en el que vemos los recuerdos de infancia, que creemos *flashback*, pero que al final descubrimos que son el rodaje de una película, *El primer deseo*, lo que viene a ser la superación de todas las dificultades para seguir creando.[4] Otros recuerdos, los relativos a su madre anciana (Julieta Serrano), sí se construyen a través de *flashback* y finalmente otros son en tiempo presente motivados por los reencuentros físicos, primero con Alberto y después con Federico (Leonardo Sbaraglia), su amor de los años ochenta. Hay un enlace entre el tiempo presente y el pasado que se traslada a *El primer deseo*. Se trata de una acuarela que un albañil hizo del director cuando era niño y que por casualidad encuentra en una exposición de arte popular, hecho que le sirve como catalizador para volver a escribir e incorporarlo a esa nueva película. Estamos ante una metaficción que, como una muñeca rusa, introduce dentro del relato otros relatos, literarios en el caso de *La adicción* convertido en monólogo teatral y cinematográficos para *El primer deseo*, relatado este a través de ocho *flashback*, a lo que sumamos otros dos para recordar el tiempo de la madre (Hernández 2021: 250).

Como hemos indicado, hay ejemplos cinematográficos notables, del que *Ocho y medio* es el principal. En ella, el cineasta de Rimini recurre a un *alter ego* para representarse a sí mismo, como un director que tiene que hacer una película "sobre la historia de un director que ya no sabía cuál era el filme que quería hacer" (Grazzini 1994: 104). Mientras encuentra la inspiración, recurre, como el propio Fellini expresó, "a los recuerdos, los sueños, las sensaciones, una maraña inextricable de cotidianidad, de memoria, de imaginación, sentimientos, hechos que sucedieron mucho tiempo antes y que conviven con aquellos que están sucediendo" (Grazzini 1994: 101). En palabras de Carmen Rodríguez, "*Ocho y medio* es una gran mentira, en el sentido de que no es la realidad, no se narra lo vivido, sino que es una representación de lo vivido [...] una mezcla de realidad –lo vivido–, mentira –lo recordado–, escritura onírica –lo soñado– e imaginación –lo creado" (2011: 134). La recurrencia a la infancia, las amantes y el cine como acto creativo tiene un claro paralelismo con lo que Almodóvar hará en su película y, siguiendo con la cita anterior, se verán intermitencias entre lo vivido, recordado, soñado y creado.

2. La autobiografía y sus derivados

Según Philippe Lejeune una autobiografía es un "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 su personalidad" (1994: 50); y para que se produzca –añade– deben coincidir autor, narrador y personaje (A=N=P). En un paso adelante, Lejeune construye el *Pacto autobiográfico*, según el cual el autor se

[4] Un planteamiento de puesta en abismo similar ya lo desarrolló en *La mala educación* y lo vuelve a repetir en *The Human Voice* (*La voz humana*, 2020).

compromete a decir la verdad, en un contrato simbólico entre autor y lector por el cual el autor pide al lector que le crea, lo que da lugar a un doble propósito: contar la verdad y anunciar que la va a contar. Resulta evidente que *Dolor y gloria* no se configura como una autobiografía, por la falta de identidad entre autor, narrador y personaje; porque no es un relato retrospectivo (fundamentalmente está contado en presente) aunque en ocasiones remita a la infancia; ni se realiza un pacto entre autor y espectador más allá de unas ciertas expectativas de marketing; ni en ningún momento Almodóvar ha señalado que se haya comprometido a decir la verdad, más bien al contrario.

Lejeune sigue buscando todos los intersticios que algo tan lábil como la autobiografía contiene y aporta otros dos conceptos, lo que denominó *novela autobiográfica* y *pacto fantasmático*, que permiten considerar a la ficción como parte de ese pacto autobiográfico. El pacto novelesco reconoce la no identidad entre autor y personaje (A≠P), lo que dirige el relato hacia la ficcionalización. Este lo define como "todos los textos de ficción en los que el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el personaje, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla" (1994: 63). De esta manera la veracidad o no de los hechos pasa a un segundo término, porque ahora lo que se enfatiza no es al autor sino el relato. El fantasmático da un paso adelante en tanto que el lector es invitado "a leer las novelas no solo como ficciones que remiten a una verdad sobre la 'naturaleza humana', sino también como *fantasmas* reveladores de un individuo" (1994: 83). Estos dos modelos, que en el caso de la literatura parecen claros, en el caso audiovisual tienen una extrapolación si consideramos al fantasmático como el conjunto de la obra del director, en nuestro caso Almodóvar, que permite a los espectadores "leer en clave autobiográfica el resto de su producción" (1994: 84), aunque sea de forma indirecta. Nos movemos, claro está, en lo que se denomina cine de autor, o al menos en el concepto de autoría que André Bazin defendió en *La politique des auteurs*, es decir, "el proceso analítico de elegir en la creación artística el factor personal como un criterio de referencia, y así postular su permanencia e incluso su progreso desde una obra a la siguiente" (1957: 2). Por decirlo de una forma más actualizada, cuando tiene "la responsabilidad estética de la obra" (Zumalde 2021: 274).

Esto nos permite partir de la ficción y aunque existan determinadas 'fuerzas referenciales' que nos remiten claramente al autor, estas tienen diferentes grados que pueden hacer que sean tan verosímiles como inverosímiles. El planteamiento de Lejeune nos faculta para abordar *Dolor y gloria* como un posible ejemplo de ficción (novela) autobiográfica y, al mismo tiempo, el fantasmático nos habilita para que, no solo las otras dos películas que han sido señaladas por el propio autor como tríptico autobiográfico, sino el conjunto de su obra sea considerado como revelador de la vida del director.

Lo señalado nos servirá como punto de partida para comprobar cómo se ubica la ficción en *Dolor y gloria*. Esto nos lleva a la otra importante y más compleja consideración: ¿es su última película una autoficción?

3. La autoficción

Manuel Alberca ya señalaba que la autoficción guarda un notable parentesco con la novela autobiográfica, e incluso dudaba si era la hija o la hermana pequeña de esta (2007: 126). Estas consideraciones indican la dificultad para adscribir estas obras a uno u otro escenario. Simplificando, se puede definir la autoficción como una obra del yo en la que el autor es protagonista y que opta por un formato de ficción. La identidad del nombre (protocolo nominal) como el modo ficcional (protocolo modal) tienen una amplia nómina de variantes en las que se dilucida, en definitiva, de qué estamos hablando cuando hablamos de autoficción. Luz Elena Herrera Zamudio, respecto al nominal, que prefiere denominar "protocolo de identidad", señala tres posibilidades:

> - un autor que interpreta a un personaje con el cual comparte el nombre (homonimia completa), un derivado (homonimia por transformación), a través de citas intertextuales o porque el nombre puede establecer una equivalencia entre autor y personaje (homonimia por sustitución).
> - un autor que comparte el nombre o un derivado con un personaje interpretado por otro actor.
> - un autor que interpreta a un personaje de nombre diferente o anónimo. (Herrera Zamudio 2007: 54-57)

Finalmente, incluye un cuarto apartado, "homonimia cifrada", que se produce fuera del concurso nominal y que fundamentalmente se establece a partir de datos factuales, principalmente de paratextos que aportan la información suficiente para establecer la correspondencia entre autor y personaje (2007: 58-59).[5]

Algunos modelos están claros y otros son más sibilinos porque la naturaleza genérica no queda bien delimitada entre el relato de ficción y no ficción, o porque los filtros y distanciamientos juegan claramente al equívoco. Hay que considerar que, como señala Alberca, "la identidad nominal de personaje y autor en la autoficción constituye uno de sus pilares fundamentales y ocasiona una alteración de la expectativa del lector" (2007: 128). Para establecer una definición funcional, define la autoficción como un "relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor" (2007: 158). Como hemos visto esta característica es igual a la autobiografía. No obstante, nos indica que "la autoficción puede simular una historia autobiográfica con total transparencia y, sin embargo, tratarse de una seudoautobiografía, o por el contrario ser lo que parece sin apenas disimulo, es decir, una autobiografía en el molde de una novela". Entonces, añade, "el relato autoficticio guarda una equidistancia simétrica con respecto a la novela y a la autobiografía" (2007: 130), en lo que podríamos entender como que no es una autobiografía pues no se va a decir la verdad, aunque el autor se manifiesta, pero tampoco es una novela

[5] Señala al respecto, la obra de Woody Allen que no lo incluye a él como intérprete. Por ejemplo, en "*Radio Days* (1987) y *Celebrity* (1998), Seth Green y Kenneth Branagh, respectivamente, encarnan personajes construidos a partir de rasgos vinculados con la identidad de Woody Allen: origen, familia, domicilio y profesión" (2007: 58).

autobiográfica porque no participa del enmascaramiento de esta. Descartada la autobiografía en *Dolor y gloria*, nos interesa incidir en el espacio que hay entre la autoficción y la novela (ficción) autobiográfica, pero considerando que el principal argumento de la autoficción (A= N=P) no se cumple.

Alberca plantea, por tanto, dos opciones de autoficción: a) simular que una novela parezca una autobiografía sin serlo o b) camuflar un relato autobiográfico bajo la denominación de novela (2007: 129).

Si trasladamos este planteamiento al audiovisual, e insistimos en la necesidad de trasladar el término novela por película de ficción, sería autoficción cuando hay una intervención autodiegética:

> - Si el autor tiene una presencia física, es decir protagonista, en un relato de ficción es autoficción; es decir, se cumple ese pilar fundamental en el que se da una identidad nominal de personaje y autor. Serían los casos en los que se simula que la ficción parece una autobiografía sin serlo (Nanni Moretti en *Caro diario* [1993]; Marc Recha en *Días de agosto* [2006] (Gómez y Parejo 2020); Elías León Siminiani en *Mapa* [2012]).
> - Si el autor está presente y se le relaciona claramente, pero se oculta a través de un personaje. En estos casos entran los que camuflan un relato autobiográfico bajo el paraguas de la ficción (François Truffaut en La noche americana [1973]; Nanni Moretti en *Palombella Rossa* [1989]).

En ocasiones se han incluido obras en la autoficción sin ser autodioegéticas. Estos son los casos más problemáticos porque, aunque puedan tener rasgos que se presentan como reconocibles, eso no quiere decir que necesariamente tengan una relevancia como modo autobiográfico (Gómez y Rubio 2013: 14-15). La inspiración puede partir de experiencias personales, pero configurarse como autorreferenciales es otra cuestión. Woody Allen en su reciente autobiografía, *A propósito de nada*, llega a decir "[c]uando me preguntan cuál es el personaje de mis películas que más se parece a mí, solo tenéis que mirar a Cecilia en *The Purple Rose of Cairo*" (2020: 30). No deja de ser paradójico que sea precisamente en una película en la que él no es protagonista y que sea interpretada por una mujer. ¿Eleva esta consideración a *La rosa púrpura de El Cairo* (1985) como una autoficción? Sin considerar ahora la cuestión de A=N=P, más allá de algunas referencias que se pueden identificar con el director, nada induce a incluirla en el corpus de las autoficciones. El propio Almodóvar ha señalado en varias entrevistas a propósito de *Dolor y Gloria*, que parte de experiencias personales, pero que en el ejercicio de la escritura los personajes van por derroteros inesperados. Por poner otro ejemplo almodovariano, en *La flor de mi secreto* (1985), Leo Macías (Marisa Paredes) cuenta la anécdota de cómo con diez años leía y escribía las cartas a las vecinas analfabetas, lo que se corresponde con algo que el propio Almodóvar ha contado en algunas ocasiones (Almodóvar 2000, Gómez 2014: 75) y que vemos también en una escena de *Dolor y gloria*. ¿Es entonces *La flor de mi secreto* una autoficción? La identidad del personaje de Leo no se corresponde con la de Almodóvar, más allá de la incorporación de algunas características coincidentes puntuales, lo que tampoco certificaría esa autoficcionalización.

Efectivamente, uno de los riesgos de la autoficción, considerada como una forma en la que participa un doble ficticio que presenta rasgos de la personalidad del autor, es que podríamos terminar considerando que toda su filmografía es autoficción. Y por lo mismo podríamos terminar concluyendo que toda obra audiovisual que tiene trazas de obra de autor podría ser autorreferencial y en algunos casos autoficciones porque sus obras tienen rasgos que les identifican.

En un texto escrito en 1990 en el *Anuario de El País* y recogido después en *Patty Diphusa*, "La promoción", Almodóvar se refiere a las hasta entonces siete películas realizadas (la última *Mujeres al borde de un ataque de nervios*), como obras "que hablan de mí y de mis alrededores. Todas ellas reflejan lo mejor y lo peor de mí" (Almodóvar 2011: 169). Más adelante se refiere al rechazo de determinados proyectos que le llegan porque lo que busca es tener "un espacio de dimensiones íntimas" (2011: 170). Una cita más de este relato nos lleva a ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984) y la confesión de que decidió exponer "sus orígenes nada modernos, el pueblo" (2011: 171). Estas tres citas nos sirven para desvelar algo que ya sabíamos, pero que ahora resulta pertinente recordar, que su cine habla de él, pero de todas ellas solo en una hay una concreción sobre sus orígenes. En aquellos momentos, los que se corresponden con su primera etapa cinematográfica, parece que no le interesaba ni lo autobiográfico, ni sus orígenes, pero sí mostrar las experiencias vitales del presente.

4. La autoficción almodovariana

En *La mala educación*, cuando el personaje de Ángel (Gael García), entra en el despacho de Enrique Goded (Fele Martínez) y le entrega el relato "La visita", dice algo que podríamos tomar como una autoficción: "Hay una parte inspirada en nuestra infancia y otra que no, cuando los personajes se hacen mayores y crecen. Eso ya es ficción". Los nombres de los personajes son coincidentes con el del autor (Ignacio) y con el del otro protagonista (Enrique), lo que podríamos tomar como verídico dentro de una doble ficción. Ignacio es autor, narrador y protagonista de ese relato, que se convierte en otra obra cuando es adaptada por otro autor. "La visita" comienza como un texto literario, no cinematográfico, que podríamos considerar como una obra de autoficción, pero al ser parte del relato fílmico se subsume en él y pierde su identidad de referente veraz. Esta forma de puesta en abismo en el que un texto se introduce en otro es una de las formas narrativas más utilizadas por Almodóvar. Estas reflexiones metacinematográficas y metaficcionales le permiten, entre otras cosas, trabajar como un collage con el que abre el relato y permite amplificar las lecturas. Sobre esta cuestión Vincent Colonna ha realizado una propuesta que denomina "autoficción especular", que se fundamenta en la idea de la obra dentro de la obra. Este modelo de metalepsis o puesta en abismo permite que el autor no sea el personaje principal y se mantenga en los márgenes de la obra, o incluso que sea una autoficción miniaturizada en la que solo en un determinado momento se hace presente (1989: 161-280; 2012: 103-115).

De forma parecida se introduce un relato literario en *Dolor y gloria* que se convierte finalmente en obra de teatro. Se trata de *La adicción*. El texto habla

de la infancia de Salvador y su etapa durante los años ochenta en Madrid. En un momento le cede los derechos a Alberto Crespo para que lo interprete, pero sin que se sepa que él es el autor. Ante la perplejidad de Alberto, Salvador le confiesa "[e]s un texto confesional. No quiero que nadie me identifique" (Almodóvar 2019: 104). En la representación en la Sala Mirador, el monólogo pasa como obra de Alberto que lo narra en primera persona. Más allá de la alteración de la autoría podríamos considerarlo una obra autobiográfica, hasta el punto de que, cuando Federico la ve, reconoce perfectamente que el personaje de Marcelo es él mismo y que el autor es Salvador. El monólogo en ocasiones va acompañado de fotografías que evocan recuerdos de Costa de Marfil y La Habana, lo que proporciona referentes visualizados como reales y aporta, aún más, un aire de veracidad. No obstante, nos seguimos moviendo en el plano de la ficción, la ficción autobiográfica de Lejeune, pues nada indica que dicho relato tenga, o no, un referente extracinematográfico. Ana María Sánchez-Arce lo ha expresado correctamente cuando señala que es Salvador el que hace cine autobiográfico y autoficción, pero no Almodóvar. Este lo que viene a hacer es cine de ficción construido a partir de experiencias personales (Sánchez-Arce 2020: 292-308).

En *Dolor y gloria* hay un momento en el que la autoficción se convierte en protagonista. La madre le reprocha que saque a sus vecinas en sus películas, y añade "¡No me gusta la autoficción!". Ante la sorpresa de oír a su madre hablar de la autoficción, Salvador le dice: "¡Qué sabes tú de la autoficción!". Y esta le responde: "Te oí explicarlo en una entrevista" (Almodóvar 2019: 155). Antes, en una conversación con Mercedes (Nora Navas) le confiesa que no había superado la muerte de su madre y que "Cuando estoy en duermevela [...] acabo siempre pensando en mi madre y en mi infancia", a lo que Mercedes le replica: "pero nunca has hablado de ella ni de tu infancia en tus películas" (Almodóvar 2019: 151). Aquí el director manchego juega al despiste, pues es notorio que su madre está presente en muchas de sus películas. También podemos considerar que en esta respuesta la madre se refería a las vecinas, no a ella, y que cuando Salvador le dice: "¡No puedo tratarlas con más respeto ni más devoción! Cada vez que tengo ocasión hablo de ti y digo que me he formado contigo y con las vecinas, que todo os lo debo a vosotras" (Almodóvar 2019: 155). Ese *hablar* se refiere, dentro de la diégesis, a un comentario extracinematográfico. No deja de ser peculiar que Almodóvar, que, en tantas ocasiones ha incorporado a su madre en sus películas, tanto en persona como con actrices que la representan, en esta niegue ese protagonismo. En cualquier caso, ese "sacar" a las vecinas en sus películas dista mucho de ser una autoficción. Como hemos comentado, Almodóvar adoba la ficción con experiencias personales que le aportan un aire de veracidad, pero no por eso deja de ser ficción. Sánchez Noriega se ha referido a esa contradictoria participación del autor, que puede irrumpir de forma directa y manifiesta o "desde un yo de identificación incierta" (2017: 31).

La manera de construir determinas experiencias autorreferenciales en formato audiovisual, la podemos ver con la mediación de paratextos en unos recientes artículos publicados en la prensa por Almodóvar. En uno de ellos confiesa que el descubrimiento sexual que tuvo de niño no se produjo a través de

la visión del albañil desnudo, como vemos en *Dolor y gloria*, sino con *Esplendor en la hierba* (1961) con Warren Beatty (Almodóvar 2020a). Esto nos lleva a la consideración de que los filtros que van desde lo personal a su conversión cinematográfica son tan grandes que estamos expuestos a perdernos, a no ser que nos den los datos para considerar esa nueva lectura. Cabría todavía añadir otra cuestión. En España la película de Elia Kazan se estrenó dos años después y muy probablemente tardase algo más en llegar a provincias. Esto quiere decir que esa revelación sexual con Beatty se produjo cuando Almodóvar tenía quince o dieciséis años, no con la edad del niño de *Dolor y gloria*. Por sumar más máscaras, tendríamos que considerar que en *La mala educación* esa iniciación sexual se produce entre Ignacio y Enrique en el cine, lo que nos proporciona una dimensión diferente. Cabría entonces preguntarnos ¿no es una transformación de lo personal en relato audiovisual sin la consideración de lo autobiográfico?

Pero en otro artículo en el mismo periódico digital, cuando escribe sus sensaciones por el confinamiento por la Covid-19, hace una declaración en la que identifica al personaje de Salvador con él mismo: "He dejado de mirar el reloj, solo lo consulto para saber cuántos pasos he caminado por el largo pasillo lateral de mi casa, el pasillo en que Julieta Serrano le reprocha a Antonio Banderas que no había sido un buen hijo, refiriéndose a mí" (Almodóvar 2020b). Lo relevante en este caso es "refiriéndose a mí", porque asume que el personaje de Salvador sería un *alter ego*, aunque en otras ocasiones ha expresado que ese reproche de su madre nunca tuvo lugar. El propio Almodóvar lo ha aseverado sin ninguna duda en una entrevista cuando le preguntaron si Salvador Mallo era él:

> En *Dolor y gloria* no hay que buscar quién es quién. No es una película en clave. Es una suma de experiencias y el personaje de Antonio Banderas, al igual que los de Asier Etxeandia y Leonardo Sbaraglia, reproducen situaciones que han tenido que ver conmigo, pero que no llevan detrás nombre y apellidos. Son un poco personajes Frankenstein, seres creados a partir de otros y el resultado de haber cogido de aquí y de allá; cosas que me han ocurrido, que he oído o que estaba presente cuando pasaron. (Almodóvar 2019c)

5. Las autorreferencias y la ficción autobiográfica

Lo decíamos antes, la ficción autobiográfica, se encuentra en el extremo de la autobiografía y próxima a la autoficción, pero mucho más ambigua que esta. Su uso permite una construcción narrativa mucho más libre porque no está sujeta a la veracidad y porque al incorporarse un personaje delegado del autor es mucho más elástica en el juego de parecidos y similitudes.

La obra de Almodóvar está repleta de instantes que se identifican con él, pero de una forma incierta. Esto, naturalmente, no constituye en ningún caso una autobiografía, sino que podemos reconocer momentos, en algunos casos de forma muy directa, como la presencia de su madre o la de él mismo, y en otras de un modo más velado, en las que a través de personajes de ficción podemos reconocerle. Este conocimiento viene fundamentalmente por dos vías, a través de los numerosos paratextos que en torno a él se han realizado, fun-

damentalmente entrevistas y textos que Almodóvar ha escrito, y mediante determinadas repeticiones que a lo largo de toda su filmografía nos indican que ese mundo almodovariano está a mitad de camino entre sus experiencias y sus representaciones.

En sus seis primeras películas, las que se corresponden con el periodo de la Movida madrileña, Almodóvar interpreta en cinco de ellas un pequeño papel (no aparece en *Entre tinieblas* [1983]). Son autorretratos que le sirven "para reivindicarse como artista y mostrar sentimientos, experiencias, condición sexual y autoalusiones con un doble gesto exhibicionista y fabulador" (Gómez 2014: 59), en lo que podríamos adscribir como *momentos* de autoficción. Subrayamos *momentos* porque son breves apariciones, en ocasiones de pocos segundos, que no permiten hablar de un filme con un sentido autorreferencial, aunque sí de autorretratos. El ejemplo más claro lo encontramos en *Laberinto de pasiones* (1982). Es una escena en la que Almodóvar está dirigiendo una fotonovela con Fabio McNamara como actor y Pablo Pérez-Mínguez como fotógrafo. Cuando han terminado la sesión, Riza Niro (Imanol Arias) se dirige a Almodóvar por su nombre: "Oye, Pedro, me lo puedo llevar un minuto [refiriéndose a McNamara]". Al dirigirse a él por su nombre lo convierte en un autorretrato ortodoxo y, en este caso, en una escena de autoficción, en los que coinciden autor y personaje. En aquellos comienzos Almodóvar realizó numerosas actividades artísticas, entre las que hubo algunas fotonovelas, como *Toda tuya* y *Erecciones generales*, lo que además de hacer coincidir el protocolo nominal se produce también el autobiográfico. En otra escena de la misma película, hay un concierto de música en que actúan el grupo *Ellos*, formado por Almodóvar y McNamara, y cantan "Suck it to me", canción de Almodóvar que salió posteriormente en el disco *¡Cómo está el servicio... de señoras!*

A partir de *La ley del deseo* Almodóvar dejará de aparecer en sus obras, pero mantendrá la representación de algunas vivencias a través de personajes delegados. La forma de trasladarlo al celuloide no se configura tampoco como autobiografías o autoficciones, sino que de nuevo volvemos a encontrar momentos en los que algunos de sus personajes adoptan esas experiencias. Si en las películas de la Movida madrileña, el director manchego se manifestaba más con el *soy*, a partir de *Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988)* lo hará con el he sido, es decir, esta nueva visión retrospectiva lo aproxima más a instantes autobiográficos, aunque como venimos diciendo con el filtro de la ficción y con personajes delegados. De esa mirada retrospectiva hay tres reiteraciones en su filmografía vinculadas con sus orígenes que nos pueden servir para entenderlo: su madre, el río y su paso por el colegio.

Un entorno rural y su madre son dos de las referencias más utilizadas para referirse al origen de sus personajes. A su madre, Francisca Caballero, la ha integrado de dos maneras, incorporándola como actriz o a través de Chus Lampreave, primero, y con Julieta Serrano, después. Así lo expresó el propio director:

> Chus desde el principio ha representado oficialmente a mi madre porque ella lo sabe y porque los tres o cuatro personajes directamente inspirados en mi

> madre los ha hecho ella. Desde luego, en La flor de mi secreto absolutamente todas las frases que ella dice las decía mi madre. (Almodóvar 2005: 480)

La idea de la inspiración es muy relevante, porque nos aleja de lo autobiográfico y nos aproxima a un modo de construir los personajes. Da igual que la vía para la creación venga de un libro, una película, una pintura, un cómic, una fotografía… o de un personaje real, porque en unos como en otros casos todo es una construcción ficcional. Volviendo a *La flor de mi secreto*, en Patty Diphusa tiene un relato "Botines de punta chata" (Almodóvar 2011: 110-111), que se corresponde con una escena en la que Leo (Marisa Paredes) no puede quitarse los botines que le aprietan y le ofrece a un yonki que se los quite por 1000 pesetas. Para complejizar aún más la dimensión de ese relato, en otro capítulo del mismo libro. "Ecos y esquinas" (181-182), narra que fue con Rossy de Palma a París y aprovechó para comprarse unos botines que después en el hotel, una vez calzados, no se podía quitar. Él mismo señala esa coincidencia con *La flor de mi secreto*, así como con el relato de Patty Diphusa que acabamos de mencionar, lo que le lleva a reflexionar sobre "el eco de mis personajes en mi propia vida" (Almodóvar 2011: 182).

La primera ocasión en la que aparece su madre es en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, en una escena de vuelta al pueblo. Este regreso al entono rural, más emocional que referencial, se repetirá en otras películas. También es ficticio el papel de locutora de telediario que hace en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, pero no lo es en *Kika*. En ella hace coincidir al personaje con la persona. Doña Paquita, nombre de la presentadora, igual que el de la madre, presenta el programa de televisión *Hay que leer más*, en el que entrevista al escritor Nicolas Pierce (Peter Coyote). Nada más comenzar, doña Paquita le dice "cómase un choricillo, son manchegos como yo". Es un primer dato para situar geográficamente al personaje, dato coincidente con el de la madre de Almodóvar. Luego le da algunos consejos al escritor y habla de sí misma en una voluntaria declaración biográfica que afecta a su hijo:

> Yo también soy viuda y no puede imaginarse la soledad lo mala que es. Los días oscurísimos, las noches largas, así que mi hijo, que dirige este programa, me ha llamado para que venga a representarlo yo y al mismo tiempo estoy con él disfrutándolo porque él no tiene tiempo de ir a verme.

A través de su madre Almodóvar nos proporciona un momento de autoficción. Es interesante, además, porque es la primera vez en la que el Almodóvar director se manifiesta de una forma veraz, aunque será como referencia indirecta a través de la voz de su madre (que la representa), y todo ello a través de la ficción.

El río también es un espacio recurrente en sus películas. En cuatro de ellas se convierte en un lugar de recuerdo placentero. Hacia el final de *Todo sobre mi madre* (1999), cuando Manuela (Cecilia Roth) se encuentra a Lola (Toni Cantó), enferma y con poco tiempo de vida, esta le dice que está despidiéndose de todo y quiere volver a su país para ver por última vez "el pueblo, el río y nuestra calle".

Tampoco parece ser referencial la escena del río en *La mala educación*. Es un momento en el que la voz off de Ignacio niño conduce el relato:

> Cada mes a los que formábamos el cuadro de honor, o sea, a los que conseguíamos las mejores notas, nos premiaban con un día entero en el campo. En esas ocasiones nos acompañaba nuestro profesor de literatura, el padre Manolo. Los días que hacía buen tiempo íbamos al río.

Es un *flashback* que nos muestra a los niños del colegio bañándose en el río, mientras Ignacio canta *Moon river* y el padre Manolo toca la guitarra. El paisaje es idílico. La cámara lenta recoge a los niños tirándose de cabeza al río o nadando con los reflejos del sol en el agua, lo que contribuye a construir una escena de placidez y goce.

En *Volver* (2006) el río también es relevante. Es allí donde Raimunda (Penélope Cruz) decide enterrar a su marido. Cuando vuelve toda la familia al pueblo, se desvían para ir al *río*. *Allí* recuerdan momentos de la niñez: "aquí veníamos muchas veces de merienda, ¿te acuerdas Raimunda?". Cuando madre e hija se quedan solas, Raimunda le dice: "este era el lugar preferido de tu padre [...] era lo único que echaba de menos, el río". Después vemos escrito en un árbol la inscripción "FHT 1967-2006", lo que viene a ser la lápida del difunto. La hija entiende lo que significa y exclama "me gusta que descanse aquí".

Finalmente, en *Dolor y gloria*, hay una escena costumbrista en el río con las mujeres lavando la ropa y cantando *A tu vera* de Rafael de León y Juan Solano. Salvador Mallo de niño, disfruta del momento con las mujeres, viendo los peces jaboneros, las sábanas blancas tendidas sobre los juncos y oyendo como cantan en una escena que parece propia de la idealización de un lugar de la niñez que aporta seguridad y tranquilidad, de un "paraíso que inevitablemente perdemos al crecer" (Martín Garzo 2019: 220). No es por tanto un referente biográfico, sino el modo en el que va introduciendo parte de las sensaciones de su mundo familiar.

En los cuatro ejemplos citados, los personajes y las circunstancias difieren, guardando en común la evocación a un *locus amoenus*, que tiene como referente lejano al río Ruecas (Cañamero, Cáceres), pero claramente convertido en recuerdo bucólico.

El paso por el colegio también es algo que hemos visto en algunas de sus películas. De esa experiencia, la que ha reiterado más veces ha sido su papel como solista del coro infantil. De nuevo un paratexto nos sirve para establecer un vínculo con esa experiencia: "De niño era el solista del coro, tenía una voz blanquísima, que se quebró a los doce años. Después nada ha vuelto a ser lo mismo" (Almodóvar 2000: 22). Son tres las películas que, de diferente forma, representan escenas con el coro. En *La ley del deseo* Tina Quintero (Carmen Maura) entra con su hija en el Instituto Ramiro de Maeztu en el que estudió de pequeña. Al entrar escuchan la música del órgano que toca un sacerdote. Se dirige a él y le dice: "de pequeña era la solista del coro. Es lo único que echo de menos de esa época". El cura le dice que le recuerda a un antiguo alumno que cantaba en el coro. "Padre Constantino, soy yo" –le espeta Tina. "¿Tú? No puede ser". "Sí puede ser" –le responde Tina. "Has cambiado mucho" (recordemos que ahora es una mujer). "No crea, en lo esencial sigo siendo la misma" –le responde. La conversación continúa cuando le dice que "en mi vida solo hubo dos hombres, uno fue

usted, mi director espiritual, y el otro era mi padre". El sacerdote le indica que huya de sus recuerdos como él hizo y ella zanja la conversación diciendo que no quiere olvidar, porque los recuerdos son lo único que le queda. Está claro que en esta ocasión el personaje de Tina no se corresponde con el de Almodóvar, ni siquiera con un *alter ego*, lo que en todo caso representaría el hermano de Tina, Pablo Quintero (Eusebio Poncela), que recordemos es un director de cine.

El traspaso de un hecho referenciado de un personaje que podríamos considerar próximo a Almodóvar a otro que no lo es, se vuelve a producir en *La mala educación*. Aquí es Ignacio (Ignacio Pérez) el niño cantor en el coro, mientras que Enrique es el director de cine. Ignacio es la voz principal del coro, lo que se pone de manifiesto en la escena en la que tiene que cantar en el refectorio para el padre Manolo delante de todos los sacerdotes. Podríamos considerar que existe una conexión entre *La ley del deseo* y esta, en el sentido que Tina manifiesta que fue, junto con su padre, el hombre más importante de su vida, dejando abierta la puerta a una interpretación de abuso por parte del sacerdote; y en *La mala educación* es manifiesto el maltrato del cura. También hay que recordar que, en los dos casos, cuando los personajes son adultos, hay un cambio de género, en el caso de Tina ya realizado, y en el de Ignacio en proceso.

En *Dolor y gloria* el desarrollo de esta escena es muy diferente. Aquí vemos que Salvador niño destaca por su voz y se convierte en el solista del coro. Las consecuencias son que lo convirtieron en un ignorante porque sin necesidad de estudiar le aprobaban todas las asignaturas, lo que no ocurre en *La mala educación*, donde se señala que a los que tenían mejores notas los premiaban con un día en el campo, ni tampoco hay atisbo de violencia sobre los niños.

De nuevo vemos una misma historia, ser solista del coro infantil, que se configura de tres maneras diferentes y con tres personajes que difieren entre sí.

Almodóvar se ha referido a una hipotética trilogía, en la que el protagonista es un director y en las que el deseo es motor de las acciones humanas:

> *Dolor y gloria* es la tercera parte de una trilogía de creación espontánea que ha tardado treinta y dos años en completarse. Las dos primeras partes son *La ley del deseo* y *La mala educación*. Las tres películas están protagonizadas por personajes masculinos que son directores de cine, y en las tres el deseo y la ficción cinematográfica son los pilares de la narración. (Almodóvar 2019b: 189)

No lo dice, pero es fácil adivinar que, además, los tres directores son homosexuales, motivo por el que *Los abrazos rotos,* también con un director de cine como protagonista y la pasión como eje de la acción, no entra en esa lista. No es casualidad que *Sabor*, la primera película de Salvador Mallo, se realizase hace treinta y dos años, los mismos que distan de *La ley del deseo* a *Dolor y gloria*. En lo que nos concierne como obras autorreferenciales, tampoco encontramos muchas concomitancias para hablar de una unidad entre las tres. Pablo Quintero, Enrique Goded y Salvador Mallo son tres directores diferentes. Del primero sabemos algo de su pasado a través de su hermana, que es quien remueve los cimientos familiares; del segundo no tenemos prácticamente datos, a pesar de que vemos un trasunto de él a través de "La visita", relato que en cualquier caso queda focalizado en Ignacio y

no tanto en él; y del tercero, del que más datos tenemos, es una visión crepuscular que se construye principalmente a través de otros relatos, la película *El primer deseo* y el monólogo teatral *La adicción*. No obstante, la presencia de la madre y algunos otros datos configuran este filme como el más autorreferencial, más allá de la veracidad de los datos, que como hemos visto son en su mayoría ficcionales.

Sin embargo, otras obras de Almodóvar van aportando referencias que se van repitiendo y proporcionan, lo que Alberca (2007: 124), refiriéndose a Pío Baroja, ha denominado autobiografismo ideológico o idiosincrásico, por el cual la forma de pensar, la filosofía vital y los resortes psicológicos hacen que el creador introduzca aspectos de su personalidad íntima, sean argumentos fundamentales o simplemente datos que dan vida a los personajes. Esto se materializa en la casi totalidad de la obra de Almodóvar, pero tiene una incidencia más clara en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *La ley del deseo*, *¡Átame!* (1989), *Kika* (1993), *La flor de mi secreto*, *La mala educación*, *Volver* y *Dolor y gloria*.

Conclusiones

Partíamos de la hipótesis de que *Dolor y gloria*, y buena parte de la filmografía de Almodóvar, no es una obra autobiográfica, solo introduce algo de autoficción y como obra del yo deberíamos incluirla en la ficción autobiográfica.

Que un personaje tenga la misma profesión –director de cine– que el autor que lo ha creado es una característica fundamental para considerarlo una autobiografía. Difícilmente se podría hacer si la actividad laboral fuera otra. Igualmente, es imprescindible que exista una mirada retrospectiva para contar orígenes, familia, formación y otras vicisitudes que expliquen al personaje-autor. Aquí es donde comienzan los problemas para entender *Dolor y gloria* como una autobiografía. Ni existe coincidencia con los orígenes manchegos, ni emigración a Extremadura; ni Salvador Mallo tiene otros hermanos como es el caso de Pedro Almodóvar. En definitiva, lo único que encontramos es la recurrencia a un recuerdo bucólico del río y el que fuera cantante del coro infantil del colegio. Este último dato ha sido utilizado en otras dos películas de diferente manera y por otros personajes que no eran trasuntos de Almodóvar, lo que desde el punto de vista autobiográfico genera alguna que otra ambigüedad. De su juventud y madurez tampoco tenemos datos precisos, más bien anecdóticos o poco relevantes, como que hizo una primera película hace treinta y dos años, lo que no coincide con la opera prima que fue hace cuarenta años; que viajó por todo el mundo debido a sus éxitos cinematográficos; que tuvo un amor en la década de los ochenta; que tuvo algún conflicto con su madre, lo que tampoco es cierto según ha declarado en diferentes momentos; y que ya de mayor comenzaron sus problemas físicos que se fueron incrementando con los años, de los que de la larga lista que se citan en *Dolor y gloria* no todos son certificables si consideramos la privacidad con la que mantiene su vida personal. Casi todo lo demás que vemos en el personaje de Salvador es ficción.

Además, *Dolor y gloria* no se configura como una autobiografía porque no existe identidad entre autor, narrador y personaje; porque, aunque en mo-

mentos se refiere a hechos pretéritos (infancia), no es un relato retrospectivo, sino que está contado fundamentalmente en presente; porque no se realiza un pacto entre autor y espectador más allá de unas ciertas expectativas de marketing; y porque en ningún momento Almodóvar ha señalado que se haya comprometido a decir la verdad, más bien él mismo ha dicho que los personajes reproducen situaciones con las que el director ha vivido, sin que necesariamente le hayan sucedido a él.

Quizás la cuestión que más comentarios ha generado es la relativa a la autoficción. Más allá de que en la propia película se alude a esta forma narrativa a través de la madre del protagonista, esta tiene poco recorrido. Como hemos señalado, el principal punto de partida de la autoficción es que exista una identificación nominal entre autor, personaje y narrador, lo que no se produce en esta obra. Hemos mencionado que la estructura narrativa en abismo permite introducir otros relatos que se pueden acercar a la autoficción. La inclusión del monólogo teatralizado *La adicción* es una autoficción diegética, es decir, lo sería como autobiografía ficcional de Salvador Mallo, no de Pedro Almodóvar, y lo mismo podríamos considerar de la otra metalepsis, la que corresponde a la construcción de *El primer deseo*.

Tal vez nos sirvan las propias palabras del director cuando dice "*Dolor y gloria* no es autoficción, pero es cierto que la película parte de mí mismo" (2019a: 9), a lo que nosotros añadiríamos que los relatos pueden partir de experiencias personales, pero configurarse como autorreferenciales es otra cuestión.

La tercera opción que hemos considerado es que *Dolor y gloria* pueda interpretarse como una ficción autobiográfica. A diferencia de las dos anteriores, esta es más elástica, pues permite la no identidad entre autor y personaje (A^1P). Ahora la ficcionalización predomina en el relato y el lector encuentra parecidos entre el autor y el personaje, aunque el autor no haya manifestado ese paralelismo o incluso lo haya negado. De esta manera podemos encontrar semejanzas razonables entre Salvador Mallo y Pedro Almodóvar, pero sin que exista una equivalencia entre uno y otro. Dicho de otra manera, es una indudable ficción en la que lo ficticio parece verdadero. Además, algunos de los hechos que se narran en *Dolor y gloria* tienen analogías con otros que hemos visto en otras obras del director, lo que induce a pensar que esas reiteraciones pueden pertenecer a experiencias personales o a vivencias conocidas, lo que permite que el conjunto de su producción cinematográfica pueda leerse en clave autorreferencial.

Lo autorreferencial no es ni necesariamente autobiográfico, ni siquiera está obligado a tener un vínculo con hechos ciertos o que hayan acontecido, pero sí que es verdad que es su marca más identificativa. Quizás por eso el modelo documental es el prioritario de las autobiografías. La autoficción, que parte de un discurso de ficción, requiere de la presencia del director, de un relato autodiegético, lo cual restringe mucho su construcción audiovisual. Es, sin embargo, en la ficción autobiográfica donde las opciones se atomizan y donde el rostro del autor tiene innumerables máscaras y un cuerpo Frankenstein.

Obras citadas

Alberca, Manuel (2007). El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva.

Allen, Woody (2020). A propósito de nada. Autobiografía. Madrid: Alianza.

Almodóvar, Pedro (2000). "Discurso del Excmo. Sr. D. Pedro Almodóvar Caballero", in Investidura como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Castilla La Mancha del Excmo. Sr. D. Pedro Almodóvar. Ciudad Real: Universidad de Castilla La Mancha, 18-23.

Almodóvar, Pedro (2020a). "Warren Beatty, Madonna y yo", eldiario.es. <https://www.eldiario.es/tribunaabierta/Warren-Beatty-Madonna_6_1012158791.html> (1 de abril de 2020).

Almodóvar, Pedro (2020b). "El largo viaje hacia la noche", eldiario.es. <https://www.eldiario.es/tribunaabierta/largo-viaje-noche_6_1011458860.html> (30 de marzo de 2020).

Almodóvar, Pedro (2019). Dolor y gloria (guion). Barcelona: Reservoir Books.

Almodóvar, Pedro (2019a). "Prólogo", in Dolor y gloria (guion). Barcelona: Reservoir Books, 7-11.

Almodóvar, Pedro (2019b). "Memoria de las historias", in Dolor y gloria (guion). Barcelona: Reservoir Books, 189-217.

Almodóvar, Pedro (2019c). "Pedro Almodóvar nos habla de *Dolor y gloria*, su película más íntima", Fotogramas. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a26905764/dolor-y-gloria-pedro-almodovar-entrevista/> (1 de septiembre de 2020).

Almodóvar, Pedro (2011). Patty Diphusa. Barcelona: Anagrama.

Almodóvar, Pedro (2005). "Epílogo", in Almodóvar: el cine como pasión. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 479-485.

Bazin, André (1957). "La politique des auteurs", Cahiers du Cinéma, 70: 2-11.

Casas, Ana (2017). "La autoficción audiovisual. Series de televisión, intermedialidad y autoconciencia paródica", in El autor a escena. Intermedialidad y autoficción, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 39-58.

Corona, Alberto (2019). "Pedro Almodóvar frente al espejo: todas las referencias que hay en Dolor y gloria a la vida y las películas del director", Espinof, 6 de abril. <https://www.espinof.com/directores-y-guionistas/pedro-almodovar-frente-al-espejo-todas-referencias-que-hay-dolor-gloria-a-vida-peliculas-director> (1 de septiembre de 2020).

Colonna, Vincent (2012). "Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)", in La autoficción. Reflexiones teóricas, ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 85-122.

Colonna, Vincent (1989). L'autofiction (Essai sur la fictionalisation de soi en Littérature). Doctorat de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. París. <http://tel.archives- ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf> (1 de abril de 2021).

Cuevas, Efrén (2005). "Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica, in Documental y vanguardia, ed. Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro. Madrid: Cátedra, 219-250.

Gómez Gómez, Agustín y Nekane Parejo (2020). "Autorretrato, retrato de familia y autoficción en *Días de agosto* (2005) de Marc Recha", Revista de Comunicación, 19.1: 109-123. DOI: https://doi.org/10.26441/RC19.1-2020-A7.

Gómez Gómez, Agustín (2014). "Del autorretrato a una cierta autobiografía", in El cine de Almodóvar. Una poética de lo 'trans', ed. Pedro Poyato. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 53-80.

Gómez Tarín, F. Javier y Agustín Rubio-Alcover (2013). "Narrador fílmico y autoficción. Nuevas posibilidades del punto de vista", in V Congreso Internacional Latina de Comunicación Social. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, 1-28. <http://www.revistalatinacs.org/13SLCS/2013_actas/033_Gomez.pdf> (1 de abril de 2021).

Grazzini, Giovanni (1994). Conversaciones con Fellini. Algún día haré una bella historia de amor. Barcelona: Gedisa.

Hernández Martínez, Eva (2021). "Atragantamiento en el cine de Pedro Almodóvar. Análisis de *Dolor y Gloria*", Miguel Hernández Communication Journal, 12.1: 243-266. DOI: https://doi.org/10.21134/mhcj.v12i.347.

Herrera Zamudio, Luz Elena (2007). La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Lejeune, Philippe (1999). "Ciné-moi", La faute à Rousseau. Dossier Autobiographie et cinema, 22: 22.

Lejeune, Philippe (1994). El pacto autobiográfico y otros estudios. Madrid: Megazul -Endymion.

Martín Garzo, Gustavo (2019). "Epílogo", in Dolor y gloria (guion). Barcelona: Reservoir Books, 219-223.

Meizoz, Jerôme (2007). Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Ginebra: Slatkine.

Rodríguez Fuentes, Carmen (2011). "*Ocho y medio*. Fellini, el gran mentiroso", in Solos ante la cámara, eds. Ramón Esparza y Nekane Parejo. Barcelona: Luces de Gálibo, 131-138.

Sánchez-Arce, Ana María (2020). The Cinema of Pedro Almodóvar. Manchester: Manchester University Press.

Sánchez Noriega, José Luis (2017). Universo Almodóvar. Estética de la pasión de un cineasta posmoderno. Madrid: Alianza.

Smith, Paul Julian (2019). "Stardust Memories", Sight and Sound, 29.9: 34–37.

Zumalde Arregui, Imanol (2021). "Auctor in fabula. Modos y figuras de la autoalusión fílmica", Revista Signa, 30: 271-286.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.1055
Vol. IX, n.º 2 (verano 2021), pp. 425-445, ISSN: 2255-4505

UNA LECTURA DE LA ANTROPOLOGÍA BORGIANA: *LAS OVEJAS* DE CÉSAR AIRA

A READING OF BORGIAN ANTHROPOLOGY: *LAS OVEJAS* BY CÉSAR AIRA

Rafael Arce
Universidad Nacional del Litoral / CONICET
rafael.arce@gmail.com

Recibido: 11.05.2021
Aceptado: 18.09.2021

Resumen: Este trabajo propone una lectura de la primera novela de César Aira, *Las ovejas*, escrita en 1970 y publicada en 1984. Para ello, se atiende la relación de este texto con la obra de Jorge Luis Borges, partiendo de una conjetura genealógica que el mismo Aira sugiere. En esta genealogía, la animalidad cumple un papel determinante que explica el recorte intertextual del desenlace de la novela. Nuestra hipótesis afirma que es posible leer *Las ovejas* como una versión de la "antropología borgiana", tal como la denominó Jaime Rest. En esta versión, la novela de Aira desplaza el presupuesto humanista del idealismo de Borges. Esta conjetura permite revisar el "vitalismo" de la obra de Aira y pensarlo, no en clave de "darwinismo", como ha sido leído, sino en relación con la obra de Samuel Butler. Finalmente, esta lectura propone replantear los términos en los que se ha pensado la poética del olvido en Aira.

Palabras clave: Idealismo, vida, animalidad, Vanguardia, novela

Abstract: This work proposes a reading of César Aira's first novel, *Las ovejas*, written in 1970 and published in 1984. For this, we consider the relationship of this text with the work of Jorge Luis Borges, beginning from a genealogical conjecture that Aira himself suggests. In this genealogy, animality plays a determining role that explains the intertextual cut of the novel's denouement. Our hypothesis is that it is possible to read *Las ovejas* as a version of the "anthropology of Borges", as Jaime Rest called it. In this version, Aira's novel displaces the humanistic presupposition of Borges's idealism. This conjecture allows us to review the "vitalism" of Aira's work

and to think about it, not in terms of "Darwinism", as has been read, but in relation to the work of Samuel Butler. Finally, this reading proposes to rethink the terms in which the poetics of oblivion has been thought in Aira.

Keywords: Idealism, Life, Animality, Vanguard, Novel

Las ovejas es la primera novela que escribió César Aira. Al menos, eso nos dice la mitología que el escritor ha forjado en torno de su obra. Después de cuatro décadas y más de cien relatos, Aira no abandona su costumbre de fechar el texto al pie de la última página, de modo que el crítico que aborda su obra dispone de dos fechas, la de escritura y la de publicación. En las últimas dos décadas, su creciente consagración ha restado importancia a esta duplicidad, puesto que publica con regularidad y las fechas solo expresan el *delay* normal entre escribir y publicar. No obstante, esta duplicidad resulta más interesante a medida que nos remontamos a los orígenes. Aira empieza a escribir en la década del 70, pero su primer libro, *Ema, la cautiva*, se publica en 1982. Además, *Moreira*, fechado en 1972, y cuyo pie de imprenta indica 1975, no salió ese año, por un problema con las tapas, sino a fines de 1982, de modo que si se atiende a los pies de imprenta se trataría de su primer libro publicado, pero que en realidad vio la luz poco después de *Ema*. Este avatar es uno de los tantos que sufrió Aira en sus inicios, tal como nos lo cuenta Ricardo Strafacce en su biografía de Osvaldo Lamborghini (2008: 305-313). El mismo Aira noveló el incidente en *La vida nueva* (2007).

Hoy puede sorprender los problemas que Aira tuvo en sus inicios para publicar. No obstante, la novedad de su literatura, disimulada en estos tiempos por su consagración y estabilización teórica-crítica, encontró entonces no pocas resistencias. Strafacce enumera una serie de novelas que Aira escribió en los 70 y que hasta hoy permanecen inéditas: *Individual*, *Pensacola*, *Los cuatreros*, *Un puente, un gran puente, Danae*, *Zilio* y *El estúpido reflejo de la manzana en la ventana* (2008: 459 y 562). De *Zilio*, Strafacce reproduce un fragmento y *El estúpido reflejo de la manzana en la ventana* aparece mencionada en *Las hijas de Hegel* de Lamborghini (2013: 235). El lugar común crítico acerca de que Aira publica absolutamente todo, sin hacer caso a la calidad de sus textos, encuentra en esta circunstancia un cuestionamiento atendible.

En su libro pionero, Sandra Contreras se refiere a esta duplicidad de las fechas y conjetura que la constancia al final de cada texto alude a una especie de datación propia del diario de escritor, lo que conectaría con una suerte de autobiografía que constituirían el conjunto de novelas y relatos. Contreras prefiere, para su lectura de la obra, los años de escritura (2002: 34). *Las ovejas*, fechado en 1970, se publicó en 1984 junto con *El vestido rosa*. A pesar de la reedición que Random House Mondadori ha venido haciendo de los relatos de Aira, ni *Moreira* (Achával Solo Editor, 1975) ni *El vestido rosa-Las ovejas* (Ada Korn Editora, 1984)

han vuelto a publicarse, lo que convierte a estos libros en objetos extraños y preciosos que los coleccionistas venden y compran por Internet a precios elevados. Más allá de que todavía quede mucho por reeditar, resulta significativo que Aira prefiera que esos textos sigan siendo una rareza y que tampoco entregue a la imprenta alguna de esas novelas de los años setenta.

No sorprende, entonces, que a pesar de la abundante literatura crítica que esta obra ha provocado, esas dos novelas hayan sido poco leídas. Más todavía: la codificación de la obra hace que esos primeros textos puedan interpretarse a la luz retrospectiva de un enorme trabajo de lectura crítica que ha generalizado sus hipótesis. La misma Contreras incluye *Las ovejas* y *Moreira* en su corpus utilizando claves de lectura que la obra posterior le permiten estabilizar. En ese contexto, realiza una lectura elocuente de *Moreira*, pero *Las ovejas* es apenas mencionada algunas veces. Posteriormente, los diversos trabajos críticos han abordado poco esta novelita, optando por integrarla en corpus mayores (Kohan 1998) o bien considerándola en su relación con problemáticas contemporáneas candentes, como la animalidad (Koller 1990: 127-130).

En este trabajo, propondremos una lectura de *Las ovejas* que, aunque no desdeña las claves que proporciona la obra completa, intenta al mismo tiempo desprenderse de ellas. Se trata de restituirle a esta novela una extrañeza que la codificación de la obra le ha quitado o, por lo menos, disimulado. Tal extrañeza incluye también a *Moreira* y especula sobre una posibilidad acaso incomprobable: un Aira setentista, cercano a la vanguardia de *Literal*, cuya obra inicial, sustraída en su mayor parte a la publicación, revelaría aspectos insospechados de su *ars narrativa*. Esta lectura la hace posible la misma Contreras: el *Moreira* de Aira, mito de origen de su noción de "literatura mala", es un Moreira setentista, vanguardista y combativo, en el que los saberes de la época (marxismo, psicoanálisis, teoría literaria) sufren una violencia estética que se tematiza en violencia política (Contreras 2002: 125). ¿Qué nos dice por su parte *Las ovejas*, escrito dos años antes, acerca del origen, no solo de una noción, la de "literatura mala", sino de la obra misma? ¿No es esta extrañeza del Aira juvenil, desdibujado por la edición del conjunto de su obra y por la codificación posterior, lo que borronea ese origen, posibilitando las genealogías? Una puede ser la de Contreras, la de la literatura mala en *Moreira* y la del relato de la supervivencia en ambas: supervivencia de la especie en *Las ovejas* y supervivencia del héroe en *Moreira* (2002: 19). Pero pueden ensayarse otras genealogías, que se pretendan más ajenas a la ayuda que presta la mirada retrospectiva sobre el conjunto. El darwinismo, por ejemplo, categoría acuñada a partir de lo que Contreras denomina "ciclo pampeano-gauchesco" (2002: 118), no sería la única clave para un pensamiento airiano sobre la vida, las transformaciones, las relaciones entre el individuo y la especie y, finalmente, el límite entre lo humano y lo no humano. Este "vitalismo", palabra con la que se ha relacionado a las vanguardias históricas, permitiría replantear el modo en el que el mismo Aira define su procedimiento de fuga hacia adelante y su poética del olvido.

1. Los orígenes de la obra: *Las ovejas* y *Moreira*

Aira se refiere a *Las ovejas* por lo menos en dos oportunidades. La primera, en la entrevista publicada en el ensayo *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Vale la pena reponer el contexto. Se trata de un texto escrito en la Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire, para la colección del mismo nombre. El libro consta del ensayo en español y en francés, seguido de una entrevista en francés. En esta, Aira se refiere a la publicación conjunta de *El vestido rosa* y *Las ovejas*. La cuestión gira en torno al problema del género, ya que Aira subtitula "cuento" a *El vestido rosa* y "novela" a *Las ovejas*, lo cual es infrecuente en su obra (un ejemplo lo constituye *El juego de los mundos* [2000a], denominada "novela de ciencia ficción", pero no abundan en sus libros estas especificaciones). Los architextos establecen una presunta inversión o ironía ya que el cuento es más extenso que la novela. Aira introduce sus propias definiciones de cuento y de novela, que también pueden leerse en su ensayo *Copi*: "la novela es *lo que pasa*, el cuento *lo que pasó*" (1991a: 32). Al cuento le es intrínseco el pasado, mientras que la novela es experiencia del presente.[1] Volveremos sobre esta enigmática definición de novela. Por ahora, nos importa la distinción para comprender por qué la extensión no tiene nada que ver con la denominación. Dice Aira respondiendo al entrevistador:

> L'histoire de la robe rose était un exercice pour traquer la réalité de quelque chose qui s'était passé. C'est ainsi que j'ai trouvé le moyen, qui m'avait échappé toute ma vie, d'écrire une nouvelle [La historia del vestido rosa fue un ejercicio para asediar una realidad de algo que ya había pasado. Así encontré el modo de escribir un cuento, algo que se me había negado toda la vida]. (Aira 1991b: 72, traducción nuestra)

Entonces el entrevistador subraya la presunta paradoja de la extensión de los dos relatos, a lo que Aira responde: "Parce qu'avec 'Les brebis', il s'agit d'un vrai roman qui raconte ce qui se passe, maintenant: la généalogie de Borges en moi, sous la forme d'un exemple" ["Porque *Las ovejas* se trata de una verdadera novela que cuenta eso que pasa, ahora: la genealogía de Borges en mí, bajo la forma de un ejemplo"] (1991b: 72).

La segunda vez es en otra entrevista, realizada por Guillermo Saavedra en 1993. El entrevistador llama "mito de origen de su propia condición de escritor" (134) a la siguiente anécdota del autor:

> Un día estaba dando un examen de literatura argentina en la facultad. Hablaba de Borges. Como estoy haciendo ahora, empecé por otro lado. El profesor me interrumpió diciendo que así no se podía exponer la obra de Borges. Me produjo tal indignación que me quisieran decir cómo hablar de Borges que salí del examen y, al día siguiente, me puse a escribir *Las ovejas*, una novelita donde los animales, a causa de la sed, descubren el idealismo. Tenía 20 años y en ese

[1] Contreras piensa la relación entre las dos nociones de este modo: "He aquí también la clave de la forma en que la literatura de Aira conecta la novela con el cuento. En el relato, dice Aira, conviven el pasado del cuento –lo que pasó– y el presente de la novela en que se lo cuenta" (2002: 199).

> texto escribí mi versión de Borges, para que nadie volviera a decirme qué es la literatura. (Aira 1993: 134)

En un trabajo muy posterior a su libro, Contreras aborda la relación de Aira con Borges. Aunque elocuente e iluminador, el artículo apenas se refiere a *Las ovejas* como una "estilización borgiana" (2013: 194), reforzando la conjetura de su libro: al ser el *Moreira* de Aira una traducción de *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez en el estilo de *Hormiga Negra*, siguiendo la indicación del ensayo "Eduardo Gutiérrez, escritor realista", y apelando a un concepto heterogéneo de traducción, las dos primeras novelas de Aira permiten afirmar que en el origen de la obra está Borges (Contreras 2002: 125-126). No obstante, no se ahonda en esta "versión" que resulta, por lo menos, curiosa y que incluso se presenta bajo la forma del típico chiste airiano: ovejas que descubren el idealismo a causa de la sed. ¿Qué clase de lectura de Borges es esta? En efecto, la misma perplejidad puede plantearse con *Moreira*: si bien es convincente considerarla un ejercicio borgiano de traducción, ¿no parece más una novela de la constelación *Literal*? ¿No alude incluso su violencia sexual y su desmesura, de un modo que no se repetirá jamás después, a *El fiord* de Osvaldo Lamborghini, que Aira había leído poco tiempo atrás?[2]

Las ovejas y *Moreira* comparten algunos elementos. Los dos relatos visitan el tópico de la tradición argentina de la pampa y el imaginario gauchesco que convoca. Este imaginario se reactiva conectando la pampa del siglo XIX con esa especie de autobiografía que constituye el conjunto de novelas: pues el paraje tiene un nombre, El Pensamiento, toponimia que designa el espacio propio de la infancia del escritor. Las dos novelas empiezan (en la primera oración) por situar la acción en El Pensamiento, versión airiana de la pampa argentina, zona cercana a la ciudad de nacimiento del escritor, como consta al comienzo del segundo capítulo de *Moreira:* "Han macadamizado no hace mucho el camino que une la localidad de Coronel Pringles con El Pensamiento" (1975: 15). Este elemento conecta, por un lado, los orígenes de la obra en relación con la tradición literaria nacional (lo que, dicho sea de paso, es un gesto borgiano: la genealogía de la obra coincide con la de la autobiografía, lo que Piglia llama "los dos linajes" [1993: 102-14]) y, a la vez, con la propia obra futura, a través del ciclo pampeano-gauchesco.

El otro elemento que comparten es un procedimiento que Aira practicará solo en estas dos novelas (por lo menos hasta lo que sabemos): el plagio. La noción, por supuesto, conecta con la poética borgiana: más allá de la versión de Borges de *Las ovejas* y de la "traducción" de *Juan Moreira* siguiendo un ensayo del mismo autor, el procedimiento del plagio evoca la poética borgiana y permite inscribir estos textos también en esa tradición: la de la variación, la tergiversación, la estilización. *Moreira*, como lo señala Contreras, cita textualmente,

[2] Cuando se publicó *El santo*, Aira declaró en una entrevista que quiso escribir algo erótico, porque había escuchado a alguien decir que en sus novelas nunca había sexo (2015). La afirmación es exacta si se exceptúan *Un sueño realizado* y *Yo era una mujer casada*, además de *Moreira*; pero esta no solo posee escenas sexuales, sino que exhibe un lenguaje soez y pornográfico, ausente de las otras.

sin comillas, dos fragmentos de la novela de Gutiérrez (2002: 125-126). Por su parte, las últimas tres páginas de *Las ovejas* citan literalmente algunos párrafos del ensayo "Nueva refutación del tiempo", introduciendo unas pocas variaciones para adaptarlo al contexto: los nombres de los filósofos se reemplazan por los de las ovejas, así como otras sustituciones ("Espíritu" por "Virgen Eterna", "hombres" por "ovejas", "Dios" por "Virgen", etc.). Subrayemos, de paso, que los párrafos plagiados del ensayo son, a su vez, una serie de citas de filósofos, que Borges reproduce con comillas, pero en las cuales interviene traduciendo, comentando, parafraseando. Es decir que se trata de la cita sin comillas de una serie de citas.

También, finalmente, ambas novelas están pobladas de vida animal. *Moreira* abunda en animales que parlamentan con los protagonistas como si se tratara de criaturas de una fábula, aunque el deliberado surrealismo de las escenas complica esta adscripción genérica, así como cualquier realismo o mera verosimilitud. Y aunque *Las ovejas* tampoco parezca una fábula, no habría que descartarlo de modo apresurado: Aira ha leído "Josefina o el pueblo de los ratones" de Franz Kafka como una fábula del artista del siglo xx (Aira 2021: 208-217). Como en el cuento de Kafka, en esta fábula que sería *Las ovejas* no está tan claro lo que se quiere demostrar. Podemos conjeturar que se trata de una mezcla de fábula y de *exemplum* filosófico.[3]

Desde este punto de vista, *Las ovejas* y *Moreira* pueden pensarse como el examen, vía Borges, de las dos doctrinas filosóficas a las que puede reducirse la historia de la filosofía: el idealismo y el materialismo. En efecto, no solamente *Moreira* alude al materialismo y al marxismo, convocando una discusión común en su época, sino que su materialidad abyecta, corporal y sexual, lamborghiniana, caracteriza su versión del gaucho malo de Gutiérrez. Si conjeturamos que la poética de *Moreira* tuvo poca descendencia en la obra airiana, más allá de poder adscribirse a un tipo de imaginación surrealista, podríamos considerar esta doble genealogía como una toma de partido (relativa, irónica, táctica) tanto por el idealismo filosófico como por la poética borgiana. Por ejemplo, en su ensayo *Copi*: "En esta dirección nos alejamos de la consideración 'material' del texto o la obra de arte en general. Ese tipo de crítica me parece errónea y nefasta. La literatura es una actividad fantasmática, sin materialidad alguna" (1991a: 60). Esta oposición, y su correlativa posición polémica, refuerza el parentesco de *Moreira* con la vanguardia de *Literal*: una concepción materialista (la importancia del significante) y textualista de la práctica literaria (el acento puesto en el concepto de "escritura" por sobre el de "literatura") (Peller 2016: 174-180). Como muchas novelas de los escritores relacionados con esa vanguardia, *Moreira* abunda en alusiones a Freud, a Lacan, a Joyce, a Shakespeare, a Marx, a Saussure, al telquelismo y al textualismo de la época, aunque montadas de una manera que su exhibición está cargada de un cinismo que también evoca los textos de Lamborghini.

[3] "Lo que llama la atención en esta primera novela es la voluntad de construir una ficción absolutamente personal y alejada de cualquier aplicación mimético realista, en todo caso más cercana a la alegoría, al planteo surrealista y al *exemplum* de corte filosófico" (García 2006: 35).

Desde luego, la posición cínica del texto es también el efecto de la yuxtaposición de alusiones hiper-literarias en el pastiche humorístico y soez de la prosa, procedimiento asimismo lamborghiniano. El choque de heterogéneos produce el mismo efecto cínico que el final de *Las ovejas*, cuando el nombre de una, "Moussy", reemplaza a "Berkeley" y en la última línea "las ovejas" reemplazan a "David Hume" (1984: 151-152). No obstante, mientras el pastiche carnavalesco de *Moreira* exhibe una factura cínica desde el comienzo hasta el final, *Las ovejas*, en cambio, solamente en el final parece someterlo todo al sarcasmo, por lo que no puede decirse tan fácilmente que el texto establezca una posición respecto del idealismo. Volvemos entonces a plantear la pregunta: ¿cuál es la versión que la novela hace de Borges? ¿Se trata, acaso, de una extraña fábula que cuenta esa misteriosa genealogía?[4]

2. La animalidad en Borges

Retomemos el imaginario en el que se sitúa la historia. La crítica ha dicho que la pampa de Aira es una desrealización del Desierto que forjaron los textos fundantes del xix (Gramuglio 1982). Mientras que Echeverría, Sarmiento y Mansilla desertificaron un territorio que en realidad estaba poblado, justificando en última instancia el genocidio de la campaña de Roca,[5] las novelas de Aira no solo restituyen a la pampa del xix una población diversa, sino que lo hacen en una proliferación barroca, exuberante: la pampa de *Ema, la cautiva* (1982) y de *La liebre* (1991c) (las novelas con las que Contreras establece el ciclo) desborda de vivientes humanos y no humanos, es una pampa *llena*, en donde el vacío del Desierto de los clásicos no tiene, precisamente, lugar. Ahora bien, antes de esta operación de llenado, *Las ovejas* operan otro vaciamiento: el de lo humano.[6] Pero no solo de lo humano: la pregunta por el estatuto de lo real, que desembocará en el descubrimiento final de la doctrina idealista, nace de una incertidumbre respecto de lo que las ovejas perciben a su alrededor. La pampa de El Pensamiento, en esta primera novela, lejos de ser esa inversión que llena lo vacío, es, por el contrario, una hipérbole de la operación de los textos fundantes: el motivo de la sequía es la causa de que la vida

[4] Para Margarita Remónd-Raillard, *Las ovejas* puede leerse en la mezcla entre ensayo y ficción, de prosapia borgiana, que el mismo Aira continúa en su propia obra de un modo singular (2003: 120). La conjetura es sugerente, pero no es nuestra lectura: para nosotros, es muy clara la distinción, en la obra de Aira, entre ensayo y relato, aunque algunos textos mucho más recientes, como *Continuación de ideas diversas* (2014), propongan una fusión en este sentido. En nuestra lectura, *Las ovejas* es una novela, tanto más cuanto funda el espacio de la ficción airiana. Los pensamientos filosóficos o seudo filosóficos, así como toda clase de ideas inventivas, como componentes de la ficción, constituyen otro problema, lo que incluye *Las ovejas,* pero que no implica necesariamente la mezcla con el ensayo (Contreras 1993, Podlubne 1996).

[5] La bibliografía sobre el tema es muy extensa. Remitimos al excelente libro de Fermín Rodríguez (2010), que consta de un estado de la cuestión muy completo.

[6] *El vestido rosa*, fechada en 1982 y publicada junto con *Las ovejas* en 1984, realiza otra operación de vaciado, en un juego de simetrías y de inversiones con los textos fundantes. Cuando la campaña genocida de Roca llega al Desierto, no encuentran a los indios. La operación poético-política de desertificación, de Sarmiento a Mansilla, tiene la consecuencia paradójica, y mágica, de escamotear la materialidad corporal de los indios que, cuando van a ser aniquilados en el Desierto, no pueden ser hallados.

haya abandonado la llanura, empezando por los humanos que se van a la ciudad dando por perdido un año de cosecha y dejando el ganado librado a su suerte. Esa pampa, cuya percepción despierta en la tenue conciencia de los animales perturbados por la sed, es también un espacio abstracto, desprovisto de materia, pura imagen de ensoñación y de especulación: un espacio de pensamiento, "metafísico".[7]

Esta hipérbole del vaciamiento de los textos fundantes es, por otro lado, el correlato de una serie de sustituciones o inversiones. La primera, el sujeto humano es reemplazado por un animal (sin que el relato se convierta nunca en una fábula): un animal, además, de una especie particular. Tenemos entonces una pampa en la que la aventura será no-humana. Además, si el imaginario gauchesco, desde la poesía gauchesca hasta *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, pasando por *Juan Moreira*, es predominantemente masculino, los animales de esta aventura son hembras, que además desconocen la diferencia sexual (*Moreira*, por el contrario, es una novela pletórica de sexualidad). Si el imaginario gauchesco, por su parte, evoca una vida esencialmente diurna, una jornada laboral o aventurera dominada por el sol, las ovejas, en contraste, se han vuelto nocturnas, lo que contribuye a esa atmósfera abstracta y onírica. Por último, si la gesta gauchesca es casi exclusivamente individual, definida por el nombre propio (Martín Fierro, Juan Moreira, Don Segundo Sombra), de modo que el mismo Borges pudo reducir el motivo de la guerra a su núcleo argumental básico (el *duelo* entre dos individuos, desde luego, humanos y masculinos), la aventura de la novela de Aira es en cambio colectiva: la lucha por la supervivencia de la especie.

Pero ¿por qué ovejas? La elección de la especie no parece casual. Contreras afirma que la naturaleza de *Ema, la cautiva* no es la del territorio de la literatura gauchesca, sino la que observan los naturalistas viajeros que vienen del extranjero (2002: 50). Para precisar ese territorio de la gauchesca, contra el que se recorta la naturaleza exuberante de *Ema, la cautiva*, Contreras remite a *Muerte y transfiguración del Martín Fierro* de Ezequiel Martínez Estrada y a *El río sin orillas* de Juan José Saer (2002: 102). Ambos coinciden en señalar que los tres animales característicos de este territorio son el caballo, el perro y la vaca. El caballo, dice Saer, traído por los españoles, es muy pronto adoptado por los indios, llegando a ser el símbolo característico del gaucho, al que sin embargo precede en siglos. Los perros, en bandas cimarronas, conviven igualmente con los indios, como queda claro en *Una excursión a los indios Ranqueles* de Lucio V. Mansilla, cuyo narrador además tiene su propio can. El ganado vacuno, finalmente, es la base de la economía rural del siglo XIX, hasta la llegada de los inmigrantes que fundan las primeras colonias y empieza a crecer en importancia la explotación agrícola.[8]

[7] "Prolongando una comparación esbozada y remontando la historia literaria, recordemos que, en la primera 'novelita' de César Aira, *Las ovejas* (1970), la entrada en la escritura pasa por una insolente puesta en escena borgeana y pampeana; en ella, las ovejas, que llevan adorables nombres ingleses –Cathy, Pety, Moussy, Poppy– postulan, en sus intercambios, un idealismo a la Berkeley, perdidas como están en la previsible inmensidad metafísica de la llanura literaria" (Premat 2020: 10).

[8] "Y esas tres especies domésticas, compañía ancestral del hombre en sus reductos civilizados,

En el contexto de este imaginario animal, las ovejas parecen una operación de desplazamiento metonímico. Vuelven extraño ese territorio vaciado por la sequía conservando la vida de la llanura, pero desplazándolo de sus animales característicos. Curiosamente, el comienzo de *Juan Moreira* las menciona: "Hasta la edad de treinta años fue un hombre trabajador y generalmente apreciado en el partido de Matanzas, donde habitó hasta aquella edad, cuidando unas ovejas y unos animales vacunos, que constituían su pequeña fortuna" (Gutiérrez 2012: 12). ¿Podrían ser estas ovejas las de Moreira? Finalmente, el extracto que Strafacce cita de *Zilio*, novela inédita de Aira escrita en los setenta, narra el combate entre su protagonista y una feroz oveja, que resiste las heridas de bala de modo inverosímil hasta que por fin muere cuando un disparo atraviesa sus genitales (2008: 460-461). Retomaremos esta insistencia en la "vaginalidad ovina" (Aira 1984: 100).

Durante la seca, las ovejas sobreviven por su resistencia a la sed y al hambre: "el ganado vacuno había ido despareciendo poco a poco y el campo se poblaba de sobrevivientes, casi siempre cimarrones" (1984: 96). La virginidad es un elemento que contribuye a esa resistencia, como si la actividad sexual fuera parte del desgaste de una especie: "Lograron sobrevivir en este estado los animales más ascetas, los más ricos, y los de sexo femenino" (1984: 110). Si el caballo, el perro y la vaca son, para el imaginario gauchesco, animales cercanos al hombre pero que, como se vio, precedieron a su habitante característico, el gaucho, la oveja, en cambio, si bien objeto de explotación económica, conserva su extrañeza, escapando a esa tipicidad. Podría tal vez afirmarse que, antes de repoblar la pampa, la narrativa de Aira restituye a la animalidad su precedencia de lo humano. Es decir, libera lo animal de su captura simbólica, devolviéndolo a ese tiempo arcaico en el que el hijo del país todavía no se había convertido en el habitante típico. Esta operación encuentra su traducción en la poética de vanguardia, que en los años setenta asume la forma de la violencia formal: una poética altomodernista (Joyce, Borges) pero "cimarrona", salvaje, lamborghiniana. Una inversión de ese criollismo de vanguardia del Borges de los años treinta (Sarlo 2007: 160-166) o una versión de esa "vanguardia bizarra" (Montaldo 1998: 12): una *vanguardia cimarrona*.

Para Contreras, la pampa de *Ema, la cautiva* y de *La liebre* es la del extranjero naturalista, que la puede observar en su detallismo y diversidad científica, motivo por el cual puede hablarse de un "darwinismo airiano" (2002: 17). Los motivos de la supervivencia de la especie, de la mutación y de la variación genética, corroboran esta denominación. Ahora bien, *Las ovejas* presenta una pampa diferente, más abstracta, más parecida a la que imagina Rugendas en *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000b) y que no llega a conocer. Se trata de una pampa como espacio de pensamiento, en la que el problema del idealismo, vía Borges, se plantea en términos de una mente no humana. Aunque el final de la novela pueda parecer una mera broma, no habría que subestimar el problema

señorearon en estado salvaje, durante dos siglos, la llanura. Los lomos de sus manadas numerosas hicieron ondular, sin encontrar ningún obstáculo en sus desplazamientos, el horizonte de la pampa" (Saer 2002: 77).

del estatuto de la realidad en relación con el proceso de percepción, cuando el que percibe no es humano. La preferencia borgiana por los filósofos y pensadores ingleses resulta significativa en este punto. Si la pampa de *Ema, la cautiva* y *La liebre* convoca persuasivamente el nombre de Darwin, la pampa abstracta de *Las ovejas*, en cambio, parecería poder considerarse mejor a la luz de la obra de un escritor que parece no estar citado, pero que también es una clave borgiana: Samuel Butler.

En efecto, Jaime Rest afirma que en la antropología borgiana confluyen tres principios: evolucionismo, voluntarismo e inconsciente (2003: 73). El voluntarismo se refiere a la concepción de Arthur Schopenhauer, que en el desenlace encarna la oveja Cathy. El inconsciente evoca no a Freud, que Borges desdeña, sino a la teoría de los arquetipos de Karl Jung. En cuanto al evolucionismo, Borges reivindica a Butler por sobre el pensamiento de Darwin (Rest 2003: 73-74). Estos tres principios operan una crítica del humanismo: la voluntad schopenhaueriana es una fuerza que excede todo querer individual y abarca no solo la vida del planeta, sino también la materia, la energía y el cosmos; los arquetipos de Jung implican un patrón inconsciente de comportamiento que opera a nivel colectivo, es decir, que excede al sujeto individual, pero también a cualquier sujeto colectivo; el evolucionismo butleriano, finalmente, implica no solo la preeminencia de la especie por sobre el individuo, sino también una singular concepción de la vida y, como poco después hará Jakob Von Uexküll, la negación tanto de la superioridad de ciertos animales sobre otros como del concepto de "selección natural" de Darwin. *Las ovejas* podría ser, entonces, una lectura de esta antropología borgiana (la novela de Aira es anterior al libro de Rest, al que parece anticipar en este problema). Esta lectura, además, tiene consecuencias decisivas para la definición de la poética airiana. Si en el origen de esta obra está Borges, la animalidad trama una versión que desplaza esta antropología y permite, tal vez, volver a pensar ese "ciclo darwiniano".

Borges no se interesa específicamente por los animales.[9] Una de las pocas ideas sobre ellos se relaciona con su inconsciencia de la muerte. Entre las escasas menciones encontramos la de "El sur", incluido en *Ficciones*:

> Ahí estaba el gato, dormido. Pidió una taza de café, la endulzó lentamente, la probó (ese placer le había sido vedado en la clínica) y pensó, mientras acariciaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante. (Borges 2007a: 634)

[9] Esta afirmación puede ser matizada. Para ser más precisos, habría que decir que no se interesa en la animalidad como problema específico, tal como lo vienen haciendo los *Animal Studies*. Para el cometido de este artículo, atenderemos a las menciones aparentemente casuales de Borges, en las que los animales parecen meros ejemplos o casos. En ese sentido, *El libro de los seres imaginarios*, escrito en co-autoría con Margarita Guerrero, plantea problemas por completo diferentes, ajenos a nuestra zona de interés, pero seguramente productivos para considerar de otro modo la cuestión animal (Oliveira 2019).

Con la sed, lo que las ovejas presienten es precisamente la intuición que se le niega al animal:

> Los animales, en sus eco-sistemas, viven entregados al afán de ocultar cada posible rastro de la muerte, se disimulan, o mimetizan, en una minuciosa eternidad. Ahora hasta esa amable costumbre se había disipado, y todos veían con sus propios ojos el carnaval despiadado que descubría la sed. (Aira 1984: 96)

No solo la escena parece evocar la de Dahlmann con el gato, sino que el adjetivo "minuciosa" aplicado a "eternidad" parece también borgiano. Las ovejas de El Pensamiento despiertan a la conciencia de la muerte y por eso descubren la filosofía. En consecuencia, sugieren que cualquier viviente descubriría el pensamiento a causa de esa misma conciencia. Pero en esa idea borgiana sobre la animalidad hay más. "Nueva refutación del tiempo", el ensayo con el que termina la novela, se propone llevar más lejos las tesis idealistas sobre la negación del sujeto, del objeto, de la identidad personal y del espacio, y negar también el tiempo. El recorte de Aira no llega a esta refutación. No obstante, podemos conjeturar que el relato la sugiere: la experiencia del instante, la existencia efímera del instante como autónomo ("cada momento que vivimos existe –dice Borges–, no su imaginario conjunto" [2008: 170]), es la experiencia que el "El sur" atribuye a los animales. Aira le agrega al derrotero borgeano su propio ejemplo, en un golpe que desarma la argumentación, o la vuelve inútil (aunque el mismo Borges, en el ensayo, yuxtapone experiencias a modo de ejemplos o figuraciones): la refutación del tiempo, que en la argumentación del pensar humano está "después" de las otras refutaciones (el sujeto, el objeto, la identidad personal, el espacio), y que lo arrojarían a una experiencia animal, también está "antes". En un círculo que anula justamente la temporalidad, esa experiencia, puramente especulativa para el pensamiento humano, se postula como algo in-humano, animal. Las ovejas de Aira salen de ella para encontrar el pensamiento. Además, si el idealismo de Berkeley, pero más radicalmente el de Hume, niega la necesidad de una *sustancia espiritual* (o *sujeto*) que fundamente las percepciones, el problema de la humanidad o inhumanidad de ese sujeto ni quiera parece relevante.

En *Vida y hábito*, Butler conjetura que existe una memoria de la especie que permite explicar todas las acciones del ser vivo, incluso las aparentemente instintivas, mediante el hábito. Las acciones que se llaman instintivas son, en realidad, hábitos muy antiguos que conserva la especie pero que el individuo ha olvidado haber adquirido. Butler niega una diferencia cualitativa entre el viviente humano y el viviente no humano. Su particular mentalismo, que se inscribe en el pensamiento inglés desde Berkeley hasta Francis Bradley, lo lleva a otorgar a los vivientes no humanos esos atributos que la filosofía moderna consideró como exclusivos del hombre: el deseo, la comunicación, la volición y la inteligencia (Butler 2013: 189). La vida no es otra cosa que el hábito adquirido por la repetición de una acción. Solo la novedad introduce una inestabilidad en el sistema que obliga al viviente a aprender: en el caso de las ovejas, esta novedad es la sed. La circunstancia de que la sequía continúe hace que no solo las ovejas sino todos los animales supervivientes se vean obligados a agotar esta memoria de

la especie o crear nuevos hábitos para adaptarse, como la hormiga que muere a manos de Moussy: "Aunque estaba segura de su muerte, impuso una resistencia afanosa. Empleó todos los trucos de guerra que conocía, todos los que había aprendido en el ADN" (1984: 131).

Dijimos más arriba que la pampa abstracta de Aira restituye los animales a su estadio pre-humano y pre-simbólico. En efecto, *Las ovejas* narra la lucha de la especie por la supervivencia, pero también el despertar de una percepción del mundo que antecede a la palabra y que podemos llamar imaginaria o pre-simbólica. Solo cuando, al final, descubren el idealismo, las ovejas hablan ("Como ignoraban la conversación, permanecían en silencio" [1984: 102]): la palabra coincide con el estadio filosófico. Sin embargo, la aventura es el despertar de su mente ovina a la percepción fantasmática de la pampa. En el comienzo de la historia, las ovejas pasan de experimentar sus propios cuerpos a traducir esas sensaciones a emociones, como el miedo. El relato insiste en que el sueño de los animales es "sin imágenes" y que su despertar no implica al principio la visión, sino experiencias como la locomoción, la sensación de estar de pie, la inmovilidad y la movilidad. Cuando van en busca de alimento y de agua, casi no perciben el mundo físico, distraídas y olvidadizas. Si prestan atención, es por alguna situación insólita que las arranca del hábito, como en el episodio en el que la gaviota da muerte a la hormiga: "Las ovejas de aquel círculo habían visto todo. No sabían si admirar la audacia y movimientos frenéticos de la gaviota, o compadecerse de la muerte injusta de la hormiga. En la duda, se produjo el paso a un suave olvido" (1984: 104). Este olvido de lo que se percibe tiene resonancias nietzscheanas y podría también haber contribuido a la concepción borgiana del eterno instante en el que vive el animal. Las ovejas pasan de la inmovilidad, la inercia, el adormecimiento, a la movilidad que causa la necesidad: "Las ovejas sentían catalepsia. No movían un pelo. Pero adentro, el corazón se agigantaba; un tableteo constante, que era un canto, no un discurso. Las mentes, en blanco" (1984: 104). Este blanco de la mente se va a ir poblando de imágenes a medida que la necesidad las vuelva más osadas y desesperadas, y la vida nocturna, que ya es una adaptación, se vuelva cada noche menos rutinaria (menos habitual) a causa de esa sed que no pueden aliviar. El hábito recién adquirido, la mutación a la vida nocturna, se experimenta como un recuerdo difícil de asir, que todavía no es memoria, pero que ya posee la intensidad como para no ser olvidado:

> La vieja y sabia Moussy miró el horizonte. Todo lo que se veía era blanco, pero sentía algo más. Sus percepciones le indicaban algo más. Se sentía a punto de capturar las Gracias del mundo, con una sola idea. Al fin lo recordó: pronto sería de noche y gozarían de cierta frescura. (Aira 1984: 105)

La atención microscópica del narrador, que vuelve naturalista esta mirada, examina el paso de la percepción a la sensación, de la sensación a la emoción, y de la emoción al recuerdo que permitirá la repetición y el establecimiento de un hábito. La suma de peripecias extrañas que ocasiona la lucha nocturna por la supervivencia favorecerá entonces la mutación: "Pero la aventura no había terminado. Estaba escrito que aquella noche debía grabarse con letras de fuego en la memoria de

las ovejas" (1984: 121). La sed continua, la imposibilidad de adaptarse al medio inhóspito, el presentimiento de la muerte, despierta la conciencia del mundo y la pregunta por el estatuto de las cosas: "lo real no les parecía real, no sabían por qué" (1984: 105).

Cuando la oveja Kitty se encuentra en el campo vacío con un pájaro que la hiere, lo confunde con una "oveja evolucionada" (1984: 113). La especie, entonces, adquiere un rudimento de pensamiento por analogía: las otras especies, la pampa vacía y el cielo estrellado les plantean enigmas a los que ellas responden con lo que conocen, su propia especie. La mímesis, en consecuencia, precede un pensamiento mágico: "Y al levantar los ojos, vieron un inmenso pájaro blanco... [...] Un escalofrío recorrió la majada. Aquella visión podía traer mala suerte" (1984: 114). Esta visión anticipa las alucinaciones colectivas que provocarán las grandes migraciones con las que finaliza la novela.

Ahora bien, la mutación, excediendo el límite darwiniano, afecta todas las formas, como si la fuerza vital fuera parte de otra más grande, que la abarcara, y que pareciera confundirse con esa "voluntad" de la que habla Borges siguiendo a Schopenhauer:

> Los días y las noches veían raros espectáculos, pues todas las formas habían mutado. La adaptación, más allá de lo real, se volvía teatral, y la supervivencia funcionaba de noche, por ser insoportable el calor diurno. La fauna había comenzado a interiorizarse de la intrincada astronomía, especialmente los pequeños animales, incluso los que vivían en las entrañas de la tierra. (Aira 1984: 126)

La atención que la majada empieza a prestar va de la mirada microscópica a ese suelo casi desertificado, de aspecto lunar, al cielo estrellado, en el que las formas que empiezan a notar parecen llevarlas hacia un estadio mitológico o pre-teológico: "Nada de lo que poblaba el cielo les resultaba explicable, ni mucho menos. Sobre todo una constelación, la más alejada hacia el noroeste, en ella creían ver una figura cuyo significado se les escapaba: el Carnero. Jamás habían visto un ser masculino" (1984: 117). Como facultad, la imaginación, según Hume, permite la libre combinación de figuras para construir algo que sin embargo no se ha percibido nunca (Chávez Tortolero 2016: 55):[10] es lo que las ovejas comienzan a practicar, una vez que la lucha por la supervivencia las despierta a la observación de las cosas. La majada, que en el primer capítulo no sabía por qué "lo real no les parecía real", pasa de la meditación al movimiento porque los espejismos del desierto le plantean la pregunta por ese real que es producto de la alucinación, es decir, de la proyección imaginaria de la necesidad convertida en deseo: todas las imágenes, en su diversidad, son diferentes formas del agua que no pueden beber. La constatación de la irrealidad de las imágenes las coloca ante el problema que,

[10] A propósito de la facultad de la imaginación en Hume: "Puesto que podemos hablar de cosas que nunca hemos visto, y en esa medida considerar la existencia de objetos que pueden estar presentes en la mente y formar parte de la experiencia sin la intervención de los sentidos" (Chávez Tortolero 2016: 55).

en su lectura de Berkeley, obsede a Borges: la existencia de las cosas fuera de un espíritu (Berkeley habla de espíritu y no de conciencia) que las perciba. Rest afirma que Borges suscribe el idealismo de Berkeley.[11] Pero hay otros críticos, más sensibles a la ambigüedad borgiana, que consideran, en contraste, una posición oscilante:

> A la luz de este pensamiento sin duda excesivo, las ficciones de Borges oscilan entre una sumisión estricta a la norma del *esse est percipi* y la postulación de su inversa. Por una parte, todo reclama la mirada del espíritu para ser verdaderamente; por otra, todo ser verdadero se afirma en una suerte de objetividad sin testigos. (González 1993: 31)

Los espejismos que impulsan la migración de la majada, y que desembocan en el descubrimiento del idealismo, plantean este dilema: para los animales, las cosas, en efecto, solo son en cuanto se perciben y solo se perciben en cuanto adquieren un sentido práctico. El hecho de que la sed continúe lleva a las ovejas más allá de ese sentido práctico, a la contemplación del cielo y a la exploración de la llanura. La des-humanización de la pampa de El Pensamiento contribuye asimismo a esa imaginación borgiana de un universo cuya perfección parece la consecuencia de un existir sin mácula de espíritu alguno que amenace, con su percepción relativa, su perfección o pureza: si suscribimos, claro está, que ese espíritu deba ser necesariamente humano. Darío González da los ejemplos de Berkeley caros a Borges: una arboleda en un prado, libros en una biblioteca sin nadie que los lea (González 1993: 37). Ese nadie, ¿puede no ser humano? La melancolía de las cosas que se pierden porque no hay una conciencia que las perciba o memoria que las retenga es uno de los extremos borgianos: el otro es la existencia como condición que prescinde de la percepción que la sostenga y la haga "ser". "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", como ha sido señalado, postula un planeta en el que los habitantes son idealistas, en el sentido de Berkeley (Martin 2002: 10-11): las cosas no persisten fuera de la conciencia de los sujetos. En Tlön, es el materialismo lo que resulta incomprensible. Por el contrario, no solo las cosas dependen de los sujetos que las perciben, sino que se imponen a la realidad como objetos puros, creados por la mente. Borges, que siempre parece pensar en términos antropomorfos, reintroduce sin embargo un curioso ejemplo, en el que, de nuevo, *Las ovejas* podrían haber abrevado:

> Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando las olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro. (Borges 2008a: 525)

Tal vez por eso Rest hable de antropología: en los vericuetos del razonamiento y de la argumentación, la imaginación borgiana encuentra, casi sin darse cuenta, experiencias que la filosofía busca por vía de la especulación. Si la refutación del

[11] Con matices, otros críticos también lo afirman. Para una pormenorizada lectura del idealismo inglés en Borges, véase Martin (2000 y 2002).

tiempo encuentra una experiencia persuasiva en el gato que acaricia Dahlmann (escena que, para complicar las cosas, sucede en un sueño del personaje) y el argumento de Berkeley puede ser desestabilizado por el ejemplo de los pájaros y el caballo en el anfiteatro, entonces la percepción de ese "alguien" puede no ser humana. Y, en efecto, en el obispo Berkeley no lo es: es divina. Si nadie contempla, Dios es entonces el que contempla. Es el estadio ya teológico de las ovejas en el final. En la cita de Borges en la que Berkeley dice que las cosas siempre son percibidas por algún espíritu y, si no hay ninguno, es Dios quien las percibe, el texto de Aira dice: "es la Virgen quien las percibe" (1984: 151). Así como el Carnero es una figura percibida que no pueden pensar (porque nunca vieron un ser de la misma especie de género masculino, aunque puedan imaginarlo), la forma de la divinidad adopta la de una Virgen: no el Dios antropomorfo que se esconde detrás de la teología humana, sino la diosa animal que presiente la majada. Este matiz de crítica al falocentrismo del pensamiento occidental explicaría la insistencia en la feminidad ovina: "Eran muy femeninas, y no solo por lo rosado de los genitales, sino por los gestos, que nunca abandonaban la volubilidad de lo real, y sobre todo por la relación que mantenían entre ellas, tan fina y ligeramente histérica, con el matiz de la vaginalidad ovina" (1984: 100).[12]

3. Un evolucionismo no darwiniano

Butler, al discutir la noción de instinto y considerar la vida como aprendizaje y hábito, no solo atribuye a los vivientes no humanos aquello que presuntamente hace humano al hombre (volición, inteligencia, comunicación), sino que considera la vida misma como un arte, cuestionando en última instancia la separación entre naturaleza y cultura:

> No puedo ver entonces dificultad alguna en el desarrollo de los así llamados ordinariamente "instintos", sean de hormigas o de abejas, o del cucú, o de cualquier otro animal, bajo el supuesto de que fueron en su mayor parte adquiridos inteligentemente con mayor o menor trabajo según el caso, casi de la misma naturaleza en que vemos cualquier arte o ciencia en proceso actual de adquisición entre nosotros, pero que fueron finalmente recordados por el vástago, o les fueron comunicados. (Butler 2013: 191)

Para Contreras, la imaginación genética y mutante de Aira puede relacionarse con el vitalismo de la vanguardia (2002: 17). En efecto, este vitalismo, que podemos llamar butleriano, implica una indistinción entre naturaleza y cultura. Si, para Aira, se trata, en arte, de la *acción* (no del producto terminado, no de la contemplación artística, sino del *proceso*, del *hacer* [Contreras 2002: 16-17]), también para Butler se trata de la vida considerada en su dimensión de *praxis*. Lo más humano, o lo más sofisticado que ha alcanzado la civilización, el pensamiento, la filosofía, la ciencia y las artes, no son, en definitiva, más que una respuesta "adaptativa" de la especie

[12] En este sentido, no es casual que, en la edición, la novela sea precedida de *El vestido rosa*, otra historia con un aura de feminidad.

para poder habitar el universo, una práctica que se ejercita. La contemplación y la meditación también son, en definitiva, acciones: surgen de una necesidad, de una dificultad que plantea el entorno físico.

Ahora bien, considerar este vitalismo en términos de Butler permite conectar la imaginación genética de Aira con la concepción borgiana de la literatura (y, en general, de toda actividad humana, de toda "vida espiritual") y, en consecuencia, en el origen de su narrativa, con su propia concepción de la obra de arte. En el centro de esta conexión se encuentra la tensión entre la afirmación de lo individual y la importancia dada a lo impersonal. Esta tensión es la que Aira analiza en el único texto que escribió sobre Borges, "La cifra". Para Aira, la obra de Borges consta de dos momentos: el de la juventud vanguardista, en el que participa junto con su generación de una tentativa colectiva, y el de su reinvención personal, en la que empieza de cero, desdeñando toda empresa colectiva y desertando de su juvenil criollismo de vanguardia y de su martinfierrismo. Esta oscilación es la que también señala González: por un lado, el elogio inglés del sujeto individual, el nombre propio como rúbrica y, por el otro, la idea de un sujeto único, un nadie anónimo, como esos libros de Tlön que no se firman y a los que la lectura junta para inventarle un autor. Dice Aira en "La cifra":

> Este agnosticismo cultural debería apoyarse en una valoración del yo autónomo, de la personalidad característica, del personaje actuando como paradigma individual y dictando temas, formas y afectos. Y lo hace realmente, pero en dos niveles heterogéneos, en una dialéctica no resuelta que sigue constituyendo el enigma y el encanto de Borges. Los términos de esta dialéctica estaban planteados en un ensayo de juventud, "La Nadería de la Personalidad", donde no niega al individuo pero sí su "constancia" en el tiempo. El yo es momentáneo y presente, a reconstruir cada vez; el yo como personaje constante sería una suma imposible, "nunca realizada ni realizable". (Aira 1999: 3)

Butler dedica los capítulos V y VI de *Vida y hábito* a discutir la idea de identidad personal, en términos no solo muy parecidos a los del ensayo de Borges que cita Aira, sino incluso, en sus momentos menos verosímiles, con argumentos parecidos a los de "Funes el memorioso", en donde otra vez nos encontramos con un animal:

> No solo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversas formas; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). (Butler 2007a: 589)

Tomando al pie de la letra a Darwin, afirma Butler, las variaciones entre las especies, si la historia de la vida en el planeta no hubiera estado llena de cataclismos y de extinciones, anularían la radicalidad del "salto evolutivo". Entre una especie y otra, habría muchísimas intermedias, de modo que sería imposible una clasificación, y la vida mostraría su continuidad absoluta, y también su absoluta diversidad, desde el renacuajo al hombre civilizado:

> Actualmente se sostiene, gracias a Mr. Darwin, que las especies se mezclan o se han mezclado entre sí; de modo que cualquier posibilidad de ordenamiento y aparente subdivisión en grupos definidos se debe a la supresión por muerte tanto de individuos como de géneros enteros, que de estar existiendo hoy, hubieran vinculado a todos los seres vivientes por una serie de gradaciones tan sutiles que no podría haberse intentado una clasificación. (Butler 2013: 91)

Esta continuidad absoluta y esta diversidad absoluta como opuestos que se igualan parece ser la clave de la paradoja de la propia obra airiana. En la versión que de la poética de Aira se ha estabilizado, el *ready-made* de Duchamp resuelve esta tensión entre lo individual y lo impersonal: el arte no es producido por el individuo, sino que "se hace solo", es una singularidad histórica, pero es el artista individual quien "lo encuentra" y "lo firma":

> Se trabaja como individuo. Y lo nuevo no se entrega a los esfuerzos del artista individual. Lo nuevo es (y aquí la Historia, la historia de los hijos de Baudelaire, da con la mayor discreción un paso adelante) "lo que debe ser hecho por todos, no por uno". Lo nuevo es impersonal, intersubjetivo, inevitable. Está en el aire, o no está en ninguna parte. (Aira 1995: 29)

Ahora bien, si traducimos esta concepción, esta apropiación que hace Aira de la oscilación borgiana, a los términos de Butler, de modo de desplazar el supuesto humanista de Borges, tal vez pueda entenderse de otro modo ese "vitalismo" de la vanguardia que es precisamente el componente airiano que la poética de Borges rechazaría. *Las ovejas* restituye este componente, que tampoco es forzado extraer de Borges, por cuanto el evolucionismo de Butler, como lo conjetura Rest, sería una de las claves de su antropología. En esta restitución, el vitalismo airiano, vanguardista, adquiere su singularidad, que no es darwinista, sino genética en este sentido de Butler. Si nuestra hipótesis es correcta, podemos incluso discutir, contra el mismo Aira (y la crítica en general ha tendido a seguirlo en este punto), o al menos contra la posición que declara, su poética del olvido.

Como lo deja claro en su *Copi*, el olvido es el procedimiento que permite seguir escribiendo, en la fuga hacia adelante del relato, sin preocuparse por lo absurdo o el sinsentido. La memoria, por el contrario, implica la retención de lo que se escribió antes y, también, de lo que pasó en la historia narrada. Le poética del olvido tiene como consecuencia la no corrección, la desprolijidad, la necesidad de "verosimilizar" hacia adelante. Mientras que la poética de la memoria es justamente reescribir, corregir, de modo que la historia contada tenga una armonía, una forma reconocible. Dice en *Copi*: "La memoria tiende al significado, el olvido a la yuxtaposición" (1991a: 33). Sin embargo, este imperativo de olvidar parece entrar en tensión con otro: el de la "automatización del procedimiento". Dice Aira: "El procedimiento definitivo sería el que permitiera hacer arte automáticamente" (Aira 2021: 181). Los dos procedimientos implican la elisión del yo y la impersonalidad. No obstante, ¿qué es la automatización? ¿Qué significa hacer arte de manera automática? Para lograrlo, es necesario un aprendizaje del procedimiento. Butler hace el siguiente razonamiento: lo que

hacemos perfectamente, es lo que hacemos automáticamente. De modo que la memoria absoluta coincide con el olvido: el músico que toca el violín (el ejemplo de Butler, no casualmente, es de arte, aunque su idea se aplica a cualquier acción de la vida, hasta la más elemental) lo hace de memoria, lo que significa que ha olvidado todo, porque lo ha incorporado todo. Es lo que Butler llama "hábito": una memoria tan perfecta que coincide con el olvido.

Esta concepción del arte es vitalista, es práctica y es física. Para Butler, la vida sobre el planeta es como una entidad compuesta de muchos órganos que son las especies, una suerte de monstruo. ¿No es acaso la imagen que muchos trabajos críticos dan de la obra de Aira? Incluso el motivo del monstruo está figurado en numerosas novelas (además de su ensayo sobre Arlt [2021: 137-163]) y las mismas ovejas encuentran, en una pampa que parece geológicamente antiquísima, los restos óseos de un animal desconocido:

> Pero no mucho más allá, encontraron algo que las hizo detener: una osamenta, sobre el polvo. No supieron qué pensar. Rara vez iban por esos sitios, de manera que podía hacer muchos años que esos huesos estaban ahí, ignorados. [...] Parecían los de un animal grande, mucho más grande que una oveja. [...] Con sus mentes arqueológicas, se preguntaban por el ser animado que habría sido (1984: 119).

"La vida, entonces, es memoria", concluye Butler al final de su libro (2013: 244). Vivir es aprender, recordar y olvidar (es decir, tener una memoria absoluta, inconsciente), y en el individuo está la memoria de la especie.[13] Esta imaginación genética podría ser lo que *Las ovejas* extraen de la concepción borgiana. La literatura, como un fenómeno que prescinde de los individuos, es parte de una misma gran actividad, que prescinde de todos los vivientes, y que es de la especie. Por fin, si, para Darwin, las especies evolucionan, en el sentido de que hay especies más aptas que otras, y que sobreviven por esa superioridad, Butler, en cambio, piensa, como Von Uexküll, que cada viviente es perfecto en sí mismo: la garrapata no es menos perfecta que el hombre europeo civilizado. ¿No es esta refutación del salto evolutivo coherente con la noción airiana de "literatura mala"? ¿No son todas sus novelas criaturas mutantes que no cuentan individualmente, siendo por separado "buenas" o "malas", sino que importan en la medida en que realizan la especie, que es la obra airiana?

Para Aira, la novela narra "lo que pasa" porque detrás de su definición está el surrealismo y la novela del siglo xx. Dice en su *Copi*: "Si nos atenemos a la primera definición que di (la novela es lo que pasa) los surrealistas escribieron

[13] Dice Borges en "La postulación de la realidad": "En lo corporal, la inconciencia es una necesidad de los actos físicos. Nuestro cuerpo sabe articular este difícil párrafo, sabe tratar con escaleras, con nudos, con pasos a nivel, con ciudades, con ríos correntosos, con perros, sabe atravesar una calle sin que nos aniquile el tránsito, sabe engendrar, sabe respirar, sabe dormir, sabe tal vez matar: nuestro cuerpo, no nuestra inteligencia. Nuestro vivir es una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido" (2007b: 255). Este "olvido" es la memoria perfecta. Desde el ejemplo del violín, Butler llega después hasta la locomoción, la respiración y la circulación, que son aprendizajes de la especie. Casualmente, en la cita de Borges volvemos a encontrarnos con un animal, esta vez con perros.

las únicas novelas en estado puro, mutiladas de pasado, pura exposición de los acontecimientos del presente mental del autor" (1991a: 55). Este concepto de novela no le va mal a las ficciones de Borges, aunque haya renegado del género novelesco.[14] *Las ovejas* es esta exposición puramente mental, que cuenta la genealogía de Borges en Aira, de un modo también borgiano, porque es la historia de la aventura mental de sus protagonistas, como en el soñador soñado de "Las ruinas circulares". Si la filosofía es la invención del hombre, como ser humano y como sujeto masculino, como obra de algunos individuos, la novela (la literatura, el arte, la poesía, el mito) es la alucinación colectiva de la especie, solo por historia masculina y solo por azar humana.

Obras citadas

Aira, César (2021). "Arlt", in La ola que lee, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Literatura Random House, 137-163

Aira, César (2021). "Ars narrativa", in La ola que lee, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Literatura Random House, 176-182.

Aira, César (2021). "Kafka, Duchamp", in La ola que lee, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Literatura Random House, 208-217.

Aira, César (2014). Continuación de ideas diversas. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Aira, César (2015). "Quise escribir algo erótico", entrevista en Babelia, El País, 27 de julio. <https://elpais.com/cultura/2015/07/22/babelia/1437571976_587943.html> (1 de mayo de 2021).

Aira, César (1975). Moreira. Buenos Aires: Achával Solo.

Aira, César (1981). Ema, la cautiva. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

Aira, César (1984). El vestido rosa. Las ovejas. Buenos Aires: Ada Korn Editora.

Aira, César (1991a). Copi. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Aira, César (1991b). Nouvelles impressions du Petit Maroc. Saint-Nazaire: Arcane 17.

Aira, César (1991c). La liebre. Buenos Aires: Emecé.

Aira, César (1993). "En el reino de las intenciones fallidas", entrevista con Guillermo Saavedra, in La curiosidad impertinente. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 133-140.

Aira, César (1995). "La innovación", Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 4: 27-33

Aira, César (2010). Yo era una mujer casada. Buenos Aires: Blatt & Ríos.

Aira, César (2007). La vida nueva. Buenos Aires: Mansalva.

[14] Lo que permitiría despejar la incertidumbre de Remónd-Raillard cuando considera el architexto "novela" en un relato que intertextualiza a Borges: "L'etiquette de 'roman' mérite reflexion, puisqu'il s'agit d'un genre jamais abordé par Borges. Le texte réalise une sorte d'amalgame entre essai et fiction au moyen de l'intertextualité" ["La etiqueta de 'novela' merece reflexión, porque se trata de un género nunca abordado por Borges. El texto [*Las ovejas*] realiza una suerte de amalgama entre ensayo y ficción por medio de la intertextualidad"] (2003: 120). La afirmación pasa por alto el concepto idiosincrático de novela que maneja Aira y resuelve el problema conjeturando una "amalgama", con la que más arriba hemos disentido.

Aira, César (2001). Un sueño realizado. Buenos Aires: Alfaguara.
Aira, César (2000a). El juego de los mundos. La Plata: Ediciones El Broche.
Aira, César (2000b). Un episodio en la vida del pintor viajero. Rosario: Beatriz Viterbo.
Aira, César (1999). "La cifra". Conferencia leída en Homenaje a Jorge Luis Borges en Alianza Francesa de Buenos Aires. <https://revistaprause.blogspot.com/2019/10/la-cifra-cesar-aira.html> (1 de mayo de 2021).
Borges, Jorge Luis (2008). "Nueva refutación del tiempo", in Otras Inquisiciones. Obras Completas, tomo II. Buenos Aires: Emecé.
Borges, Jorge Luis (2007a). "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "Funes, el memorioso", "El sur", in Ficciones. Obras Completas, tomo I. Buenos Aires: Emecé.
Borges, Jorge Luis (2007b). "La postulación de la realidad", in Discusión. Obras Completas, tomo I. Buenos Aires: Emecé.
Butler, Samuel (2013). Vida y hábito. La evolución más acá de la frontera entre lo natural y lo humano. Buenos Aires: Cáctus.
Contreras, Sandra (2013). Aira con Borges. Buenos Aires: La Biblioteca.
Contreras, Sandra (2002). Las vueltas de César Aira. Rosario: Beatriz Viterbo.
Contreras, Sandra (1995). "El movimiento de la idea", Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 4: 45-64.
Chávez Tortolero, Mario Edmundo (2016). "Sobre la imaginación y la fantasía en el pensamiento de Hume", in Imaginación y conocimiento. De Descartes a Freud, comp. Zuraya Monroy Nasr y Mauricio Rodríguez Salazar. México: Corinter-Gedisa, 51-62.
García, Mariano (2006). Degeneraciones textuales: los géneros en la obra de César Aira. Rosario: Beatriz Viterbo.
González, Darío (1993). "Alguien, algo, nadie (La imagen de Berkeley en la obra de Borges)", Paradoxa, 7: 31-37.
Gramuglio, María Teresa (1982). "Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva", Punto de Vista, V.14: 27-28.
Gutiérrez, Eduardo (2011). Juan Moreira. Buenos Aires: Editorial Sol 90.
Kohan, Martín (1998). "Nación y modernización en Argentina: todo lo sólido se desvanece en Aira", in Poéticas argentinas del siglo xx, comp. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 161-173.
Koller, Sylvie (1990). "Le bestiaire de César Aira", Les Cahier du CRIAR, 11: 127-130.
Lamborghini, Osvaldo (2013). El fiord y Las hijas de Hegel, in Novelas y cuentos I. Buenos Aires: Mondadori.
Martin, Marina (2002). "Borges, perplejo defensor del idealismo", Variaciones Borges, 13: 7-21.
Martin, Marina (2000). "Via the dialectics of Berkeley and Hume", Variaciones Borges, 9: 147-162.
Montaldo, Graciela (1998). "Borges, Aira y la literatura para multitudes", Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 6: 7-17.
Oliveira, Eduardo Jorge de (2019). "Ficciones de la animalidad en América Latina. Las formas animales en la literatura y en las artes visuales", Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos, 7.1: 79-96.

Peller, Diego (2016). Pasiones teóricas. Crítica y literatura en los setenta. Buenos Aires: Santiago Arcos.
Piglia, Ricardo (1993). "Borges y los dos linajes", in La Argentina en pedazos. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
Premat, Julio (2020). "Quehaceres espectrales. Pablo Katchadjian y la vanguardia hoy", Anclajes, XXIV.2: 1-16.
Podlubne, Judith (1996). "Cesar Aira: La lógica del continuo", Paradoxa, 8: 59-71.
Remónd-Raillard, Margarita (2003). "Pour une syntaxe totalisante. L'essai comme pré-texte et post-texte dans l'oeuvre de César Aira", Les Cahiers de l'ILCEA, 4: 119-132.
Rest, Jaime (2009). El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
Rodríguez, Fermín (2010). Un desierto para la nación. La escritura del vacío. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
Saer, Juan José (2006). El río sin orillas. Tratado imaginario. Buenos Aires: Seix Barral.
Sarlo, Beatriz (2007). Escritos sobre literatura argentina. Buenos Aires: Siglo XXI.
Strafacce, Ricardo (2008). Osvaldo Lamborghini, una biografía. Buenos Aires: Mansalva.
Uexküll, Jakob Von (2016). Andanzas por los mundos circundantes de los hombres y los animales. Buenos Aires: Cactus.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.1127
Vol. IX, n.º 2 (verano 2021), pp. 447-465, ISSN: 2255-4505

LA POÉTICA DEL NO-DINERO DE MARIO BELLATIN

MARIO BELLATIN'S POETICS OF NON-MONEY

Ana Gallego Cuiñas
Universidad de Granada
anag@ugr.es

Marta F. Extremera
Universidad de Granada
mfextremera@ugr.es

Recibido: 28.05.2021
Aceptado: 19.09.2021

Resumen: El presente trabajo propone una lectura de la ficción del escritor mexicano-peruano Mario Bellatin desde una perspectiva materialista basada en el modo en que autor y obra se sitúan en el campo/mercado de la literatura latinoamericana del siglo xxi. De esta manera, nuestra hipótesis se fundamenta en el análisis de la función del no-dinero y de la idea de no-literatura como claves interpretativas de su poética, centrándonos en uno de los libros más significativos a este respecto, apenas abordado en el campo de la crítica: *El hombre dinero* (2013). La primera parte de nuestro ensayo aborda la "política de publicación" del autor, los modos de producción y la circulación de sus obras. En la segunda parte, nos enfocamos en la dilucidación de lo que llamamos la "poética del no-dinero" de Mario Bellatin, a través de la forma en que se relacionan literatura y economía en sus textos.

Palabras clave: Mario Bellatin, mercado, dinero, autor, campo literario

Abstract: This paper proposes a reading of the fiction of the Mexican-Peruvian writer Mario Bellatin from a materialist perspective based on the way in which author and work are situated in the field/market of 21st century Latin American literature. In this way, we will carry out an analysis of the function of non-money and the idea of non-literature as interpretative keys to his poetics, focusing on one of the most significant books in this respect, scarcely addressed in the field of criticism: *El hombre dinero* (2013). The first part of our essay deals with the author's "politics of publishing", the modes of production and the circulation of his works.

In the second part, we focus on the elucidation of what we call Mario Bellatin's "poetics of non-money", through the way in which literature and economics are related in his texts.

Keywords: Mario Bellatin, Market, Money, Author, Literary Field

Desde que Bourdieu acuñara el concepto de "campo literario" hasta la actualidad, este ha sido objeto de múltiples debates que dan cuenta de las transformaciones sociales, económicas y culturales que marcan el comportamiento de obras, escritores, mediadores y demás agentes de la literatura en el mercado de bienes culturales. Las discusiones críticas sobre la operatividad de esta categoría se dieron en los noventa, cuando el sector editorial entró en una fase de expansión global y segmentación sin precedentes, signada por los procesos de absorción y concentración de los grandes conglomerados empresariales (v.g., Bertelsmann, Planeta o Feltrinelli). Pascale Casanova, discípula de Bourdieu, propuso hablar en este contexto globalizador de "sistema literario" (2006) en vez de "campo" -más acotado al espacio nacional-, aunque en líneas generales ha seguido vigente el uso del concepto de 'campo' para hablar de la producción y circulación de libros a una escala global. Sin embargo, las nuevas lógicas comerciales del neoliberalismo han afectado no solo a la materialidad del objeto literario, sino a su costado simbólico, hasta tal punto que su naturaleza responde en la actualidad más bien a la simple, y paradójicamente compleja, categoría de 'mercado' (Gallego Cuiñas 2019a). A sus leyes económicas e ideológicas también se deben los escritores, abocados a la reinvención continua de una imagen en extremo espectacularizada (Sibilia 2008), que es consumida por encima de su propia obra en espacios de sociabilidad (festivales, ferias, talleres, charlas, congresos, etc.) que expanden lo literario fuera del objeto-libro, hasta convertir la literatura en "cultura literaria" (Gallego Cuiñas 2019a).

En esta encrucijada ontológica y epistémica es donde se inscribe la obra del escritor mexicano-peruano Mario Bellatin, cuyo proyecto artístico se basa justamente en una concepción de la literatura –del campo y del mercado– expandida (Montaldo 2004), una práctica que en el siglo xxi no puede no dialogar con otras artes y transcender el soporte del libro (Pauls 2012; Bush 2015) para revelarse como no-literatura. Desde esta premisa, arma una suerte de metapoética "en devenir", en el sentido de Deleuze, basada en los modos en que se construye y deconstruye el valor –material y estético– de lo literario, dentro y fuera de su producción narrativa y de la materialidad del libro[1]. De ahí que el tema y el problema del dinero sea raigal en el universo de Bellatin, tanto en la postura que

[1] A este respecto, Ilse Logie (2020) se refiere incluso al concepto de "marca" para hacer hincapié en la singularidad de la poética construida por Bellatin y su evidente relación con el mercado. Este hecho pone de manifiesto la pertinencia de una lectura económica como la que se plantea en el presente artículo.

adoptan él y sus textos en el ámbito comercial de lo público, como en la función que tiene lo económico dentro su ficción. En virtud de esta hipótesis, presentamos en las páginas que siguen un estudio divido en dos bloques: uno dedicado al análisis –de corte sociológico– del concepto de no-literatura (Derrida 1980)[2] que maneja Mario Bellatin y de la manera en que actúa, performáticamente, su obra en el campo/mercado de la literatura latinoamericana actual. El segundo bloque consiste en un análisis literario del texto *El hombre dinero* (2013), que es el que mejor cristaliza su "poética del dinero" (Gallego Cuiñas 2014), o mejor: del no-dinero.[3]

1. Literatura latinoamericana y mercado en el siglo xxi: el proyecto de Mario Bellatin

La nueva configuración del campo/mercado literario ha tenido un efecto incontestable en el espacio narrativo latinoamericano, habida cuenta de la publicación de una serie de textos, sobre todo a partir de la década de los noventa del siglo xx que representan las condiciones materiales impuestas por el sistema capitalista a la creación y circulación de la literatura en la actualidad. A esta "serie" –en términos de Tinianov– la denominamos "poéticas del dinero" (Gallego Cuiñas 2014) o "poéticas del mercado" (Gallego Cuiñas 2018), según se priorice un enfoque u otro en el texto literario. También ha recibido otras denominaciones por parte de la crítica: "imaginarios económicos", "relatos del mercado", "economías literarias" o "ficciones del dinero" (Gallego Cuiñas 2018). Sea como fuere, todas estas etiquetas refieren a *otra* política de la literatura, a la constitución de una poética que devela los factores económicos, propios del capitalismo posfordista, que han afectado a la literatura latinoamericana como mercancía global, al tiempo que visibilizan –ponen en valor– el trabajo literario del escritor con el lenguaje. O lo que es lo mismo, invitan a una lectura de la ficción a contraluz de la economía.

Así, podemos hablar de una genealogía latinoamericana de poéticas del dinero que va de Roberto Arlt a Borges, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Ricardo Piglia, César Aira, Sergio Chejfec, Alan Pauls, Rodolfo Fogwill, Roberto Bolaño, Iván Thays, Santiago Gamboa, Alejandro Zambra y un largo etcétera en que podríamos incluir a Mario Bellatin. Desde su primera novela, *Mujeres de sal* (1986), hay una conciencia plena de la condición material de la obra literaria:

---

[2] Recordemos que en el conocido texto "La ley del género" de Derrida se plantea la inexistencia de un rasgo incontestable que defina lo literario, dado que la literatura es tanto como no-es. Para Derrida no es posible hablar de literariedad ni de pertenencia a la literatura porque la ley de la "ley del género" "Es precisamente un principio de contaminación, una ley de impureza, una economía del parásito. [...] una suerte de participación sin pertenencia" (Derrida 1980: 5). Justamente en esta idea del no-género o no-literatura se sitúa la poética de Mario Bellatin, que sigue la estela de autores como Macedonio Fernández, Oswaldo Lamborghini o Héctor Libertella, entre muchos otros.

[3] Huelga aclarar que el no-dinero es también dinero: su negación o falta es una forma de afirmación, como ocurre con la noción derridiana de no-literatura. Y justamente esto es lo que singulariza la ficción de Bellatin dentro de lo que Gallego Cuiñas (2014) ha denominado las "poéticas del dinero" en la literatura latinoamericana de los siglos xx y xxi.

> El primer cheque de derechos de autor me lo pagué yo mismo, antes incluso de que alguien leyera una línea escrita. El primer libro lo publiqué recolectando dinero de los demás por medio de un sistema que se me ocurrió al que llamé bonos de prepublicación. (Martínez 2014: s/p)

Este hecho, sin duda, invita a una profunda reflexión acerca del valor de lo literario y del rol de la industria editorial que será clave en todo su proyecto artístico, como se puede observar en obras/acciones posteriores. Entre su vasta producción, hallamos diferentes hitos en los que este carácter "interventor" de su poética se vuelve considerablemente más patente. Es el caso de la publicación de obras híbridas –en las que va más allá de la deconstrucción del género, a la manera de Derrida– destaca *Perros héroes* (2003). Aquí el autor lleva a cabo una serie de acciones performáticas vinculadas con el texto escrito publicado, como la de mantener un perro entrenado para que estuviera inmóvil durante veinte minutos en un altar de una iglesia barroca del siglo xvi para la presentación del libro. Pero también en el año 2000 pone en marcha su proyecto de la Escuela Dinámica de Escritores concebido como una obra para durar únicamente 10 años y que constituye un espacio de encuentro entre autores en el que se pretende estimular la escritura –evitando la práctica a la manera tradicional (exposición y corrección de textos)– mediante la experimentación a través de dinámicas relacionadas con otras artes que, finalmente, impulsan el proceso creativo, separándolo del de escritura propiamente dicho (Cote Botero 2014).

Esta visión del arte como generador de experiencias es una de las claves desde la que podemos leer toda su obra (Cote Botero 2014, Guerrero 2014, López Alfonso 2015, Cherri 2015, Garramuño 2015, Hoyos 2015, Jaimes 2020). En 2003, Bellatin organiza el "El congreso de dobles de la escritura mexicana" en París donde, en lugar de asistir los cuatro escritores que fueron anunciados (Sergio Pitol, Margo Glantz, Salvador Elizondo y José Agustín), aparecieron cuatro actores que se habían preparado con los autores reales durante un tiempo, aprendiéndose incluso sus textos de memoria para reproducirlos en el acto. Más tarde, en 2008, siguiendo esta línea de cuestionamientos del campo literario, realizó una intervención –esta vez dirigida a la Academia– que consistió en publicar en el periódico argentino *La Nación* un supuesto artículo crítico sobre un escritor japonés llamado "Kawabata: el abrazo del abismo" constituido, en realidad, mediante fragmentos de reseñas críticas sobre su propia obra.[4]

Aunque de todas las acciones desarrolladas por Mario Bellatin destaca una que apela directamente a nuestro objeto de análisis: los modos de producción y circulación de la literatura en la actualidad. Nos referimos al proyecto *Los Cien Mil Libros de Bellatin*, presentado por el autor en el festival de arte moderno Documenta 13 en Kassel en 2012 –cuando dio por concluida la obra– y que consistía en la auto-(re)edición de cien títulos propios en tiradas de mil ejemplares siguiendo una serie de normas impuestas por él mismo. Según el planteamiento inicial, los libros no se fabricarían con el objetivo de venderlos –por lo que

[4] <https://www.lanacion.com.ar/cultura/kawabata-el-abrazo-del-abismo-nid1002472>.

quedan fuera del circuito comercial, como plantea Graciela Goldchluk (2011)–, tal y como se procede de forma habitual en las editoriales comerciales que conforman el mercado del libro, sino que cada ejemplar habría de intercambiarse con un valor variable en función de la circunstancia en que dicho intercambio se produjera. En otras palabras: la tasación del valor no estaría sujeta al criterio impuesto ni por instituciones mercantiles ni por instituciones literarias, sino que se habría de materializarse en el momento de la venta de mutuo acuerdo entre el autor (Mario Bellatin) y el lector.

> En el caso de *Los cien mil libros*, sí hay una propuesta estética. Tenemos cien reglas que fueron publicadas por Documenta. La idea es que todos los libros son un solo libro, una misma escritura que toma diferentes caras pero todo es una misma escritura que se fragmenta en estos pequeños volúmenes. (Sáens 2014: s/p)

En realidad, se trata de una repetición más del precepto material que da unidad a su obra y que se encuentra en la base de su poética, lo que le permite publicar textos en diferentes soportes y medios. Tiempo después, anunció en una entrevista de 2018 que su próxima operación –que podríamos llamar– material(ista) consistiría, al contrario de lo que se propuso con *Los cien mil libros de Bellatin*, en la publicación de toda su producción en un solo volumen (Cherri 2018: s/p.). De esta manera, ambos proyectos compartirían dos rasgos claros: la posibilidad de estandarización de los textos y una actitud "contra la novedad" mercadotécnica que se torna en gesto de resistencia a un sistema que la impone como valor de cambio. Desde este momento y, en cierto sentido también motivado por una serie de guerras comerciales contra grandes editoriales en las que su posicionamiento ha sido firme (Logie 2020), Bellatin ha explicitado constantemente una "política de publicaciones" muy concreta:

> *Carta sobre los ciegos y sordos para aquellos que pueden ver y oír* (2018) apareció en Argentina, está editado en Argentina y no tengo un ejemplar. Y ahí fue el quiebre, parte del quiebre fue ese. Entonces yo ya no me voy a acercar más a una editorial monopólica, de una manera abierta, como consigna. Porque antes era como. bueno, igual no me gusta esta editorial pero me están ofreciendo... igual hay distribución en tal lugar, igual mejor que me lean a que no me lean. Pero ahora ya las cosas llegaron a un punto tal de conflicto que ya la decisión es totalmente cerrada: no acercarme. Y, bueno, tengo mi editorial, Sexto Piso, que supuestamente está esperando un libro para este año, pero no. Puedo demorarme dos o tres años ... (Cherri 2018: s/p)

Inmediatamente después, ha editado *Un kafkafarabeuf* (2019) en el sello chileno Erdosain Ediciones y del que también se ha realizado una versión impresa en tela en Colombia[5]; *El palacio* (2020) en Sexto Piso (México) y Editorial Marciana (Argentina); *El Libro, la Mola y el Monstruo* (2020) en Club Hem (Argentina); *Ojos mojados, flotantes, limpios* (2021) en Borde Perdido Editora (Argentina); y *Placeres*

[5] <https://www.youtube.com/watch?v=8tvGQfy8-7Y>.

(2021) en la Oficina Perambulante (Argentina) y Gato Negro (México), donde se ha publicado en inglés y en español.[6]

La continua publicación de libros y apariciones performáticas en la arena pública, junto con los "experimentos" –como los denomina Javier Guerrero (2009)– mencionados anteriormente, ha dado paso a una serie de intentos de sistematización de su obra como un conjunto de repeticiones temáticas, uso de técnicas de otras artes, recurrencia de determinados personajes, etcétera (Palaversich 2003 y 2005, Quesada 2011, López Alfonso 2015, Jaimes 2020). Sin embargo, hasta la fecha no se ha reparado en la importancia que tiene lo material –el dinero y el mercado– en su concepción de la literatura, o más bien de la escritura, como apunta Héctor Jaimes. En efecto, la obra bellatiana es un "*continuo* literario", concepto que Graciela Speranza (2006) aplica a la obra de Aira –aunque para el caso de Bellatin sería más acertado hablar de "*continuo* artístico"– para describir su actitud "contra la verticalidad del valor –una buena novela, un buen estilo, una buena trama, una buena metáfora"– (Speranza 2006: 304). Esto desplaza su poética paradójicamente a un ámbito conceptual donde la materialidad es central: "amparándose en la potencia de lo *informe*, el *continuo* se propone como una operación capaz de desplazar la dicotomía forma/contenido, oponiendo lo heterogéneo a cualquier representación homogénea del mundo asimilable a un sistema filosófico, ideológico o estético" (Speranza 2006: 305). Lo *informe*, según Bataille, en el sentido en que lo aplica Graciela Speranza, "no es una cualidad, ni un motivo, ni un tema capaz de transformarse en símbolo, ni una unidad capaz de reducirse a un concepto, sino una operación que permite poner en marcha una desclasificación radical" (2006: 297) y que encontramos, desde nuestra perspectiva, en el epicentro de la narrativa de Mario Bellatin.[7] Ahí *El hombre dinero* es la ficción que mejor ilustra esta afirmación.

2. *El hombre dinero* de Mario Bellatin: hacia una poética del no-dinero

El hombre dinero se publicó en la editorial independiente mexicana Sexto Piso en 2013 y no está incluido ni en su *Obra reunida 1* (2005), ni en su *Obra reunida 2* (2014), lo que explicaría la poca atención crítica que ha recibido, a pesar de ser uno de los textos más reveladores de la poética de lo material de Mario Bellatin, como hemos anunciado.

Lo primero que llama la atención es el título de esta *nouvelle*, sobre el que Bellatin ha aclarado:

---

[6] Todas las editoriales con las que Bellatin ha trabajado después del 2018 y que se mencionan en el texto son independientes, por lo que la "diversificación de su perfil" entre editoriales transnacionales e independientes sobre la que trabaja Ilse Logie (2020: 215) ha dado paso a un posicionamiento definido del lado de las últimas, lo que implica una elección consciente de los modos de producción y circulación que estas proponen (Gallego Cuiñas 2019a, 2019b; Locane 2019).

[7] El máximo reflejo de esto sería el uso de *Instagram* que hace el autor, incluido, desde nuestro punto de vista, en su proyecto artístico en tanto que sus publicaciones aquí contribuyen a la formación de ese universo propio en el que se enmarcan sus obras toda vez que satisface las exigencias del nuevo mercado editorial. En definitiva, esta red social se torna en una "extensión de *su* campo" (Montaldo 2004).

> El título es engañoso, es cierto. Parece que es un tratado o reflexión sobre el dinero. Porque incluso la portada (de Eko) está llena de billetes. Pero se trata de señalar una serie de dudas, de lugares, de pliegues existenciales –aunque detesto esa palabra– tanto personales como sociales. Pero siempre sin abandonar nunca el punto de vista personal, ya que en todos mis libros trato de partir desde anécdotas cotidianas para construir una obra junto al lector, y así encontrar, no las respuestas, pero sí las preguntas mejor formuladas.
>
> Entonces –añade el escritor– el libro va a por ese camino y llega a un punto que es el dinero. Pero mi perspectiva no es hablar de Wall Street, ni hacer una radiografía de una crisis internacional, sino ver cómo opera el dinero desde puntos que aparentemente no imaginaríamos, como puede ser dentro de una familia, como una obsesión, o como el no dinero, que es la ausencia del mismo. [...]. El libro es su propia lectura, y existe dentro del propio libro. (Ureste 2014: s/p)

Estamos pues ante un libro cuya trama es difícil de resumir, aunque –*grosso modo*– queda claro que se narra una historia familiar desde el punto de vista de un hijo enfermo que va contando, además de su relación con otros personajes y con la literatura, un sueño recurrente de su padre: el del hombre dinero. Así, el libro está articulado en dos partes: una en que aparece el relato en primera persona del hijo, fragmentado, junto con anotaciones esquemáticas acerca de la escritura y la infancia, referidas en estos términos al comienzo de cada párrafo, como si formaran parte de una suerte de diálogo. En la segunda parte, encontramos la escritura del sueño paterno, lo que propiamente se denomina "Sueño completo de mi padre: el hombre dinero", presentado de una forma totalmente opuesta, ya no dividida en una miríada de partes sino en un solo bloque o pieza, sin ningún espacio en blanco, fragmento o interrupción, tendencia narrativa que se puede observar en su escritura última y que, según ha anunciado el propio Bellatin, será llevada al extremo en su siguiente obra. No obstante, el tema principal común a ambas partes es el dinero, abordado desde una perspectiva materialista, es decir, poniendo el acento tanto en su modo de producción y circulación como en su funcionamiento en el interior de la sociedad, representada por la peculiar familia del protagonista del relato, enferma de/por dinero.

A pesar de que la trama descrita no se relaciona aparentemente con otros libros de Bellatin, aparecen elementos que ya reconocemos de *El libro uruguayo de los muertos* (2012), como es el caso de los fragmentos esquemáticos que interrumpen la narración en los que se nos habla de una concepción de la escritura muy precisa y que podemos considerar antecedente de los que encontramos, con esa misma forma, en la primera parte del texto que nos ocupa:

> Escritura: es terrible desconocer el momento en que escribir sin un sentido preciso pasó a formar parte de eso que algunos llaman la obra, lo literario, lo que define a alguien con el término de escritor, creador, artista, elementos que permiten ser alguien clasificado, archivado, entendible. (Bellatin 2013: 15)

Asimismo, la enfermedad, más allá de la falta de una extremidad que es una constante en la obra de Bellatin, reaparece aquí cifrada en el asma del hijo y en su

relación con la escritura, uno de los motivos más reiterados en la poética bellatiana, como podemos observar en *Lecciones para una liebre muerta* (2005). O en el mencionado *El libro uruguayo de los muertos*, donde el protagonista habla de una experiencia de retiro en una cabaña y relata cómo "no tardaron en aparecer una serie de síntomas físicos, entre otros un asma persistente, que me obligó a dejarla abandonada con todo lo escrito en su interior" (2014: párr. 87).[8] Lo mismo ocurre con la historia del fotógrafo ciego que utiliza la casa del narrador para sus operaciones ilegales de tráfico de drogas en México. En *El hombre dinero*, en cambio, aunque encontramos el mismo personaje, la actividad ilegal llevada a cabo es el tráfico de dinero, por lo que se establece un paralelismo entre droga y dinero que solo se hace visible a ojos del lector que conoce la referencia intertextual previa.

Pero la reiteración literaria más interesante que hallamos es la referencia a *The Mother*, un "club nocturno" presente en *Lecciones para una liebre muerta*, "ubicado cerca de uno de los muelles del río Hudson, al lado de los depósitos de carne de la ciudad" (Bellatin 2014: párr. 14) donde se celebran una serie de espectáculos que incitan, al igual que los carteles publicitarios de *Times Square* –que aparecen también originalmente en *Lecciones para una liebre muerta* y reaparecen en *El hombre dinero*– a la reflexión en torno a una sociología de lo cotidiano. En el escenario de este lugar bellatiano tan particular, se desarrollan acciones que llevan al narrador a cuestionarse "la relación entre el amo y el esclavo, el enmascarado sádico y la débil criatura, el niño torturado en la infancia o la muchacha violentada en un solitario terraplén" (Bellatin 2014: párr. 19), por lo que el paralelismo con el resto de libros de Bellatin se hace evidente.

De este modo, en *El hombre dinero* los espectáculos de *The Mother* se contraponen al espectáculo de observar las galgas corriendo, que tiene lugar en la "vida real" del protagonista. Ambos se basan en la espectacularización de hechos cotidianos o macabros, "obtenidos con el propio dinero" (Bellatin 2013: 19), con la diferencia de que *The Mother* se considera un mundo aparte: "A veces, que los sucesos se den en *The Mother* y no en la vida cotidiana tiene sus ventajas" (21). Siguiendo con la correlación establecida entre ambos espacios, podríamos afirmar que lo mismo ocurre en el tipo de ficción (re)producida por Mario Bellatin, que termina por convertirse en una espectacularización "prefabricada" de la vida cotidiana (del escritor, podríamos decir), donde tienen cabida escenas de toda índole.

Aunque de la miríada de interpretaciones que se pueden hacer de esta novela corta y de sus vinculaciones con textos precedentes, la que nos interpela para nuestro objetivo de estudio es la que apunta a la crítica económica, condensada en la "teoría del no-dinero" que encarna, justamente, la figura del hombre dinero:

> Yo no tengo una teoría sobre el dinero. Pienso como piensa la mayor parte de las personas que no caen en los dos extremos a los cuales lleva el dinero:

[8] En adelante, en las citas de obras de Bellatin pertenecientes a la *Obra reunida 2* (2014) aparecerá el número de párrafo en lugar del número de página puesto que se ha consultado en formato electrónico dada la dificultad de conseguir la obra física en España.

> la acumulación estúpida del dinero, y su opuesto, la falta constante, la falta dramática de dinero que se lleva todos los días muchas vidas humanas. Afortunadamente, no me encuentro en ninguno de los dos extremos; en algún momento estuve en el lado del no-dinero absoluto, y tuve que seguir una terapia para poder tener una relación más o menos normal con el dinero. Propongo que alguien sensato deba buscar en su vida abolir el dinero. Que el dinero no exista, que el dinero no sea una rémora; que el dinero no sea una tara que impida a la gente llegar a metas mayores. Que tengan búsquedas humanas, espirituales, intelectuales. Mucho más allá de un acto mecánico de comprar o vender, o no tener cómo comprar ni vender. Entonces, si yo estoy preocupado por no tener un lugar donde vivir o donde pueda satisfacer mis necesidades básicas, donde no pueda disponer de tiempo por estar siempre buscando la sobrevivencia, el dinero va a ser un elemento: el no-dinero va a ser una rémora impresionante. Yo, en esos casos, siento que el dinero es un invento para los pobres, para que los pobres tengan en qué entretenerse, se enloden y se atoren ahí. Somos crueles. Vemos cientos de personas que están dando vueltas sobre sí mismas porque no pueden salir de ese círculo del no-dinero, que hace que un ser humano no tenga opciones de desarrollarse a sí mismo. Ese es un extremo que aparece en el libro. (Sáens 2014: s/p)

En esta extensa cita de la respuesta de Bellatin acerca del origen de su obra *El hombre dinero*, lejos de elaborar una teoría –o una filosofía del dinero (Jaimes 2020), sienta las bases para lo que denominaremos su teoría del no-dinero. La definición en negativo es una de las características fundamentales de su escritura ("escribir sin escribir", "escribir desescribiendo", etc.). Es más, precisamente en este libro desarrolla también el concepto del "Sello de la No Memoria".

> Escritura: Algunas veces he pensado que no tener registro mental de la propia escritura puede ser la razón para seguir escribiendo: poner en práctica lo que denomino El Sello de la No Memoria …
> Escritura: No quiero decir, con la idea del Sello de la No Memoria, que no soy capaz de justificar hasta la última palabra publicada, explicar por qué se utilizó determinada estructura gramatical y no otra, por qué el proceso se realizó con tal precisión y certeza …
> Escritura: Carezco de palabras –porque no existen– para tratar de decir algo así como que lo que está presente en los libros es cierto y no al mismo tiempo. …
> Escritura: El Sello de la No Memoria. Una suerte de texto vacío. (Bellatin 2013: 11-22)

En el caso del pensamiento escritural, Bellatin parece definir el suyo frente a esa "literatura de la memoria" más como pose que como posicionamiento real, ya que, si bien es cierto que la utilización de las formas autobiográficas no tiene que ver con este gesto de hacer memoria (Arfuch 2008), él, en tanto que personaje autoral o figura de escritor, ya ha venido construyendo un relato basado precisamente en esta idea de una escritura que habilita el olvido.

Con respecto al no-dinero, el posicionamiento también obedece a su narrativa de autor, pero se trata, más bien, de hacer hincapié, tal y como sucede en la entrevista citada más arriba, en que lo verdaderamente significativo no es el

dinero sino su falta.[9] Las consecuencias de esto pueden rastrearse prácticamente en toda su obra, principalmente en los personajes, aunque también de manera habitual en muchas de las tramas que se entrecruzan en sus libros y, sobre todo, como principio fundamental tanto de su concepción de la escritura, como –y esto será para nosotros lo más significativo– su excéntrico posicionamiento en el campo literario.

Así pues, desde *Salón de belleza* (1994), encontramos múltiples personajes que están atravesados por esta circunstancia. La falta de dinero ocupa un lugar central en la trama en tanto que, junto a la enfermedad, es lo que propicia que los habitantes del moridero se encuentren en una situación de exclusión total. En *El jardín de la señora Murakami* (2000), "la situación económica de la señora Murakami era desesperada" (2012: 181), siendo la única condición para convertirse en tal, señora Murakami, renunciar a su propio dinero de forma que este "recibía una mujer sin nombre, sin privilegios y sin dinero" (2012: 181). En otras palabras: la condición de partida del personaje es el no-dinero. Del mismo modo, en obras más recientes y vinculadas de una manera u otra con el texto que nos ocupa, es notable también la centralidad de esta circunstancia. En *El Gran Vidrio* (2007), sobre todo en el tercer relato, la falta de dinero de la familia protagonista es lo que va conduciendo la narración, marcada además por una concepción incluso pecaminosa del mismo: "Mi padre ha considerado el dinero como algo pecaminoso. Su relación con él ha sido muy reglamentada. Nunca lo ha tenido y defiende con obsesión las monedas que pueda atesorar" (Bellatin 2014: párr. 407). Encontramos aquí un antecedente del padre del narrador de *El hombre dinero*, un personaje ya obsesionado con el dinero que, sin embargo, muestra una actitud totalmente opuesta a la acumulación que más podríamos relacionar con una huida. El no-dinero aparece, en esta ocasión con un matiz positivo: "Salvo su falta de dinero. Eso sí, no dejaría, por ningún motivo, que alguien perturbara la tranquilidad que esa condición le proporciona" (Bellatin 2014: párr. 420).

En *El libro uruguayo de los muertos* de nuevo se narra a un padre obsesionado con la falta de dinero:

> Espero no caer, por este motivo en las crisis de desesperación que me causa la falta de dinero. Eso creo que lo tengo heredado de mi padre. Aquel hombre que sufre de una angustia constante no por el dinero en sí, que nunca tuvo, sino por su ausencia. Pero no se trata de un malestar producido por una simple falta de dinero, sino que actúa como si lo tuviera pero estuviera impedido de gastarlo. Como si debiera preservarlo por encima de cualquier circunstancia. Siempre advertí que ese ejercicio era precisamente el que iba a hacer imposible que lo obtuviera en algún momento. (Bellatin 2014: párr. 120)

En este caso, se establece incluso un paralelismo entre el "no-dinero" del padre y su "no-amor" en un momento de cuestionamiento de sus habilidades para las

[9] Como anunciábamos en la nota al pie 3 de este trabajo, esta es la especificidad de la ficción de Bellatin dentro de lo que llamamos "poéticas del dinero".

relaciones personales. Pero lo que nos interesa de este texto es que la literatura, o más bien la concepción de no-literatura que se maneja, tiene como objetivo superar esta circunstancia del no-dinero, pero no por parte del autor, sino por la de los lectores. Para ello, crea el concepto de libro-fantasma –que podríamos llamar también no-libro– otra definición en negativo si entendemos el fantasma como la presencia de una ausencia:

> Basta que alguien solicite un ejemplar de libro-fantasma para que le sea entregado. A partir de este ejemplo lo que parezco buscar es que nunca más vuelva a darse la situación por la que hemos pasado todos en algún momento: de no poder tener acceso a determinada información por falta de dinero. Se tendrá que ser cuidadoso con la distribución de los libros-fantasma. En ningún momento se puede pensar que se trata de ejemplares gratuitos, hay que solicitarlos, hecho que anula su gratuidad. Como tampoco será libre la entrada a las discusiones que pueda generar el libro. Te pido entonces ahora un consejo. ¿Cómo hacer con aquel que por falta de dinero solicita un libro y quiere participar en alguna mesa de discusión?
>
> Claro, el dinero no tiene por qué ser el único medio de intercambio. (Bellatin 2014: párr. 149)

Ese tipo de no-libro obtendría la categoría de fantasma al no ser intercambiado por dinero, como si solo existiera lo que puede comprarse a través del intercambio material económico. Sin embargo, en la lógica bellatiana, el no-dinero también puede comprar o, al menos, dar acceso a un espacio determinado: la no-literatura, lo que supone a todas luces un cuestionamiento acerca de su valor. Desde su posición de autor, Bellatin se permite tasar el valor de su propia obra al margen del mercado u otro tipo de instituciones que tradicionalmente se han dedicado a ello como la academia (Bourdieu 1990, Tabarovsky 2004). Esta postura no se limita únicamente a su ficción, sino que se lleva al extremo en otro tipo de artefactos como el citado proyecto *Los Cien Mil Libros de Bellatin*.

Anticipando una escena que veremos posteriormente en el relato "Un personaje en apariencia moderno" de *El Gran* Vidrio, en *La jornada de la mona y el paciente* (2006) el dinero se intercambia por animales, en lugar de por libros. Lo que destaca ahora en esta urdimbre ficcional es la situación económica de los analistas a los que acude el paciente protagonista de la narración para tratar su enfermedad:

> Uno de los momentos más críticos que el paciente vio en la relación marido y mujer, se dio cuando en la primera visita que hizo el paciente el analista dio por aceptada la cantidad de dinero convenida para las sesiones. Desde un principio el analista le había informado al analizado que pagara lo que estuviera a su alcance. El paciente recuerda que en ese momento realizó un recuento rápido de sus finanzas y se le ocurrió que con algunas monedas podría bastar. [...] El analista estuvo de acuerdo. Expresó claramente que no pretendía hacerse rico resguardando su caso, y que todo dinero era bienvenido. Quien se quejó de inmediato fue la mujer, quien dijo a boca jarro que el paciente era el único que acudía a atenderse en ese cuarto y que habían llegado ellos como pareja a una situación en la que no tenían ni para comer. (Bellatin 2014: párr. 41)

De nuevo, nos encontramos con personajes atravesados por el no-dinero como circunstancia vital, con dos actitudes opuestas ante la economía material: la actitud del marido, casi indiferente y la de la mujer, como la madre del hombre dinero, que es la que muestra afán por la acumulación monetaria (aunque, en este caso, por supervivencia más que por avaricia como en el sueño del hombre dinero). Al final, el diagnóstico para el paciente, entre otros muchos males, es: "Pánico al dinero" (Bellatin 2014: párr. 51).

De otro lado, en "En las playas de Montauk las moscas suelen crecer más de la cuenta", el primer relato incluido en *Gallinas de madera* (2013), el narrador recuerda "que las terapias no las pagaba con dinero sino con textos. La retribución era un relato escrito, que iba dividiendo en fragmentos con el fin de que el tratamiento se alargara lo más posible" (Bellatin 2014: párr. 19), por lo que se usa la literatura como medio de intercambio, siguiendo la lógica establecida ya en otros relatos. No obstante, lo que nos permite situar este texto en esta suerte de genealogía textual que cristaliza la poética del dinero de Mario Bellatin es el motivo por el cual el paciente protagonista (de nuevo) acude a terapia:

> Lo que me llevó al gabinete de aquella analista era la falta tangible de dinero. Estaba incapacitado en ese entonces para pagar por algún bien o servicio.
>
> En aquella época lo primero que preguntaba ante cualquier propuesta de trabajo era si iba a recibir algo a cambio. Solo aceptaba el encargo si la actividad no era remunerada.
>
> La analista dijo que el escritor Bohumil Hrabal, desde pequeño, sufrió de un síndrome semejante –aversión al dinero–. Asunto que lo acompañó hasta la edad adulta, época en la que se curó por un tiempo. (Bellatin 2014: párr. 21-23)

Este pasaje coincide casi totalmente con las declaraciones que hace Bellatin sobre la motivación de la escritura de *El hombre dinero*:

> *El hombre dinero* quizá tenga que ver con una experiencia que yo tuve y por la que fui a una terapia. Recuerdo una época en la que si me pagaban no trabajaba y si no me pagaban, trabajaba. Hubo un momento donde la escritura fue una carga, que ahora tengo domesticada. Yo tenía que estar días y días sobre un mismo texto que no tenía ni principio ni fin. Un texto que no iba posiblemente a ninguna parte. Yo estaba totalmente seducido, abstraído, hipnotizado por esta escritura, mientras que la realidad circundante iba despedazándose. Hubo momento en que vivía en una miseria bastante extraña mientras escribía. (Sáens 2014: s/p)

Vemos entonces en este caso, siguiendo nuestra línea argumental, que la teoría del no-dinero es la que se encuentra en la base de todas las narraciones mencionadas, en las que, además, todos los personajes que tienen problemas con el dinero son escritores. Sin embargo, lo interesante es que en *El hombre dinero* se alude a la otra cara de la moneda –nunca mejor dicho–, al extremo opuesto de este aserto:

> Y el otro extremo es el del acumulador, que tiene una necesidad e interés desmedido por la acumulación del dinero. Su necesidad es curiosa, porque si esa

> persona hiciera de ese dinero una realidad, al menos tendría una razón de ser. Pero en su mayor parte es quedarse con un dinero virtual, con cifras, con una abstracción total de cifras. Eso es para mí un síntoma. En lugar de ser aplaudidos o tomados como adalides de la sociedad o ejemplos a seguir, son unos casos clínicos que deben estar internados en el primer hospital psiquiátrico más cercano. (Sáens 2014: s/p)

El hombre dinero proviene de un padre que es escritor[10] aunque –otra muestra de la posición de Bellatin ante el mercado– no ha publicado ningún libro y representa, de algún modo, la literatura que estamos leyendo en el texto (o el arte, entendiéndolo en un sentido más amplio). Su madre además es una prestamista que recibía a vecinos necesitados que le empeñaban todo tipo de objetos y que instaba a los artistas a "encontrar un trabajo digno antes de mostrar de manera pública la mínima miseria" (2013: 81). Por tanto, ya desde el mismo origen del protagonista están representadas ambas posiciones: la del arte, en principio indiferente a la cuestión económica, y su contraria, la de la economía, que, proyectada en una ideología romántica o incluso vanguardista, aparece como opuesta al arte.

La acumulación material llevada a un punto paroxístico es representada de forma evidente por el propio hombre dinero, quien no solo se dedica a almacenar grandes cantidades de billetes, sino que además los clasifica según su naturaleza. Coexisten, pues, distintos tipos de dinero: el dinero robado, el de origen incierto, el bancario, etc. El más curioso, sin duda, es el "dinero precioso", "aquel dinero que alguna vez fue suyo, y tuvo que vender por razones de urgencia, estaba ahora de nuevo bajo su poder" (Bellatin 2013: 80), cuyos motivos "eran de personajes relacionados con la literatura del mundo" (80), escritores canónicos a los que se les asignan diferentes valores de cambio (el valor de uso por tanto queda totalmente desdibujado). Así, los billetes de Shakespeare, Cervantes, Dante Alighieri, etc. se relacionaban de alguna manera con el secreto o el coleccionismo –la manía y la mística– ya que los guardaba "en una pequeña caja que mantenía cerca de la cama donde dormía" (80). La simbología con la obra literaria es evidente.

En cualquier caso, esta acumulación de dinero se torna en un gesto anticapitalista: al tratarse de un dinero que se guarda y no se utiliza pierde su valor de cambio y deviene en puro valor de uso. Esa no circulación del dinero es la garantía del mantenimiento del sistema –literario, podríamos pensar– cuyas reglas había diseñado el protagonista del relato/sueño:

> El ruido que producían las cañerías, tanto las del departamento propio como los de los vecinos, anunciaba que después del fin del dinero –en ese momento el hombre dinero supuso que toda su fortuna había quedado aniquilada– nos esperaba a toda la humanidad, el mecanismo propio de un gran casino de juego. Al hombre dinero le pareció terrible entender un mensaje semejante. [...] "El dinero se mueve" fue su primera conclusión. [...] También podía ser representante de ese movimiento el mismo hombre dinero, quien ya no parecía

[10] De nuevo, se repite la fórmula: un no-escritor.

> reconocer el valor del intercambio monetario sino que deseaba apoderarse de él como un bien estático y único. Quería, sabiendo por supuesto que se trataba de un imposible, apoderarse de todo el dinero existente. Y ahora la madre muerta daba la impresión de querer transmitirle, a través de una serie de sonidos, el mensaje de que su conducta había sido equivocada. Que los tiempos actuales exigían las reglas propias de los casinos. Un lugar donde, todos sabemos, está prohibido hacer trampas. [...] Quizá su afán de almacenamiento lo llevaba a mantener la absurda idea de que solo mientras el dinero no circulara las cosas podrían seguir funcionando de manera habitual. (Bellatin 2013: 88)

¿Qué valor tiene entonces el dinero? Es lo que parece preguntarse Bellatin en este fragmento: que el cadáver de su madre apareciera en la habitación reservada al dinero adquirido por un "sobreprecio evidente" (85) puede sugerirnos una respuesta. Pero si además tenemos en cuenta la relación dinero–literatura que se establece desde el principio del libro (con la superposición de reflexiones acerca de la escritura y el relato del sueño del hombre dinero) y que se condensa finalmente en los billetes acumulados, la pregunta se precipita: ¿cuál es el valor de una literatura que no circula, de una no-literatura?

Por otro lado, tenemos otro binomio que se repite y que ya hemos anunciado: fantasma (lo no material, como la literatura y el sueño) y dinero (lo material, como la producción literaria y lo real). Desde *Canon perpetuo* (1993) hasta *El libro uruguayo de los muertos*, cuya primera edición incluía un cuadernillo titulado "*Libro-fantasma de* El libro uruguayo de los muertos" elaborado únicamente a partir de una serie de imágenes relativas al texto, "lo fantasma" (más como concepto que como personaje) se vuelve un componente esencial en la construcción de los relatos. En *Los fantasmas del masajista* (2009), se combinan también fotografías borrosas, desenfocadas e imperfectas donde "lo fantasma", representado por la madre del protagonista que muere y posteriormente se reencarna en un ave,[11] hace referencia también al dolor producido por la falta de una extremidad: el "dolor fantasma".

Otra de las claves de este concepto bellatiano la encontramos en *El libro uruguayo de los muertos* y en esa suerte de desdoblamiento en "libro-fantasma" (no sabemos si el mismo al que hace referencia ya en *Disecado* (2011), donde el narrador –en clave autoficcional– reflexiona acerca de su propia actividad literaria en los siguientes términos:

> Creo que ya entiendo por qué utilizo ahora las fotos en mis libros. Me parece que para apreciar de una manera directa lo irreal en lo que estamos atrapados. Para mirar con tranquilidad los fantasmas, los tiempos paralelos, los vivos y los muertos comiendo de un mismo plato de arroz que suelen aparecer en mi cuarto justo antes de que me vaya a dormir. (Bellatin 2014: párr. 7)

Precisamente esta convivencia de vivos y muertos contribuye a la creación de un aura fantasmagórica en la que se enmarca también el "Sueño completo de

[11] Esta imagen se relaciona nítidamente con *El libro uruguayo de los muertos*.

mi padre" de *El hombre dinero*. Si el mundo creado en *El libro uruguayo de los muertos* recordaba la célebre atmósfera de susurros y muertos vivientes de Rulfo, en *El hombre dinero* Pedro Páramo habría de convertirse en personaje-fantasma, justamente. Es el representante, en primer lugar, de ese padre-no-escritor del que nos habla el protagonista a lo largo de toda la narración, que no tiene ningún libro publicado, pero también, es el artífice de una literatura que deviene fantasmática, esto es, no-literatura, en un mundo dominado por prestamistas, banqueros e instituciones financieras:

> Pero se sorprendieron, tanto el hombre dinero como el gato Jeremías, cuando detrás de la puerta, proviniendo del pasillo, oyeron una voz que no parecía ser la del banquero sino la de alguien desconocido que les dijo que venía a buscar a su padre, un tal Pedro Páramo. Esa voz añadió, casi de inmediato, que el gustaban las niñas con lentes que le recordaban que él, Pedro Páramo, era una suerte de monstruo ciudadano catador del otro lado de las cosas. [...] De pronto, la voz al otro lado de la puerta abandonó su silencio para informar que Pedro Páramo era un personaje de la literatura. Su padre, pensó de inmediato el hombre dinero. Se estaba manifestando por fin. [...] Por fin aparecía la presencia del padre. En el pasillo, convertido en el personaje Pedro Páramo, y también en la acera de enfrente, como Alicia en el País de las Maravillas. (Bellatin 2013: 108)

Incluso el dinero se vuelve, en un momento, fantasmal: "El hombre dinero corrió hacia el lugar donde se había originado el ruido y sobre su cama vio una montaña de dinero despedazado [...]. Lo único que quedaba eran vestigios" (100). A través de este mecanismo, Bellatin trata de exponer una determinada concepción de la literatura en la que se cuestiona la dicotomía falso–verdadero o realidad–ficción, en tanto que cuestiona en todo momento la aparición tanto de los personajes –que representan la literatura– como del propio dinero. Es aquí precisamente donde radica la función política del texto de Bellatin, en su exposición del funcionamiento del dinero:

> Debería no estar en ese lugar sino paseando, por ejemplo, en un bosque primoroso. O encontrarse caminando entre los pliegues de algún billete no destruido. Pasear al lado de un acaudalado empresario y descubrir nuevamente el placer que solía producirle el dinero antes de ser tomado tan en serio. Antes de ingresar a husmear en las instituciones mercantiles, donde escuchó cientos de ideas preconcebidas y cayó, sin darse cuenta, en el afán de recolectar sin parar la mayor parte posible del dinero. Quizá este estado –el del dinero destruido por la acción de un ángel equivocado– le sirviera para despertar de una vez por todas de la opresión que le causaba su desmedido interés por el capital acumulado. Una oportunidad quizá para morir y volver a nacer. No como una persona necesitada económicamente. Conocía a la perfección los mecanismos ocultos en aquella teoría de que el dinero se trata de un invento dirigido a los pobres ... (Bellatin 2013: 103)

En definitiva, en la ficción de Bellatin, la literatura se relaciona con lo fantasmal, con la falta, a contraluz de lo económico. Así pues, literatura y dinero aparecen

estrechamente ligados de diferentes modos hasta el punto de identificarse materialmente en los billetes que representan los distintos valores de cambio –lo que a su vez remite a la mayor o menor circulación– de autores. Pero el texto va más allá: dicha relación se establece también en forma causa-efecto. Es la destrucción del dinero la que da paso a la literatura. Es precisamente en este momento, a partir de la presencia del no-dinero –un dinero que no desaparece aunque pierda todo su valor– cuando puede darse la "aparición" de la no-literatura: los personajes literarios o escritores, la radionovela, el sueño, etc., en definitiva, la ficción.

Conclusión

A la vista de lo expuesto, la representación del dinero como fantasma, la no-materialidad, en *El hombre dinero* vendría a ser el resultado de la confluencia de la teoría del no-dinero con el concepto de "lo fantasma", que a su vez se relaciona con la realidad económica –posfordista– y mercantil –neoliberal– en que se produce y circula la obra literaria. Y es que al final del relato, tal y como se nos anuncia desde un primer momento, todo 'lo decible', en términos de Rancière (2011), ha sido un sueño:

> Las repisas donde guardaba el dinero seguían intactas. Allí se encontraban los tristes fajos que su salario le permitía comprar. Con lo que ganaba en ese entonces –era portero de la sucursal bancaria abierta años atrás en la zona donde vivía– no hubiera podido comprar ni siquiera una radio [...]. El sueño del hombre dinero, repetía siempre al final del relato, el que demostraba –lo dijo más de una vez– que el dinero había sido un elemento más para sentirse convertido en un verdadero cerdo. (Bellatin 2013: 126-127)

El hombre dinero deviene al fin en un símbolo de los individuos atravesados por el sistema capitalista que rige nuestras sociedades actuales –caricaturizado en el texto como el banquero–: personas que, como el protagonista del relato se ven obligadas a olvidar su propia vida, obsesionadas por el dinero, por la acumulación de capital y bienes materiales, supeditadas a mandatos de banqueros fantasmáticos e instituciones mercantiles. La propuesta que Bellatin realiza en el texto es la de formar "algo así como una *realidad fantasma*. Un espacio donde las normas eran otras" (Bellatin 2014: párr. 412) que, si la leemos desde la concepción platónica del *phantasma* como imagen o simulacro, se asemeja más a la representación lacaniana, o mejor aireana, de lo real.

A la manera de las poéticas del mercado o del dinero que se prodigan en la contemporaneidad en América Latina, *El hombre dinero* se constituye como un artefacto mediante el que Bellatin piensa la ficción en términos de política económica: no solo como representación temática del dinero, sino del trabajo del artista, de la producción de valor y de la motivación de la narración. Precisamente uno de los pilares fundamentales que lo sostiene en el caso de Bellatin tiene que ver, como ya hemos señalado, con una hiperconciencia del "espacio social en el que se hallan *situados* los que producen las obras y su valor" (Bourdieu 1990: 2), es decir, de las condiciones materiales del oficio de escritor. Por esta razón, apo-

yándonos en los signos textuales que hemos abordado, podemos afirmar que la obra de Bellatin está totalmente modulada por la dupla literatura-economía en diversas instancias: en un nivel intratextual, donde el no-dinero siempre cumple una función dentro de la no-literatura (y aquí incluimos también otros textos como la entrevista); y en un nivel extratextual, en tanto que las condiciones materiales de su producción literaria la condicionan agentes, editoriales, premios, etc., a los que él no deja de interpelar –evidenciar– de un modo u otro.

Sin embargo, si nos preguntamos ¿en qué medida podemos considerar el proyecto artístico de Bellatin como una intervención –material– en el campo literario? Por un lado, sus obras exponen no solo los medios de producción –gesto anticapitalista por excelencia– sino las condiciones materiales de la escritura y del oficio del escritor contemporáneo. Por otro, sus propias circunstancias económicas están determinadas en cierta medida por su obra, es decir: por su efecto en el campo/mercado. Esto supone una clara "toma de posición en el campo" si partimos de la idea de Bourdieu de que "las transformaciones profundas en el espacio de las tomas de posiciones, las revoluciones literarias o artísticas, solo podrán resultar de las transformaciones de las correlaciones de fuerza constitutivas del espacio de las posiciones" (Bourdieu 1990: 4). En rigor, Bellatin irrumpe en el campo transformando esas correlaciones de fuerzas y generando un "*valor* distintivo" (Bourdieu 1990: 5) para su obra, pensada en contra de la legibilidad, la rentabilidad comercial, la circulación global y la transparencia. Una propuesta artística, con raíces en las vanguardias históricas, que apela a una no-literatura y a una poética del no-dinero como signos de la "cultura literaria" del siglo xxi.

Obras citadas

Arfuch, Leonor (2008). "El espacio teórico de la narrativa: un desafío ético y político", Utopía y Praxis Latinoamericana, 42: 131-140.

Bellatin, Mario (2014). Obra reunida 2. México: Alfaguara.

Bellatin, Mario (2013). El hombre dinero. México: Sexto Piso.

Bellatin, Mario (2012). Obra reunida 1. España: Alfaguara.

Bourdieu, Pièrre (1990). "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método", Criterios, 25-28: 20-42.

Bush, Matthew (2015). "Imposibilidades posibles: Más allá de los medios masivos en César Aira y Mario Bellatin", A Contracorriente, 12.3: 271-295.

Casanova, Pascale (2006). La República mundial de las Letras. Barcelona: Anagrama

Cherri, Leonel (2015). "Cine y literatura en América Latina: las intervenciones de Mario Bellatín", Boletín de pesquisa NELIC, Dossier "Poténcias do cinema", 15.24: 5-22.

Cherri, Leonel (2018). "Entrevista pública a Mario Bellatin", Universidad Nacional del Tres de Febrero. <https://www.youtube.com/watch?v=DTlnPol01Pg> (18 de enero de 2021).

Cote Botero, Andrea (2014). Mario Bellatín: el giro hacia el procedimiento y la literatura como proyecto. Tesis doctoral inédita. Universidad de Pennsylvania.

Derrida, Jaques (1980). La ley del género (mimeo) [trad. Jorge Panesi para la cátedra Teoría y Análisis, UBA de "La loi du genre" en Glypth, 7].

Gallego Cuiñas, Ana (2019a). Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción. Nueva York: Peter Lang.

Gallego Cuiñas, Ana (2019b). "Las editoriales independientes en el punto de mira literario: balance y perspectivas teóricas", Caravelle, 113: 61-76.

Gallego Cuiñas, Ana (2018). "Poéticas del mercado global en América Latina", in Literatura y globalización. Latinoamérica en el nuevo milenio, ed. Eva Valero y Oswaldo Estrada. Barcelona: Anthropos, 37-58.

Gallego Cuiñas, Ana (2014). "Poéticas del dinero falso en la literatura argentina", Cuadernos del CILHA, 2: 38-58.

Garramuño, Florencia (2015). Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Guerrero, Javier (2009). "El experimento 'Mario Bellatin'. Cuerpo enfermo y anomalía en el tránsito material del sexo", Estudios, 17.33: 63-96.

Goldchuk, Graciela (2011). "El realismo minimalista de Mario Bellatin: lecciones y proposiciones", El coloquio de los perros. <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.12230/pr.12230.pdf> (16 de septiembre de 2021).

Hoyos, Héctor (2015). Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel. Nueva York: Columbia University Press.

Jaimes, Héctor (ed.) (2020). Mario Bellatin y las formas de la escritura. North Carolina: Editorial A Contracorriente.

Jaimes, Héctor (2020). "Mario Bellatin y la filosofía del dinero", in Mario Bellatin y las formas de la escritura, ed. Héctor Jaimes. North Carolina: Editorial A Contracorriente.

Locane, Jorge J. (2019). De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Berlín: De Gruyter.

Logie, Ilse (2020). "¿Escritos en la traducción y para la traducción? Dos ejemplos: Valeria Luiselli y Mario Bellatin", in Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias, ed. Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane, Benjamin Loy y Gesine Müller. Berlín: De Gruyter, 207-222.

López Alfonso, Francisco José (2015). Mario Bellatin, el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Luiselli, Valeria (2011). Los ingrávidos. México: Sexto Piso.

Martínez, Alejandro Arturo (2014). "Entrevista al escritor Mario Bellatin", Revista Cantera. <http://revistacantera.com/entrevista-mario-bellatin/> (11 de septiembre de 2020).

Montaldo, Graciela (2004). "Culturas críticas: la extensión de un campo", Iberoamericana, 4.16: 35-47.

Palaversich, Diana (2005). "Prólogo", in Obra reunida 1. México: Alfaguara, 9-24.

Palaversich, Diana (2003). "Apuntes para una lectura de Mario Bellatin", Chasqui, 32.1: 25-38.

Rancière, Jaques (2011). El malestar en la estética. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Sáens, Inés (2014). "Mario Bellatin. Una conversación con Inés Sáens. Mantener el no-tiempo y el no-espacio", Revista Fractal, 72.

Sibilia, Paula (2008). La intimidad como espectáculo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Speranza, Graciela (2006). Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp. Barcelona: Anagrama.

Tabarovsky, Damián (2004). Literatura de izquierda. España: Editorial Periférica. Edición de 2010.

Ureste, Manu (2014). "Mario Bellatin: El hombre dinero y por qué escribir para olvidar", Animal Político. <https://www.animalpolitico.com/2014/03/mario-bellatin-el-hombre-dinero-y-como-escribir-para-olvidar/> (11 de septiembre de 2020).

ENTREVISTA

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.1477
Vol. IX, n.º 2 (verano 2021), pp. 469-481, ISSN: 2255-4505

FESTIVA DESTRUCCIÓN. ENTREVISTA A CRISTINA MORALES[*]

FESTIVE DESTRUCTION. INTERVIEW WITH CRISTINA MORALES

Aina Pérez Fontdevila
Universidad de Alcalá
aina.perez@uah.es

Mayte Cantero Sánchez
Universitat Autònoma de Barcelona
mayte.cantero@uab.cat

> He descubierto yo otra manera de divertirse más divertida todavía, donde nos aguardan mayores placeres y poderes, porque seremos anfitrionas y no invitadas, Juana, y esa manera empieza por nuestro grito: un cartel en la puerta, de nuestro puño y letra y en romance, dirá: "Fiesta aquí hoy, mañana y siempre, siempre, siempre".
>
> Cristina Morales – Teresa de Jesús

El 28 de octubre de 2020, en el marco del Simposio Internacional "¿Cómo ser escritora? Género y autoridad en el campo literario contemporáneo",[1] conversamos con Cristina Morales acerca del sujeto "mujer" y la noción de "autora", la teoría queer, la sociedad capacitista, la misoginia en la crítica literaria o las relaciones y jerarquías entre arte y acción política. Cerrábamos el encuentro agradeciéndole a la escritora granadina que, a través de sus textos, hubiera transformado tantas veces nuestras incoherencias en humor y nos hubiera provocado tanto placer. Concretamente, "el placer de localizar el dedo índice de la mano, estirarlo y dirigirlo

[*] Esta entrevista se inscribe en el proyecto "Pensar lo real: autoficción y discurso crítico" (FFI2017-89870-P), dentro de las actividades desarrolladas por Aina Pérez Fontdevila gracias a un contrato postdoctoral Juan de la Cierva-Formación.

[1] El simposio fue organizado por GILCO. Grupo de Investigación en Literatura Contemporánea (Universidad de Alcalá), en colaboración con el Grupo Cuerpo y Textualidad (Universitat Autònoma de Barcelona) y el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, con el apoyo del Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades.

contra tu sometedor" (nosotres mismes, en tantos casos); "aprender a señalar, pasar de víctima a sujeto: ese placer" (Morales 2018b: 26). Estos y otros "placeres y poderes" aguardan a les lectores en estas páginas.

En una reseña de *Lectura fácil* (2018) donde se tilda la novela de "sermón anarquista" y su discurso de "ideológico" y "totalitario", el crítico termina rehusando "discutir literariamente esta novela con Cristina Morales, o con cuantos recen genuflexos su ácrata santidad" (Pozuelo Yvancos 2019). Damos comienzo a esta entrevista con palabras ajenas a las que vamos a conversar porque ello nos permite dos cosas. En primer lugar, advertir que nos sabemos ubicadas en, o en relación con, un marco o un campo (académico, literario) en el que, en efecto, siempre han sido otros los que "[administran] lo que creen que es un saber cuando es sobre todo un poder (etc. etc.)" (Pozuelo Yvancos 2019). En segundo lugar, porque nosotras tampoco queremos "discutir *literariamente*" con Cristina Morales, es decir, discutir desde lo que ese poder/saber determina que *literariamente* puede significar. Obra autónoma, más *literatura* cuanto menos heterotélica (ideológica, politizada, etc.), producida por una "creadora genial" que es ajena a "las condiciones materiales de la creación literaria" (Morales 2020b: 36) y cuya tarea comienza "de tapas para adentro (como la liberal concepción de la vida privada)" (2020b: 29-30). Queremos situarnos de "tapas para afuera" o, más bien, contribuir a desmantelar ese "dentro/fuera" –del sistema literario, de la obra o de este acto–. Para ello, empezaremos citando un fragmento que *no* nos interpela, pero *sí* nos interpela; que interpela, como mínimo, ciertas prácticas académicas y culturales con las que podría parecer vinculado este simposio. En *Los combatientes* (2013), la narradora Cristina Morales explica brillante y satíricamente la invitación a la Feria del Libro de Granada, en 2012, para participar en una mesa redonda sobre relato escrito por mujeres:

> Junto a la ilusión y los temores acogía cierto recelo por tratarse de una mesa feminizante feminizada fémina, porque a mí el feminismo no se me da bien y menos si viene de una institución pública, que se me dan todavía peor. Lo que no me podía imaginar era que la mesa se llamara "Ellas también cuentan", y entonces los recelos se convirtieron en serias dudas sobre la pertinencia de que mi nombre figurara debajo de ese rótulo. Porque "Ellas cuentan" habría sido feminista casposo pero "Ellas también cuentan" era paternalista. Es curioso lo cerca que están el machismo paternalista y el feminismo casposo. Igual de poco habría comulgado con un título combativo del tipo "Contar con el coño", pero eso por lo menos tiene la legitimidad de una consigna, de una lucha por lo que sea aunque no la comparta, y además tiene gracia. Con lo mal que se me da a mí el feminismo, a cuyo conocimiento solo accedo por el método suspectivo, y tuve que aceptar la invitación porque mi coño se sintió interpelado. (Morales 2020a: 73)

Aina Pérez Fontdevila: *Esta cita aparece en un capítulo titulado "Yo no iba a venir". Teniendo en cuenta que este simposio es, por lo menos aparentemente, un simposio "feminizante feminizado fémina", nuestra primera pregunta es obvia: ¿ibas a venir?*

Cristina Morales: Recibo las invitaciones dirigidas exclusivamente a escritoras mujeres desde dos lados y, generalmente, desde ahí vengo decidiendo. A veces llegan desde espacios que serían una versión *light* de las reuniones no mixtas en espacios liberados, que tienen toda mi simpatía (colectivos que combaten la violencia sexual, fiestas de barrio o, sencillamente, colectivos de mujeres que quieren hablar de su sexualidad…): la de este simposio sería, para mí, una invitación *light*, y aun así amable, de lo no mixto como búsqueda de un espacio de confort y de seguridad. A la vertiente a la que suelo decir que no es a aquella donde el conglomerado femenino es medidor de una serie de discursos de género, igualitarios, de cuota; donde a las mujeres invitadas se las destaca por su talento y a los organizadores, por su compromiso con la igualdad. A estos espacios suelo negarme a ir salvo que me engañen, me den gato por liebre o haya mucha pasta. Si hay mucha pasta, voy y cobro la pasta.

Mayte Cantero Sánchez: *Para seguir con la autocrítica, queríamos preguntarte sobre la reiteración del término "escritora" o "autora" en la actualidad. Nuestro simposio contiene en el título la palabra "género", aunque versa exclusivamente sobre autoras mujeres. Sabemos que "género" no se refiere solo a "mujeres" y que "mujeres" no equivale a "mujer cisgénero". Sabemos también que hay ejes de opresión tan importantes como la racialización o la diversidad funcional y cognitiva, que tú sacas a colación en* Lectura fácil*. Y, sin embargo, lo hemos vuelto a hacer. ¿Qué opinas de la estrategia de desmantelar la noción de* autor *(masculina, cisgénero, blanca, occidental, descorporeizada, etc.) recurriendo simplemente a la de* autora*, que también implica exclusiones y privilegia el eje del género, como si fuera el que más nos oprime a todes?*

C.M.: Qué alegría esa autocrítica tan bien formulada. Algo similar me pasó ayer: unos cuantos de nosotros nos vimos empantanados en detenciones, comisarías y juzgados por asistir a una manifestación contra las últimas medidas represoras de los gobiernos y, con la pasta por delante, conseguimos una abogada que lo hizo todo superbién y superfácil, y salimos y celebramos. Una compañera comentaba, muy finamente, la alegría de ejercer la crítica desde la calle, desde la barricada, y luego estar lo suficientemente organizadas como para tener la pasta, pagar, salir y celebrar. Creo que en vuestra actitud hay algo similar: dar la batalla por la construcción del discurso y, al mismo tiempo, ser nosotras mismas nuestras propias "otras", nuestras propias censoras, nuestros propios policías, indica que estamos en el buen camino; el camino que se nos ha negado históricamente a las mujeres, el de la posibilidad del disenso entre nosotras (y digo "mujeres" para entendernos: es decir, al sujeto no masculino).

Lo explica muy bien María Galindo –ella que es absolutamente anarquista y antiparlamentaria– cuando afirma que jamás en ningún parlamento de nin-

gún estado los diputados consentirían que se les agrupara y clasificara por la pertenencia a un sexo/género. Sin embargo, es habitual que en todos los estados declarados democráticos o con un gobierno parlamentario a las mujeres se las aglomere, y además de una manera muy ramplona: entendiendo que el mero hecho de ser mujer –insisto: sea lo que sea "ser mujer"– ya es un valor; y presumiendo que, en la esfera de la opinión pública, hay temas en los que las mujeres no pueden disentir entre sí. Entonces, creo que es superbuena noticia que nosotras mismas planteemos y nos permitamos discutir los términos del debate, que contradigamos los propios marcos de significado que nos estamos dando. Gracias, Mayte, por dar la oportunidad de criticar el marco de significado presente. Como ya decía, no creo que se pueda dar una respuesta definitiva: ¿estamos tirando piedras a nuestro propio tejado? Pero, ¿qué es nuestro tejado? A lo mejor mi tejado no es tu tejado. Yo puedo rentabilizar económicamente la posición de autora e incluso la puedo rentabilizar simbólicamente y hacer una tarea de guerrilla desde ella. Creo que eso es importantísimo. Cuando me di cuenta de que era posible ser muy dañina utilizando las herramientas que el poder me daba inocentemente se abrió todo un mundo para mí.

M.C.S.: *Recientemente, Laura Freixas –que también participa en la antología* Tsunami. Miradas feministas (Sanz 2019)*– tuiteaba lo siguiente: "La sociedad nos impone un género según el sexo, si es chico azul, si es chica rosa. El feminismo quiere abolir el género, ni rosa ni azul, sino personas. El pensamiento queer quiere mantener el rosa y el azul, solo que a la carta, eso es liberalismo, no feminismo". Nos gustaría saber tu opinión sobre esta consideración de lo queer, lo no binario, lo trans, como un refuerzo y no como una crítica al liberalismo, cuando quizá es un lugar de enunciación tan potente o más que el históricamente asumido por las mujeres cisgénero. ¿Cómo te posicionas respecto a este lugar? Para ti, ¿interpela a la destrucción o interpela a la perpetuación de esta línea de pensamiento?*

C.M.: Sin ser ninguna entendida, sin haber leído en profundidad más que a través de fanzines, a través de conocimiento generado colectivamente o de la experiencia con colegas en espacios liberados, se me hace muy sencillo atacar este tuit por esa idea humanista de que todos somos seres humanos. Tengo una batalla contra la noción de "persona". Ese mismo tuit sobre género lo podemos aplicar a cualquier otro eje de opresión. Sucede lo mismo en el mundo de la discapacidad: frente a la discriminación entre discapacitado y no discapacitado, "todos somos personas". Con esto se le llena la boca, por ejemplo, a Pablo Pineda. Ello refiere a un lugar absolutamente liberal, donde la noción de persona lo único que quiere hacer es acabar con las tensiones y con las relaciones de poder: voy a decir "personas" para no decir "racializados", para no decir "oprimidos".

En lo que se refiere a la teoría queer, es un lugar con poderío, ¡ya verás si lo es! Aunque no soy capaz de articular el discurso teóricamente, colegas que lo tienen más claro me han llamado a mí misma queer y me ha generado una gran sorpresa y una gran alegría. ¡Qué imagen tan disturbadora! Pero creo que, como la sexualidad –no ya la propia sino como constructora de realidades, o sea, la

sexualidad entendida a nivel social– , la descubro en ambientes que son –ahora lo sé– ambientes queer, para mí no ha sido necesaria una reflexión previa. Cuando por primera vez me he puesto a debatir sobre la legitimidad o no de que sexualidades disidentes se expresen por la calle y no reciban una paliza, ha sido a la hora de responder a la paliza. Es decir: me formo y escribo desde muy tempranamente desde esos lugares de enunciación.

En una charla que tuvimos en común con María Galindo en Sevilla también nos preguntaban por esto, y voy a volver a citarla: decía que era absolutamente perverso y deliberado afirmar que la teoría queer era la responsable de la división de las feministas. Obviamente, quien dice eso es la teoría feminista liberal, que se siente tocada y casi hundida en sus premisas y que, por supuesto, no puede tolerar ese otro enunciado de las mil caras que es lo queer. Yo no tengo problema con la aprehensión de las cosas que no entiendo, no me genera ansiedad. La poeta Sara Torres dice que aprender a vivir con esa no necesidad de control y de saber y de aprehensión es bueno, y yo estoy con ella.

M.C.S.: *Como estamos hablando de colectivos que hablan sobre otros colectivos, la pregunta resulta obvia. Después de los dos años que han pasado desde la publicación de* Lectura fácil*, ¿cuál es tu posición o tu sensación respecto al hecho de haber ficcionalizado a cuatro mujeres con "discapacidad" o con "diversidad funcional"? ¿Cuál ha sido la recepción sobre esta cuestión?*

C.M.: Creo que me pasa lo mismo con la palabra "colectivo" que con la palabra "persona", Mayte. Porque parece que el colectivo es todo aquello que no es la centralidad de la persona. Hasta hace dos días, incluso todavía hoy en día, las mujeres éramos un colectivo. Entonces, en el momento de la escritura esos cuatro personajes para mí no tenían un correlato en nada de la realidad que se parezca a un colectivo. Que, obviamente, en el momento de la recepción sean leídas de manera verosímil como cuatro ficciones de cuatro personas que están institucionalizadas en centros para personas con discapacidad, me salva, o sea, me ayuda a que la novela sea leída. Pero, al nivel de la escritura, las preocupaciones iban en el sentido absolutamente contrario: en descolectivizar a las colectivizadas y acercarlas lo más posible a mí, en un ejercicio de hermanamiento.

En una sociedad capacitista, la diferencia principal entre dos personas, teniendo una de ellas un grado de discapacidad reconocida, será siempre esa, obviando cualesquiera otras. Por supuesto, esa diferencia establecida capacitistamente evita cualquier tipo de hermandad también. Es más, desde lugares de izquierda donde se podría pretender cierto tipo de hermandad, esta se censura porque se entiende que cualquier cordialidad que yo quiera establecer con la discapacitada –y habría que crear un neologismo como racializada–; que cualquier intento de acercamiento mío hacia la presa por discapacidad, es una sustitución, una ocupación del discurso que ella debería enunciar por sí misma. Esto lo he sabido ahora, en el minuto de la recepción. Pero estos debates, durante la ejecución de la escritura, no estaban presentes en mí para nada. Y precisamente que no estuvieran presentes ayudaba a que siguiera escribiendo, porque no

sentía ningún tipo de pudor a la hora de crear un personaje que tuviera tantos cromosomas. Siempre digo que no represento nada en la novela: "Esto no es una pipa". Efectivamente, esto no son cuatro personajes con discapacidad ni esto es un centro de reclusión de personas con discapacidad; esto tampoco es Pablo Pineda, aunque salga con su nombre. Parece que el lugar de la representación en la literatura y en el arte en general se asimila ahora a un lugar de representación política democrática, o sea, que solamente puedo escribir aquello que estaría legitimada a hacer políticamente en la esfera pública. Ese discurso acaba con cualquier posibilidad de proyección de una mirada nueva en el arte y en la literatura.

A.P.F.: *Nos gustaría quedarnos un poco más con las protagonistas de* Lectura fácil *y darle espacio a la mirada de Nati. Te trasladamos la pregunta de una compañera, Patricia García: Nati tiene la capacidad de articular de forma brillante las incoherencias que subyacen en los colectivos sociales y políticos actuales, y en nuestra forma de pensar y proceder como individuos e integrantes de una sociedad. Lo mismo se ha señalado, en general, de tu escritura: su capacidad de poner al lector "contra las cuerdas", de señalar nuestras "contradicciones, ignorancia, doble moral, la rigidez de alguno de nuestros prejuicios" (Suau 2018). A mí me daría miedo abrir la boca ante Nati. ¿Qué crees que opinaría de ti ese personaje? ¿Con qué incoherencia tuya se le activarían las compuertas?*

C.M.: Qué divertido este ejercicio de ficción sobre la ficción. Eso significa que la realidad del libro está ya en nuestra realidad: me doy con un canto en los dientes. Para mí Nati es una compañera politizadora. Entonces, cuando estoy muerta de miedo, pienso en ella y digo: "a ver, ¿qué haría y qué consecuencias tendría?". Las dos cosas, porque el personaje de Nati es supertrágico.

La respuesta a tu pregunta quizá está en lo que empezaba anunciando al principio de la charla: cuando hay mucha pasta de por medio una acaba diciendo que sí porque hay mucha pasta de por medio. Porque he llegado a la conclusión reciente –no estoy descubriendo la pólvora– de que ni siquiera el mejor de los salarios en el más descansado de los trabajos viene a remunerar el esfuerzo que supone trabajar. De que ahí el dinero cumple una función completamente simbólica de acallamiento y bálsamo. Creo que el trabajo responde a un estado policial de las cosas. Entonces, esta sería la reflexión que debería hacer cada vez que digo "que me pongan la cifra en el asunto del mensaje; si no, no sigo hablando". Me debería recordar a mí misma que esa cifra no paga nada. El consuelo es necesario, imprescindible, pero el trabajo y el esfuerzo no están pagados. Eso diría Nati.

M.C.S.: *Te trasladamos otra pregunta de la misma compañera:* Lectura fácil *parece estar escrito y, así se lee frecuentemente,* contra *el capitalismo sanitario, la hipernormalización, el activismo "alternativo", la ideología del didactismo, los centros cívicos, la condescendencia disfrazada de empatía que en lugar de ayudar al individuo lo sustituye, etc. Sabemos contra qué se ha escrito. Pero, ¿para quién o para qué?*

C.M.: Hay algo que no podemos soslayar y son las condiciones materiales de la creación y el destino previo de esa obra. Me parece que la pregunta "para" quiere ser muy trascendental, pero en este caso la trascendencia baja al suelo, porque había un "para" inmediato y material: "tiene que gustar a las editoras". Entonces, quizá podemos responder de una manera muy llana y simple, pero que tiene mucha cola: está escrita para ser publicada. Eso significa una carrera de obstáculos: con todo esos "contras", a pesar de ellos, se publica. O esos "contras" tienen que aprender a saltar y a correr y a hacer un triatlón.

A parte, si he conseguido ser destructiva ya me pongo una corona de laureles. El otro día le ofrecieron a mi marido currar con una de esas bolas gigantescas destructoras de edificios y yo pensaba: "¡tío! ¡Ese curro lo quiero yo para mí! ¡Yo quiero saber manejar esa bola gigantesca!". Pareciera que habría que ser algo más que destructiva siempre: como el objetivo del sistema no es sino reproducirse, siempre tiene que haber al lado de la crítica una posición constructiva para su perpetuación. No creo que una novela tenga que aplicarse esas mismas exigencias, ni siquiera que nosotras como agentes críticas tengamos que imponernos el ser constructivas en todo caso. Además, la destrucción se va construyendo poco a poco en la novela: la estipulación del discurso deconstructor y destructivo es un currazo también.

Pero creo que en *Lectura fácil* sí que hay un lugar de celebración que yo no configuro dentro de mí como "a la contra de", de manera deconstructiva, sino como construcción paulatina de otra cosa: el deseo sexual en Marga… Ser cuidadosa en describir cómo vive ella la sexualidad y qué significaría sentirse libre sexualmente, al punto que, cuando le dicen que quizá la esterilizan, ella responde: "ah, pues mira, así puedo follar más alegremente". A ese punto.

A.P.F.: *Retomando aquellas "policías de nosotras mismas" que mencionabas, te propongo que vayamos a otra de las "policías" que opera en el sistema académico-literario. Una de las manifestaciones del poder patriarcal que nos hermana en este marco son las múltiples formas de desautorización y estereotipación del lugar de enunciación en el que la crítica y los discursos sobre las escritoras mujeres nos sitúan. En un texto sobre Teresa de Jesús que pones "como ejemplo de crítica machista y de concepción ultraconservadora de la literatura"* (Morales 2020a: 33), *Javier Marías afirma que "los logros expresivos de la Santa no pertenecen al dominio de los valores literarios indisputablemente tales"; que su "alma inmensa […] no puede contemplarse con los frívolos anteojos de la literatura" (1993). He aquí otro crítico que se niega a "discutir literariamente" sobre la obra de una autora y con esa autora. ¿A qué crees que sirve este arbitraje de "los valores literarios indisputablemente tales"? ¿Contra qué se blinda? ¿Y con qué otras formas de crítica misógina te has encontrado en la recepción de tu obra?*

C.M.: Santa Teresa escupe sobre Javier Marías y Javier Marías se da cuenta y lanza ese vuelo gallináceo… ¿En qué estaba pensando? Quizá estaba tan embebido ideológicamente de su poder y de la posición que ocupaba en el sistema literario ya en los 90, que llegaba a pensar que ¡no podía hablar literariamente con Santa

Teresa de Jesús! O quizás hay una ceguera genuina ahí y se levantó ese día con el pie contrario... Esto me lo pregunto muchas veces: cuando critican de esa manera, ¿están en serio o en broma? ¿O que nos hagan preguntarnos si va en serio o en broma es precisamente una estrategia más de la arbitrariedad de su poder, como están haciendo los gobiernos con nosotros ahora? Porque esto es una faceta más del poder: su posibilidad de inverosimilitud. Lo dice muy bien Marta Sanz cuando habla de la tiranía de la verosimilitud en el universo literario.

Recientemente, Ignacio Echevarría hizo una crítica que me llamó particularmente la atención porque significaba muchas cosas a la vez. Dedicó su columna del jueves en *El Cultural* a criticar, ya no la obra, sino el prólogo de *Introducción a Teresa de Jesús* (2020) –recientemente rebautizado como *Últimas tardes con Teresa de Jesús* (2020)–.[2] Ello me parece que es darle la entidad que merece al prólogo, donde yo exponía cuáles habían sido las condiciones de creación de esta novela mía y en el que era muy crítica con las dinámicas que adoptan las editoriales hacia escritores y escritoras jóvenes: las miserias que vivía yo entonces, en 2015. Pero la conclusión de Echevarría fue que yo no había entendido nada, que no entiendo cómo va el mundo editorial. De nuevo, eso es no reconocer el disenso, y es una forma de desprecio, claro está. Por un lado, se refería a mí como si fuera una chiquilla que no llevara no sé cuántos libros publicados de manera individual y no sé cuántos de manera colectiva. Y yo ya había ganado el Premio Herralde y el Premio Nacional de Narrativa. Eso también genera mucho estupor: cuando una no ha sido llamada por el poder a ocupar un lugar de legitimidad, da igual los premios que gane, que no se la va a tratar con esa legitimidad. Y la batalla no acaba. Por otro lado, esa columna me pareció la manera que tenía un crítico muy tradicional de lanzar un capote a la obra, que no dejaba de ser una reedición y que no iba a tener una gran difusión ni promoción. Y, aunque no lo he hablado con él personalmente (podría hacerlo), entreví al mismo tiempo que ese capote se lanzaba queriendo incidir en la propia posición de poder. No se da el brazo a torcer en ningún momento. En fin, no sé si llamar misóginas a este tipo de críticas, pero, desde luego, responden a inercias o a cegueras de aquellos que no han necesitado quitarse nunca los anteojos.

A.P.F.: *Esta constante batalla por la legitimidad por parte de las que no hemos sido llamadas a ocupar un lugar de legitimidad me recuerda a un fragmento de* Introducción a Santa Teresa de Jesús*, cuando Teresa le propone a su compañera Juana dejar de ser "invitadas" para ser "anfitrionas" (Morales 2020b: 107). ¿Cómo podemos llevar a cabo esa reapropiación de espacios en los que parece que seguimos siendo percibidas como apenas "invitadas"?*

C.M.: Me doy cuenta de que efectivamente hay lugares en que no soy esperada y ocurren estas reacciones de las que hablábamos, como la de Echevarría. Pero también debo decir que nunca he sentido que tuviera que "reapropiarme" de los

[2] Ambos volúmenes recogen el texto publicado inicialmente en Lumen bajo el título de *Malas palabras* (2015), acompañado por el prólogo al que se refiere la autora: "Nota a la edición: ¡Ja ja ja ja!" (2020b: 29-39).

lugares de foco o de voz que el poder me da: nunca he ido con el complejo de que no fueran míos ya. El 8 de marzo de 2019 fui invitada a El Corte Inglés para hablar con Rosa Montero sobre *Lectura fácil*: si me invitan a El Corte Inglés, es mi espacio, esa hora es mía. Estoy entrando legalmente a este lugar, no me estoy colando, y nadie me ha hecho firmar un documento sobre qué debo y qué no debo decir. Esto es muy importante. En ese caso fue divertido porque, siendo que ese lugar era mío, era un lugar muy incómodo. Entonces, ahí sí que fui preparada con una serie de reflexiones sobre robar libros en El Corte Inglés. Y fue, no sé si una victoria, pero sí un consuelo a nivel interno que me hacía al menos no tener pesadillas por estar allí. Esto lo he ido descubriendo: que si alguien me da una libertad, me la tomo, y que se puede morder la mano que te da de comer. Además, la experiencia me dice que morder la mano que te da de comer no es tan peligroso. En primer lugar, porque no somos tan dañinas y, en segundo lugar, porque cooptan tu imagen y puede que el discurso quede en un segundo plano: un montón de cosas que escapan a tu control. No obstante, insisto en que el lugar donde soy invitada no me lo tengo que reapropiar. Me han dicho: "Bienvenida, pase usted".

Lo mismo me ocurre en lugares de mucho prestigio institucional, donde cierta izquierda pretende que yo reble ante el mismísimo Premio Nacional. ¿Por qué debería yo renunciar a algo que es tan legítimamente mío? Incluso entre mujeres, entre nosotras mismas como policías o críticas con nosotras mismas, a menudo existe el complejo de negar la evidencia: ¿por qué ha sido premiada la obra? Por los tiempos que corren, el feminismo, el boom del 8M, porque es una mujer, por la destrucción del "autor macho" que enuncia tan bien Luna Miguel... Entonces, ni nosotras mismas decimos: "le han dado el premio porque ha escrito una novela de puta madre". Eso no quita que luego seamos superanalíticas y digamos: "¡ah! Esa novela la pudo escribir Marta Sanz hace diez años y nunca le habían dado el Premio Nacional". Efectivamente, pero que eso no nos haga pedir perdón por los logros: he escrito una novela que ha merecido un premio y no me estoy apropiando de nada. Percibo un gran pudor en nuestra sociedad tanto en el pedir como en el aceptar y un gran sentimiento judeocristiano de deuda y de culpa en todo caso, que no encuentro en Latinoamérica (conozco un poco Colombia por razones familiares). Y la consecuencia primera y más terrorífica es que tenemos menos disposición a la celebración y a la fiesta.

A.P.F.: *¿No se espera que en El Corte Inglés hables sobre robar libros en El Corte Inglés? Es decir, ¿no se acaba reasimilando y neutralizando tu "apropiación" de esos espacios?*

C.M.: En este caso concreto no lo sé, pero si pensáramos así de cualquier acto de contestación restaríamos valor a cualquier acto de contestación: es la mejor excusa para la falta de acción. Pensar que las consecuencias de cada acto contrario al *statu quo* siempre van a beneficiar al *statu quo* me parece que es el discurso enarbolado por el *statu quo*; es la manera que tienen los detentadores del poder hegemónico de denostar cualquier tipo de subversión.

M.C.S.: *Me he quedado pensando en esa imagen "cooptada", al margen de cómo y en qué grado una haya contribuido o no a crearla, y quería preguntarte por tu* pos-

tura *de autora. Me gusta mucho la imagen de la "aguafiestas feminista", de Sarah Ahmed (2019), o –sin querer descontextualizarla porque proviene de los feminismos negros– la de la "angry black woman": aquella que llega a destruir la paz de una cena de navidad, a desvelar los entresijos del sistema literario, asistencialista, capitalista, etc. Con su rabia, con su indignación. ¿Reconoces esta filiación en tu* postura*, ya sea porque la hayas generado tú o porque así haya sido leída? Esta imagen de la feminista que aboga por la destrucción, con esa "bola gigantesca" a la que te referías, ¿crees que, en el campo literario actual, sirve como una especie de contrapunto a la de esa autora cuya política feminista es la visibilización y la inclusión de más y más escritoras? Estoy pensando otra vez en* Los Combatientes*, en esa mesa "feminizante feminizada fémina"*.

C.M.: Esta imagen de "la aguafiestas" es guapísima. Me recuerda a unas charlas online que tuve hace unos días en la Feria del Libro de Buenos Aires, con Ariana Harwicz y Juan José Becerra. Él hablaba del escritor en sociedad como aquel con quien no te quieres encontrar en una fiesta, con quien mides tus palabras, a quien temes; alguien difícilmente bienvenido. Lo decía de manera brillantísima y nos convenció a Ariana y a mí. Yo me quedo con lo de ser temible y destripadora, pero con aguafiestas no. Como seguimos manejando el binomio que distingue lo intelectual y lo festivo, lo físico y el cuerpo de la mente, parece que la gente que es absolutamente crítica no quiere relacionarse con sus iguales a través de lo festivo. Yo haría fiestas todo el rato. Como me dedico también a la danza, a veces digo que me la pasaría bailando en vez de escribiendo.

Sobre la cuestión de los contrapuntos, también entra dentro de los binomios, ¿no? No tengo una idea clara de esa otra escritora abrazadora, inclusiva, pero estoy convencida de que esos lugares son lugares pre-creados (posiblemente creados también por algunas de nosotras) que acaban convirtiéndose en lugares perfectamente delimitados por el mundo editorial: acaban siendo nichos de mercado donde una autora puede decidir encajar. Creo que una vez ya pueden ser articulados y enunciados ("la autora inclusiva que quiere visibilizar", etc.), en cuanto podemos enumerarlos, significa que ya son casillas prefabricadas y que, como tales, tenemos en nuestra mano transformarlas u ocuparlas y reventarlas o sacarles beneficio.

A.P.F.: *Me atrevo a aventurar que quizá se está creando otra "casilla" que justamente rompe con la jerarquía entre formas "intelectuales" de intervenir en la "realidad" y formas menos prestigiadas. Y quizá esa otra "casilla" tendría que ver con lo que afirmas en tu texto sobre María Galindo, donde hablas de la escritura como "algo ejecutable en los cuerpos", de escribir "con las mismas motivaciones con las que se roba un banco", "se* okupa *una finca o un cuartel" o "se les pega una paliza a unos fascistas" (Morales 2018a: 48). En esta escritura y en esta desjerarquización de la escritura frente a otras prácticas, ¿podríamos encontrar una vía para pensar una nueva forma de relación de la autora y el espacio común?*

C.M.: Ojalá fuera así, Aina. Estás describiendo un panorama maravilloso donde no hay jerarquía entre la quema del contenedor y la escritura del poema. Me quiero

preguntar a mí misma si yo hago esfuerzos por generar ese paraíso cuando escribo. Podría ser paradójico, porque si yo genero ese paraíso lo hago de manera visible, porque es una publicación, una publicación de Anagrama. La quema de contenedores, que es secreta, que es en colectivo o que dura un momento, no maneja los mismos términos de visibilización; no interviene la noción de autoría de la misma manera. Pero, como defensora de la invisibilización, ya me va bien que haya espacios invisibles y puntos ciegos. La escritura, y la escritura publicada, va a ser visible siempre y, como arma, estas son sus posibilidades: tiene a su favor la visibilidad y tiene en su contra la visibilidad. Me la quiero tomar como una herramienta más, como un arma más. Qué duda cabe. Pero no como una llamada a la acción donde sea la escritura la que configure el tipo de acción, donde sea preeminente en la toma de decisión.

Mi experiencia es que a mí no se me da más voz en los espacios colectivos que frecuento, y que frecuentaba antes de escribir *Lectura fácil*, por haber escrito una novela. Hay incluso la posición contraria a escribir. "¿De qué trabajas?": "soy escritora". Lo contrario a la líder obrera. No soy una curranta que está en una cafetería; no soy una curranta que cuida a personas mayores; no soy una trabajadora sexual –esto lo podríamos debatir– o, al menos, no una trabajadora sexual que se define como tal. Entonces, también me he encontrado, dentro de los espacios liberados, con discursos de desprestigio de la tarea de la escritura como una tarea política de primer orden. Se sigue asumiendo como una tarea eminentemente burguesa. Cuando gané el Premio Herralde hicimos varias charlas donde se hablaba de arte y acción que nos permitieron poner el foco en el poco valor que le damos al arte en nuestros espacios liberados. Ese lugar de debate donde mis iguales no conciben la escritura como un espacio prestigiado, sino todo lo contrario, me interesa mucho más. O sea, me interesa más defender que mi trabajo en la acción es valioso rodeada de los compañeros que no se creen que, efectivamente, sentada en una silla y tecleando, se pueda estar haciendo algo, que tener que justificar que la escritura es transformadora delante de El Corte Inglés.

M.C.S.: *¿Podrías desarrollar lo que has apuntado sobre que se te podría considerar, o no, una trabajadora sexual?*

C.M.: Es la tercera o cuarta vez que cito a María Galindo, mi Santa: Santa María Galindo. Ella tiene un ensayo, *Ninguna mujer nace para puta* (2007), cuyo título podría sonar abolicionista. Nada más lejos: es abolicionista del trabajo. Entiende que nuestro ingreso al trabajo remunerado, con la modernidad de la Revolución Industrial, tiene siempre un vector sexual. O sea, equipara a la esposa y a la puta. Creo que, en mi condición de mujer remunerada en un sistema patriarcal, muy difícilmente se va a dejar de lado la seducción, por ejemplo, como vertebradora de la relación laboral; no se va a dejar de entender el juego de roles de género como imprescindible para la supervivencia en el puesto de trabajo de que se trate. Esto puede pasar por gestos, por la obligatoriedad que una siente de sonreír o ser amable, y estas tareas apelan directamente a la concepción de nosotras como

proporcionadoras de placer sexual. Si no como proporcionadoras de placer sexual inmediato, sí de un placer sexual simbólico que hace que nuestro patrón (sea un patrón o una patrona, pero con esa raíz en el *pater*) esté satisfecho y sereno en la relación de dominio. Entiendo perfectamente que, desde una perspectiva sindical o colectiva, "trabajadora sexual" necesite definirse por cierto *numerus clausus*, por ciertas características. Pero considero que eso no puede dejar de lado una reflexión más profunda. Es lo mismo que comentaba antes sobre el salario: ¿qué viene a pagar? ¿Viene a pagar el artículo que escribo, las horas de clase o la charla que doy, el manuscrito que te entrego? ¿Seguro que viene a pagar eso? Para mí claramente viene a pagar otra cosa: un sostenimiento de relaciones de poder que, siempre que interviene una mujer como parte asalariada, tienen un elemento sexual y en las que se da placer sexual.

A.P.F.: *Una de las formas más evidentes de la alianza entre activismo y literatura la encontramos en el protagonismo de los transfeminismos y de los activismos LGTBIQ en el discurso público y en la producción ensayística y literaria de muches escritores actuales, en un movimiento transnacional y transhispánico que ejemplifican los* Tsunami *mexicano y español (Jáuregui 2018 y Sanz 2019, respectivamente). Si a ello añadimos la crítica a la racialización y al postcolonialismo articulada desde los feminismos latinoamericanos, parece que en este tsunami se está fraguando otro espacio no previsto para un simposio como este. Un espacio en el que ya no se trata simplemente de "autorías femeninas" o de "literatura escrita por mujeres", sino de una guerrilla conformada por todes aquelles excluides de la figura del Autor. En este sentido, ¿lograremos "matar al autor" masculino, cisgénero, heterosexual, blanco, capacitado y burgués, etc.?*

C.M.: En verdad, lo que me estás preguntando es si tengo esperanzas o no. Ya que estábamos hablando de casillas, hay que decir que "el autor macho, cisgénero, etc." también lo es y que, en tanto que casilla, bien puede ser deconstruida, se puede escupir sobre ella, y creo que haríamos bien en no percibirla como totémica y todopoderosa. Innegablemente, ese poder existe, no nos lo inventamos, pero cuando lo estamos enunciando así nos estamos dando a nosotras mismas la libertad de nombrarlo con características que quizá en otro momento estaban invisibilizadas, ciegas, que son desagradables, y eso ya es un gran poder. Creo que, del mismo modo que la hemos construido y nos sirve analíticamente, bien podemos empezar a desplazarla, colocarla en lugares inesperados, igual que Galindo habla de las "alianzas inesperadas".

Antes de que saliera *Lectura fácil*, me invitaron a dar una charla en Sevilla con Juan Manuel de Prada. Yo había escrito *Terroristas modernos* (2017), una novela situada en el siglo XIX que es muy crítica con el liberalismo recién acuñado en España después de la Guerra de Independencia. Y Juan Manuel de Prada es un autodeclarado antiliberal –también se autodeclara una persona muy católica. La alianza ahí fue inesperada, pero muy gustosa: nos poníamos a repartir candela contra el liberalismo decimonónico, y no había quien nos parara. Alguien podría decir que, hablando del liberalismo decimonónico, todos estamos de

acuerdo, pero que si nos ponemos a hablar de teoría queer... Bueno, pero puedo hablar con Juan Manuel de Prada de liberalismo decimonónico, de crítica a la modernidad y al progreso. ¿Dónde te encuentras con alguien que te hable contra el progreso en el *star system* literario? ¿Con alguien que te hable en contra de la libertad de expresión como hecho creado? De pronto, hablar ya no es hablar y escribir ya no es escribir: es que está amparado por un derecho; la engañifa liberal es total. Cuando voy sola y digo que estoy en contra de la libertad de expresión, me dicen que el anarquismo y la ultraderecha se tocan, etc. Con Juan Manuel de Prada, que es un señor muy respetado, nadie me decía a mí nada. La "alianza inesperada".

Creo que hay que coger la casilla del autor macho cisgénero y tomar lo valioso que puede haber en ella. Y de valioso en ella puede haber cosas materiales y físicas como que pueda darse el encuentro. Yo no tengo miedo al macho. A muchos de ellos incluso me los quiero follar. Vengan a mí, adelante. También me parece que haríamos muy bien en reconocer, desde un lugar autocrítico, lo que hay en nosotras de machas, los deseos de ocupar o emular posiciones y privilegios y de ejecutarlos de la misma manera.

Obras citadas

Ahmed, Sarah (2019). La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría. Buenos Aires: Caja Negra.

Echevarría, Ignacio (2020). "Malas palabras", El Cultural. <https://elcultural.com/malas-palabras-2> (10 de junio de 2021).

Galindo, María (2013). Ninguna mujer nace para puta. Madrid: Traficantes de Sueños [2007].

Jáuregui, Gabriela (ed.) (2018). Tsunami. México: Sexto Piso.

Marías, Javier (1993). "*El libro de la Vida*. Éxito y fracaso de Santa Teresa", in Breve biblioteca de autores españoles, ed. Francisco Rico. Barcelona: Seix Barral, 123-125.

Morales, Cristina (2020a). Los combatientes [2013]. Barcelona: Anagrama.

Morales, Cristina (2020b). Últimas tardes con Teresa de Jesús. Barcelona: Anagrama.

Morales, Cristina (2018a). "María Galindo. La filósofa del placer", Letras libres, 203: 46-50. [Publicado bajo el título "María Galindo. Todas tenemos cara de puta" en <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/maria-galindo-todas-tenemos-cara-puta> (10 de junio de 2021)]

Morales, Cristina (2018b). Lectura fácil. Barcelona: Anagrama.

Morales, Cristina (2017). Terroristas modernos. Barcelona: Candaya.

Pozuelo Yvancos, José María (2019). "El sermón anarquista de Cristina Morales", ABC. Cultural. <https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-sermon-anarquista-cristina-morales-201911060116_noticia.html" (1 de septiembre de 2021).

Sanz, Marta (ed.) (2019). Tsunami. Miradas feministas. Madrid: Sexto Piso.

Suau, Nadal (2018). "Lectura fácil", El Cultural. <https://elcultural.com/lectura-facil-2> (1 de septiembre de 2021).

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.1469
Vol. IX, n.º 2 (verano 2021), pp. 483-492, ISSN: 2255-4505

NUEVE PREGUNTAS A PABLO MONTOYA. PEREGRINACIONES DEL ARTISTA, EL PENSADOR Y EL PERSONAJE LITERARIO*

NINE QUESTIONS TO PABLO MONTOYA. PILGRIMAGES OF THE ARTIST, THE THINKER, AND THE LITERARY CHARACTER

Orfa Kelita Vanegas
Universidad del Tolima
okvanegasv@ut.edu.co

Pablo Montoya es uno de los escritores e intelectuales más notables en el campo de las letras colombianas actuales. Ha publicado un número importante de cuentos, novelas y ensayos de crítica literaria y estética. Su novela *Tríptico de la infamia* ganó el Rómulo Gallegos 2015, y le mereció otros premios importantes, aparte de la visibilidad y reconocimiento más allá de las fronteras latinoamericanas. He seguido el recorrido de la escritura de Pablo Montoya por más de una década, cuando publicó su libro de cuentos *Réquiem por un fantasma*. No obstante, es a partir de 2012, con la publicación de *Los derrotados*, que inicié un estudio más cercano y académico a las apuestas de escritura que sus publicaciones ofrecen. El diálogo estrecho entre lenguaje visual, lenguaje sonoro-musical y lenguaje literario ha sido el núcleo no solo de mis intereses de investigación sino también de otros estudiosos de la narrativa de Montoya, entre ellos Susana Zanetti, Ana María Amar Sánchez, Mónica Marinone, Carolina Sancholuz o Jingting Zhang. En esta ocasión he querido diseñar un encuentro directo con Pablo para conversar sobre aspectos inherentes a su estilo literario, su mirada ética y política del hacer literario y conocer quizás, sobre sus futuros planes de escritura. Comencemos con las nueve preguntas a Pablo Montoya:

Orfa Kelita Vanegas: *Dice Borges recordando a Heráclito: "el hombre de ayer no es el hombre de hoy y el de hoy no será el de mañana". Cuando miras hacia atrás tu*

* Esta entrevista se inscribe en el proyecto de investigación "Tramas emocionales y sociedad percibida en la narrativa colombiana reciente" (2019-2022. CÓD. 30120), adscrito al grupo de investigación Estudios Interdisciplinarios en Literatura, Arte y Cultura (EILAC), de la Universidad del Tolima, Colombia.

devenir escritor, ¿cuáles serían para ti los cambios más decisivos en tu proceso literario y en tu perspectiva sobre el rol del escritor en el panorama social contemporáneo?

Pablo Montoya: Creo que ha habido una relación continua entre mi proceso literario y el rol social que he desempeñado como escritor. En este sentido, ubico cuatro períodos en mi "devenir artístico". El primero se sitúa en Tunja, ciudad donde publiqué mis primeros textos. Es un tiempo, sobre todo, de aprendizaje. Allí están los cuentos musicales de *La sinfónica*, mis primeros ensayos y poemas en prosa. En Tunja también nació, nítida, la idea de lo que más tarde sería *La escuela de música*. Durante esos años (1984-1993), leí a autores fundamentales: Dostoievski, Tolstoi, Kafka, Mann, Borges, Carpentier, Rulfo, Cortázar, entre otros. Al lado de este aprendizaje literario, sucede el de la música, el acercamiento a la obra de los grandes compositores, el estudio de la filosofía. Y comencé también a forjar mi proyección social como escritor. Fundé, en compañía de algunos amigos, una revista cultural, fui miembro de un cine club, músico de una orquesta sinfónica y de varios conjuntos de música popular, me vinculé con actividades artísticas y políticas en la UPTC. Recuerdo que cuando la policía asesinó a Tomás Herrera Cantillo, estudiante amigo de esta universidad, escribí un texto de protesta que pegamos en uno de los muros de esta universidad. Conservo ese texto y allí ya se ve con claridad mi posición antimilitarista siguiendo las enseñanzas del viejo Tolstoi. También escribí notas de programa de mano para los conciertos del Festival Internacional de la Cultura. Este primer período culminó con la obtención del Premio Nacional de cuento Germán Vargas, organizado por el periódico *El Tiempo*, mi obtención de la Licenciatura en Filosofía y Letras de la Universidad a distancia de Santo Tomás de Aquino y mi partida a Francia.

Luego vino el período de París (1993-2002), donde se presentaron el aprendizaje de la lengua francesa y mis estudios de maestría y doctorado en la Sorbona. En esos años comprendí que el viaje y el exilio serían temas fundamentales en mi obra. Asimilé de la mejor manera la literatura francesa, desde Villon hasta Houellebecq. Resultaron esenciales mis lecturas de Montaigne, Baudelaire, Flaubert, Víctor Hugo, Schwob, Céline, Guide, Camus, Yourcenar, Tournier y Quignard. Ayudado por ellos, fui encontrando mi voz en la escritura. Fue en París, por lo demás, donde dejé la interpretación de la música (durante más de diez años fui flautista) para dedicarme completamente a la literatura. Empecé, a su vez, mi carrera académica que es crucial en mi proceso intelectual y creativo. Ahora bien, el puente con lo social en Francia se estableció desde mi condición de asilado político colombiano. Recuerdo, por ejemplo, las lecturas de algunos de mis cuentos y poemas en eventos organizados por Amnistía Internacional, en numerosos eventos de cultura latinoamericana y mi participación en las marchas. Participé en muchas, desde las que protestaban por el genocidio de Ruanda y por la situación de los habitantes sin domicilio fijo, hasta las que rechazaban la xenofobia, las guerras de la OTAN y los proyectos contaminantes de energía nuclear. Fue en París, y desde París, donde publiqué mis primeros libros (*Cuentos de Niquía*, 1996; *La sinfónica*, 1997; *Habitantes*, 1999; *Viajeros*, 1999; y *Razia*, 2001). Y fue allí donde comprendí que debía ser un escritor comprometido con las luchas

en cuyo centro está la defensa de la dignidad humana frente a los atropellos de los poderosos del mundo.

El tercer período inició cuando regresé a Medellín, en 2002, y culminó con la obtención del premio Rómulo Gallegos, en 2015. Me vinculé como profesor de literatura de la Universidad de Antioquia y, desde esta trinchera, he escrito la mayor parte de mis libros. En 2004 publiqué mi primera novela, *La sed del ojo*, que comienza una serie de obras que yo denomino de artista, porque sus personajes principales son fotógrafos, poetas, pintores, músicos que enfrentan desde sus oficios las sociedades turbulentas que les corresponden. Estas novelas son *Lejos de Roma* (2008), *Los derrotados* (2012), *Tríptico de la infamia* (2014), *La escuela de música* (2018) y *La sombra de Orión* (2021). Fue un período en que participé en muchos coloquios y congresos y publiqué una buena parte de mi obra ensayística, poética y cuentística. Incluso, desde mi puesto de profesor de literatura, he asumido una determinada proyección social. Todo este movimiento intelectual, de todas maneras, pasó en las coordenadas del mundo académico. A veces, recibía invitaciones para ir a ferias del libro o a festivales literarios. A la sazón era un escritor más o menos invisible, puesto que la mayoría de mis libros habían sido publicados por editoriales pequeñas y universitarias.

Pero esto terminó con la obtención del premio Rómulo Gallegos. Desde ese año, 2015, y hasta hoy, se ha configurado el que me parece es el cuarto período. Me volví un escritor "público". Mi nombre, mi figura, algunos de mis libros, aparecieron en los periódicos y los espacios culturales del país y América Latina. Ha sido un tiempo de numerosos viajes, de otros premios y condecoraciones y reconocimientos. He seguido escribiendo y publicando otros libros en medio de este intenso vértigo público. Y aunque sigo vinculado a pequeñas editoriales, Penguin Random House se ha encargado de editar una parte de mis libros. He aprovechado, por otro lado, esta visibilidad para manifestar mi descontento frente a la crisis climática. Desde Medellín he levantado una voz en defensa de los derechos de la naturaleza. Me he vuelto, como se dice, un intelectual comprometido con la defensa de la ecología. He manifestado, públicamente, mi rechazo al militarismo, a las fuerzas más reaccionarias de la política colombiana, a sus élites crueles y corruptas, y he criticado a las oposiciones armadas con las que, en algún momento de mi vida, tuve una cierta simpatía. He expresado con claridad mi posición de pacifista radical en medio de un país dominado por toda suerte de guerreros legales e ilegales. Quizás el momento culminante de esta posición la represente *La sombra de Orión*, en la que hago una radiografía del horror de la desaparición forzada en Colombia.

O.K.V.: *Tus novelas se alimentan de diversos lenguajes de las artes: la pintura, la fotografía, el grabado, la música. Y, a su vez, cuando leemos tus novelas y cuentos constatamos que tu escritura entra también a nutrir esas manifestaciones estéticas que incorporas. No es posible leer* Tríptico de la infamia *sin remitirse a mirar, por caso, el cuadro de François Dubois* La masacre de San Bartolomé*, o en* La escuela de música *ensayar su lectura sin escuchar de Theodorakis el* Canto General *o el* Réquiem *de Berlioz. ¿Consideras que estas apuestas estéticas de vincular otros len-*

guajes artísticos llevan a nuevas expresiones, a una oxigenación, de la producción literaria colombiana?

P.M.: Mi formación académica me ha llevado a tener una idea más o menos completa de la literatura colombiana. Comprender, por ejemplo, cómo han evolucionado nuestras letras desde la colonia hasta nuestros días. Esto, sin duda, ha influido en mi escritura. De hecho, Pedro Cadavid expresa en varios momentos lo que significa escribir en un país como Colombia. En varios pasajes, en los libros donde es protagonista, se pregunta de qué manera se pueden oxigenar esas formas de narrar un proyecto nacional vapuleado por la violencia. Esa ha sido, pues, una de las formulaciones esenciales de mi obra. Plantearle al lector la dimensión de estas preguntas y mostrarle cómo se presenta una posible renovación. Desde mi época de Tunja, tuve consciencia de que una de las formas de escribir era apoyándome en lo artístico y así abordar la violencia, tanto la colombiana como la ecuménica, de un modo distinto. Mis dos primeros libros, *Cuentos de Niquía* (que son relatos más o menos oníricos con fondo de violencia), y *La sinfónica* (que son cuentos de artista dedicados a la música) marcan ese rumbo con la claridad de quien ya sabe para donde va. Y luego estos dos temas (el arte y la violencia) se irán imbricando de forma cada vez más compleja en las novelas de la madurez, como sucede en *Los derrotados*, *Tríptico de la infamia* y *La sombra de Orión*.

O.K.V.: *En cuanto al lenguaje musical en tu escritura, recuerdo que la omnipresencia de la música en la existencia de los personajes que recorren tu novela* La escuela de música*, se insinúa desde el inicio con el epígrafe de Verlaine: "De la musique encore et toujours!". Y se sabe también de tu pasión literaria y musical por Carpentier y el papel decisivo que este ha jugado en tus apuestas estéticas. Mas, quizás, se conoce un poco menos de los escritores o artistas que han motivado tu interés por el lenguaje visual y su diálogo directo con la palabra literaria. ¿Hay acaso un escritor tan importante como Carpentier al momento de revisar la tradición literaria que nutre tu interés por el lenguaje visual?*

P.M.: En varias ocasiones he señalado a Carpentier como el escritor que más me acompañó en el tránsito de la música a la literatura. Pero no fue el único. A su lado, hay autores de los que me he nutrido continuamente. Está el caso, por ejemplo, de Thomas Mann. Creo que una novela como *La escuela de música* le debe mucho más al alemán que al cubano. La mía es una novela de formación más emparentada a *La montaña mágica* que a *Los pasos perdidos*. La verdad es que pude resolver los problemas literarios que me planteó *La escuela de música* acudiendo al magisterio de Mann que, en cierta medida, es un descendiente del Goethe del Wilhelm Meister. Con lo visual hay varios autores que fui conociendo durante mi estancia en París. Está el caso de Baudelaire y de sus textos sobre pintura y fotografía. De hecho, *La sed del ojo* la escribí como un thriller erótico con un telón de fondo histórico donde las ideas de Baudelaire sobre la fotografía y la pintura son cruciales. La sed del ojo es una respuesta ficcional a los planteamientos con que este escritor repudió la llegada de este arte advenedizo y, según él, de segunda categoría al comparársele

con la poesía y la pintura. En realidad, fueron los escritores franceses quienes me ayudaron a entender mejor la interesantísima relación existente entre literatura e imagen. Y ahí están las *Piezas artísticas* de Paul Valéry; las consideraciones de André Malraux en *El museo imaginario*; las maneras poéticas en que Élie Faure asume la historia del arte desde el paleolítico hasta la primera mitad del siglo xx; las aproximaciones literarias al mundo de la pintura de Proust, Yourcenar y Quignard; y las que hace Michel Tournier al de la fotografía. Todos ellos me fueron introduciendo a un universo apasionante donde la sensibilidad ante lo visual está apoyada siempre en una especie de erudición histórica y literaria. Pero no podría dejar pasar por alto, para situarnos en el terreno latinoamericano, la presencia de Octavio Paz. La lectura de sus ensayos y poemas dedicados a pintores y pinturas han sido para mí, desde que los conocí en mis años parisinos, como una carta de navegación.

O.K.V.: *Con el personaje Pedro Cadavid, tu alter ego de escritor, se admite que hay en gran parte de tus novelas una "intromisión"* in corpore e in verbis *del autor en el mundo narrado, ¿Podríamos decir en tono "flaubertiano" que "Pedro Cadavid* c'est moi*"?,*[1] *en el sentido que hay en la conciencia de Pablo Montoya tal presencia de su propio personaje que llega a sentir su tragedia o felicidad, las que él mismo ha creado.*

P.M.: Durante un tiempo sentí una suerte de pudor de entrometer mi vida directamente en los libros que iba escribiendo. Por tal razón, decidí ocultarme, o disfrazarme, o mimetizarme. Podría decir que, en *Viajeros*, *Trazos* (2007) y *Programa de mano* (2014), me escondo detrás de los personajes de la historia y la imaginación que propongo a través de estas prosas poéticas. Pero en algunos cuentos de *Réquiem por un fantasma* (2006) empieza a configurarse la presencia de un personaje que, más tarde, será el Pedro Cadavid de las novelas. En *Los derrotados* es evidente la apuesta metaficcional que tiene como autor principal a este alter ego mío. Es como si al abordar la novela, que para mí ha sido el género de la madurez literaria, se me hubiera dado el permiso de construir un personaje que, a su vez, me ha posibilitado expresarme como persona, artista, intelectual y ciudadano. Por eso el personaje que articula mis libros sobre la violencia en Medellín es Pedro Cadavid. La fórmula flaubertiana me parece plausible en el vínculo entre ambas instancias, una real y otra ficcional. Sobre todo, cuando Cadavid se asume como un escritor que no solo escribe literatura, sino que se pregunta constantemente cómo escribirla. En esto reside el puente con Flaubert, un autor al que he leído y releído hasta llegar a traducir sus *Tres cuentos* al español. Flaubert es, por lo demás, el escritor que asume la aventura de la escritura como un paraíso y un infierno, como salvación y condena. Esta lucha con la palabra justa, con la búsqueda de un estilo literario que pretende rozar la perfección, son asuntos que me conciernen demasiado. O sea que Flaubert podría servir como un espejo en que parte de mi labor escritural se refleja.

[1] Si bien se discute hoy la autoría de la frase "Madame Bovary, c'est moi", expresada por Flaubert, esta proposición sigue intacta en su sentido porque conserva aún la idea del "personaje vivo" como efecto de la tensión entre la sensibilidad del autor y el acto mismo de su escritura.

O.K.V.: *En relación con la pregunta anterior y aceptando que la identidad nominal está íntimamente ligada al* ser *que señala y contiene por ello una buena dosis simbólica y afectiva, he rastreado en tu narrativa el sentido del nombre de tu personaje y encontré, quizás, un indicio en el cuento "Las formas del silencio", en que el narrador, un escritor que ha abandonado el mundo de la música y la vida sonora, se identifica con el San Pedro apóstol de una crónica cristiana apócrifa. Como este, el narrador-escritor se siente taciturno y proclive a la soledad. Comparten el deseo del silencio absoluto como estado de reconciliación consigo mismo y acceso a la "verdad" y la plenitud del amor. ¿Hay alguna relación entre Pedro Cadavid y el San Pedro apócrifo, o de dónde surge el nombre Pedro Cadavid?*

P.M.: Cuando era adolescente, y empezó a manifestarse mi rebeldía en el seno de una familia muy conservadora antioqueña, no me gustaba mucho mi nombre. Pablo significa pequeño, persona humilde. Eso me gustaba, por supuesto. Pero la alusión al personaje apóstol no me llamaba mucho la atención. San Pablo para mí ha sido uno de los personajes más polémicos de la Antigüedad. Su publicidad del cristianismo me produce escozor y sus cartas, la verdad sea dicha, no me atraen demasiado. Pedro y su alusión a la piedra, como solidez y resistencia, en cambio, me llamó poderosamente la atención por aquellos años. Tal vez esta fascinación por este nombre griego y posteriormente latinizado y españolizado haya influido en esta mi literaria. El Cadavid, por su parte, es uno de mis apellidos familiares, muy arraigado, como el Montoya y el Campuzano, en Antioquia. Ahora bien, la alusión a San Pedro en el cuento "Las formas del silencio" tiene que ver con una lectura que hice de los ensayos de Pascal Quignard, *El odio a la música*, otro autor al que he traducido varias veces. Allí hay un ensayo sobre la relación anómala entre San Pedro y los sonidos que me pareció pertinente citar a propósito de esa fobia sonora que padece el personaje de mi cuento. Personaje que trato con cierta amplitud en *La sombra de Orión*, ya que el protagonista de "Las formas del silencio" es el músico que en la novela registra los rastros sonoros de los desaparecidos de la escombrera.

O.K.V.: *El interés por los muertos inermes y la política criminal de la muerte son un motivo de recurrente preocupación por todos tus personajes artistas: escritor, músico, pintor, fotógrafo. Incluso, en* La sombra de Orión*, Pedro Cadavid se pregunta por la tradición estética de los novelistas colombianos en la figuración de la violencia a partir del cuestionamiento de García Márquez sobre las formas literarias que venían alimentado una "literatura de urgencia" y la fijación literaria en un punto ajeno a lo explícito de los muertos. ¿Cuál sería para ti el giro moral que ha dado hoy la reflexión sobre la violencia política en el discurso literario, cuando, justamente, el cuerpo deshecho, los muertos y los desaparecidos empiezan a ocupar el primer plano en una parte de las propuestas de escritura colombiana?*

P.M.: García Márquez renovó la literatura de la violencia en Colombia. Fue una labor que hizo en compañía de Cepeda Samudio, Mejía Vallejo, Hernando Téllez y Eduardo Caballero Calderón, entre otros. La postura de García Márquez consistió

en escribir una literatura donde lo explícito de la violencia es rechazado. Yo he tomado, de algún modo, un camino diferente. Me apoyo, y en esto estoy de acuerdo con el Nobel, en la necesidad de demostrar oficio, manejo de técnicas narrativas, dominio de un estilo literario en lo que se escribe. García Márquez, a propósito, decía que el gran problema de la literatura de la violencia partidista era la falta de oficio que manifestaban los escritores de entonces. Desde los personajes artistas de mis libros, y distante a la propuesta de García Márquez, yo he elaborado una serie de catálogos del horror. Ahí está el catálogo de las masacres descrito desde una serie de fotografías en *Los derrotados*. El catálogo del exterminio indígena hecho desde la interpretación de una serie de grabados en *Tríptico de la infamia*. Y el catálogo de desaparecidos presentado en *La sombra de Orión* donde poesía y periodismo confluyen. ¿Por qué hacerlo? Una explicación apuntaría, al menos en mi caso, al hecho de que la violencia colombiana se ha desbordado de tal forma que sería difícil desconocer su ubicuidad tenebrosa. Como dejar pasar por alto, en la literatura, que somos un país donde hay más de cien mil desaparecidos, con una guerra permanente que ha dejado cientos de miles de asesinados, con exterminios políticos que no cesan, con miles de falsos positivos, con más de seis millones de desplazados internos y otros tantos que están en el exilio. Estas cifras demuestran el rotundo fracaso del proyecto nacional llamado Colombia. Es verdad que la novela es, entre otras cosas, una recreación poética de la realidad, como decía García Márquez. Pero también es cierto que nuestra realidad está moldeada por la violencia. Pero otra posible explicación sería la de introducir, en estos catálogos de muertes, una necesaria dosis de ética. Este giro moral al que te refieres me parece esencial. De hecho, uno de los problemas que me suscita una buena parte de la literatura de la violencia colombiana es su poco espesor moral. Algo que termina convirtiéndola en algo banal, espectacular y amarillista.

O.K.V.: *Se reconoce que los estudios sobre la novela colombiana que tematiza la violencia se han apoyado, sobre todo, en conceptos de las ciencias sociales y del discurso histórico, remarcando en las causas políticas y sociales del conflicto. Y cuando se reflexiona sobre los efectos psicosociales se enfocan habitualmente los elementos activos que los desencadenan –sicarios, narcotraficantes, personajes de perfil político, narradores militantes, etc.–. Las metáforas del poder juegan de este modo el rol central en gran parte de la crítica literaria. Tú como estudioso de la literatura colombiana ¿qué mirada tienes sobre las formas como la violencia atroz se ha figurado en las letras colombianas?*

P.M.: Se nos dijo, durante un tiempo, que el gran conocedor de las dinámicas del poder en Colombia era García Márquez. Y nos mostraban, por ejemplo, los militares de su obra que, generalmente, son vencidos. Aureliano Buendía, el coronel al que nadie le escribe son dos personajes que hicieron la guerra de los Mil días, pero terminan siendo vencidos. También nos dijeron que el mayor exponente de ese tipo de poder militar era el dictador de *El otoño del patriarca*. Lo que me ha preocupado a mí, al respecto, son los vencidos civiles y no los guerreros. Y para hacerlo, repito, me he apoyado en un tipo de víctimas. De hecho, el patriarca de

García Márquez siempre me ha parecido un personaje repudiable, no solo porque es un victimario, sino porque carece de espesor moral y ético. En el fondo de ese delirio verbal, que ha subyugado a tantos y con el cual se construye la novela, se agita un espécimen repugnante. Y es que si pasamos revista a una buena parte de la literatura de la violencia en Colombia se constata que lo que prevalecen son asesinos, sicarios, mafiosos, personas, en fin, que carecen de cualquier catadura humana. O, si la poseen, esta se oculta detrás de psicologías y anatomías hechas para matar o provocar el mal. La narcoliteratura, la paraliteratura, la sicaresca han caído de hinojos ante estas figuras aciagas. Cuando estaba escribiendo los cuentos de *Réquiem por un fantasma* me di cuenta de que debía ocuparme del otro lado del fenómeno, es decir, de las víctimas. Y creo que este rumbo lo continúa *La sombra de Orión*. Mírese, por ejemplo, el catálogo de desaparecidos llamado "La escombrera". Lo conforman veintiséis semblanzas cuyos protagonistas son casi anónimos. Todos ellos de origen popular, gente pobre y humilde, personas buenas, pero que han sido embestidas por el flagelo de la desaparición forzada. Considero, en esta perspectiva, que la metáfora de los vencidos colombianos de ahora la conforman los miles de desaparecidos que ha provocado la dinámica política de este país.

O.K.V.: *Y, frente a las metáforas de los vencidos colombianos ¿cuál consideras que es el papel de la crítica literaria?*

P.M.: Hablar de crítica literaria es referirse a historias de la literatura, a aspectos polémicos como el canon y la recepción y difusión de los libros y sus autores. Es sopesar, además, esa movilidad cultural en que aparecen los dueños del poder económico, político y religioso para intervenir en los asuntos de la valoración literaria. En este sentido, desde la Antigüedad hasta nuestros días, la literatura se ha valorado, o criticado, desde esas orillas. Esto no significa, por supuesto, que la literatura asociada al poder de los vencedores sea negativa. Solo basta mirar el caso de la *Eneida*. Virgilio la escribió para el beneplácito de Augusto, pero quiso destruirla, antes de morir, porque le pareció imperfecta y quizás cuestionable hacer un libro para enaltecer el poder militar de Roma. Pero terminó escribiendo una de las obras más esenciales, y más impresionantes justamente por su altura estética, de la cultura occidental. Sin embargo, en el fondo lo que se nos cuenta en la *Eneida* está lleno de sufrimientos y pareciera que se estuviera cantando una serie de derrotas humanas. Lo mismo sucede con Homero. Leemos la Ilíada y nos sentimos atraídos por los troyanos, que son los vencidos en la larga guerra. Si hay un pasaje que nos entristece es la muerte de Héctor. Y lloramos esperanzados cuando, por fin, el anciano Príamo puede rescatar el cadáver de su hijo de las manos de un Aquiles estremecido por la rabia y la desolación. Lo que quiero decir es que muchos de los grandes libros de la literatura son narraciones o cantos del fracaso, de la crisis y la conflagración de los hombres. Y son esos libros, extraña paradoja, los celebrados por los vencedores. Incluso, se podría afirmar que una buena parte de la crítica literaria, al oficializarse, se vuelve una suerte de instrumento hermenéutico del poder. Ahora bien, si esto ha sucedido durante siglos, lo que está

presentándose en la actualidad, con la crisis de las democracias neoliberales y el cambio climático, las pandemias, los grandes movimientos de protesta planetaria y las nuevas y transgresoras epistemologías de la cultura, es muy sugestivo. Se está poniendo en tela de juicio, desde la antropología, la filosofía, la sociología, la historia y el arte, ese poder que nos tiene como nos tiene, en tanto que civilización y especie. Un poder, es casi una perogrullada decirlo, que ha estado vinculado al sistema patriarcal, que es masculino, misógino, militar y monoteísta en buena parte. Y esto es evidente cuando observamos el caso de la literatura colombiana y su valoración. Las primeras historias de nuestra literatura, por ejemplo, fueron escritas por hombres defensores de las grandes instituciones oficiales de la nación tales como la Iglesia católica, los dos partidos políticos tradicionales y las fuerzas militares del Estado. Todas estas historias surgieron, por lo demás, en uno de los períodos más reaccionarios que como país hemos tenido, el de las últimas décadas del siglo xix e inicios del xx. La crítica literaria en Colombia nació y se ha desarrollado en estos contextos ideológicos. Lo cual nos permitiría decir que son valoraciones de obras de los vencedores o, en algunos casos, de los vencidos pero que han sido asimiladas por el poder vencedor. De hecho, me atrevería a pensar que el fenómeno de la recepción por parte de la crítica de las novelas de la violencia en Colombia, donde es claro ver la oposición entre vencedor y vencido, entraría en estas coordenadas. Son novelas que narran traumas de derrotados pero que atraen al poder victorioso y este apuesta por su canonización. Sin embargo, ahora estamos presenciando grandes mutaciones sociales que la crítica literaria asimilará de un modo u otro. Vendrán nuevas lecturas interpretativas de esas obras literarias que han sido enaltecidas por ese poder mencionado (el periodístico, el editorial comercial, el político y hasta el académico), y que, quién sabe, si lo seguirán siendo en el futuro. El panorama entonces está, por fortuna, transformándose, y aparecerán metáforas más eficaces y esclarecedoras de los vencidos.

O.K.V.: *Y para acabar, has comentado que con la reciente publicación de* La sombra de Orión *cierras el ciclo de escritura sobre la violencia colombiana. Por tanto, ¿cuáles son en este momento tus proyectos literarios cercanos?, ¿qué otros intereses creativos podrían motivar más adelante nuevas novelas o cuentos?*

P.M.: La verdad es que, además de cerrar este ciclo, que inició con mi primer libro, Cuentos de Niquía, con la escritura de La sombra de Orión he quedado extenuado. No sé muy bien si es un cansancio ocasionado por la envergadura de la empresa acometida, o si se trata de un agotamiento generado por el mismo tema de la desaparición. Cuando lo abordé, fui consciente de que pisaba terrenos donde casi todo es frustración, desolación, oscuridad, resentimiento, impotencia, maldad. Sé que he llegado, en todo caso, a una especie de punto final. La sombra de Orión es la culminación de un proceso. En sus páginas confluyen temáticas, personajes, pesquisas estilísticas y literarias que he trabajado en otros libros. Por tal razón, lo que sigue apuntará a otros mundos y a otras épocas. Siento, por ejemplo, una profunda atracción por el pasado. Ese pasado se llama la Roma antigua, a la que tanto debe *Lejos de Roma* y *Hombre en ruinas* (2018). También es el Renacimiento

flamenco, que nutre una buena parte de *Tríptico de la infamia*. Asimismo, está el pasado colombiano, que moldea *Los derrotados* y *Adiós a los próceres* (2010). Y en medio de esas épocas se ha levantado siempre la figura del artista, del pensador, del personaje libertario que tanto me han atraído. Creo que mi próxima narrativa volverá sobre esos tópicos y esos tiempos. Pero está, igualmente, la escritura ensayística. Por lo pronto, y al terminar *La sombra de Orión*, me he sumergido en una serie de crónicas ensayos que tratan sobre escritores que para mí han sido fundamentales. Hago el viaje a uno de los sitios emblemáticos del escritor seleccionado (una casa natal, algún museo, una tumba), y a partir de esta experiencia escribo lo que podría ser un relato de viaje. Pero, a la vez, hago un balance general de esa obra que me ha enseñado a mirar el mundo, a comprender la condición humana, a gozar de la literatura como si ella fuera lo más importante que a mí, como ser humano, me ha sucedido. Pronto tendré sesenta años y es hora, pienso, de hacer estos balances personales. Por este motivo, este proyecto, que he titulado *Peregrinaciones literarias*, no es más que un gesto de gratitud a la tradición literaria. Sin ella, sin esos autores admirados, amados, criticados, lo mío sería poca cosa en esta maravillosa aventura de la escritura.

RESEÑAS

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.1484
Vol. IX, n.º 2 (verano 2021), pp. 495–498, ISSN: 2255–4505

Patricia López-Gay: *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2020, 244 pp.

Cuando apenas parece que el debate en torno a la autoficción pudiera estar casi clausurado (hasta tal punto se han publicado trabajos sobre esta categoría, así como sobre las muchas manifestaciones artísticas que pueden adscribirse a la que ya podemos considerar una forma hegemónica de los relatos del yo), aparece el libro de Patricia López-Gay *Ficciones de verdad. La narrativa de vida y el giro autoficcional en la fiebre de archivo* para alumbrar nuevos sentidos a una etiqueta tan (mal) usada como productiva aún. Subraya este volumen, rico y conceptualmente complejo, el valor de la autoficción como fenómeno de época: desde hace algunas décadas, las narraciones de vida han experimentado el llamado giro autoficcional, al tiempo que la noción de realidad se hacía más escurridiza, gracias a problematizar los géneros referenciales -en especial, la autobiografía-, y condenarlos a estar bajo sospecha en la medida en que "el yo autoral reconstruye ruinas de una realidad abiertamente permeable a la ficción" (38).

Desde esa premisa, López-Gay introduce a los lectores en las conexiones, muy poco exploradas todavía, entre la autoficción y la derridiana "fiebre de archivo". Un vínculo que señalaría la compulsión por archivar, que, en el presente, recorre la narrativa y las artes visuales. A partir de las primeras páginas, el libro transita esta idea, al interpretar la autoficción (en contraste con ciertas formas de la autobiografía y las memorias), no como un deseo de parálisis del tiempo sino, al contrario, como un "deseo de bios" o deseo de habitar el tiempo. Para López-Gay, no habría aspiración de absoluto ni voluntad de detener las horas o de luchar contra la muerte a través de la permanencia del autor en la obra, sino todo lo contrario: la autoficción como archivo de la memoria se presentaría "como celebración imaginativa del fluir temporal, intento perseverado de restitución del sentimiento roto de continuidad del tiempo donde todavía palpita con fuerza la promesa milenaria de lecturas de archivo por venir" (45).

En este sentido, López-Gay retoma la célebre máxima bartheana de la muerte del autor para inferir un regreso espectral de esta figura (de nuevo Derrida planea sobre el libro) y augurar para la autoficción un escenario en el que se concitan los debates en torno a la autoría. Este me parece un aspecto muy significativo de su propuesta, aunque tal vez merecería una profundización mayor. Sugestivos son al respecto algunos pasajes, como los que se concentran hacia la mitad del ensayo: "Admitiendo la ficcionalización del yo en la creación -dice López-Gay-, la autoficción de nuestro tiempo rompe, o cuando menos des-

estabiliza, la presunción pragmática de continuidad del autor en su producción, afianzada en la autobiografía por la identidad sobreentendida entre el personaje principal, el narrador y el autor. El autor dice desaparecer, morir en su escritura para dejar paso al yo de la ficción" (91). Pero incurre en alguna contradicción, como cuando, al insistir en la idea anterior, afirma que la autoficción "subraya la ficcionalidad inevitable de la figura autoral" y, en consecuencia, "avala la condena de muerte que la crítica literaria había dictado en contra del Autor" (191); para un poco más adelante señalar que "su adhesión al pensamiento de la desdiferenciación de la realidad y la ficción valida la lógica del reingreso del autor", y concluir que "La figura autoral desea inmiscuirse en la vida con igual fuerza que lo real retorna al arte, alcanzando la autoficción" (198). Muerte o reingreso del autor..., ahí estaría el dilema. Así, cabría preguntarse por los modos en que las narrativas autoficcionales ponen en juego la autoría, cómo la escenifican o performan y sobre todo con qué fines y resultados. Ciertamente no es el propósito principal de la propuesta teórica de López-Gay, más orientada a conectar dos fenómenos afines (el giro autoficcional y la fiebre de archivo), presentes en obras centrales de la contemporaneidad. Pero sí parece relevante para la cimentación teórica de su trabajo ahondar en la reflexión en torno a la autoficción como una manifestación no solo ambigua desde el punto de vista de la recepción -al sentirse el lector impelido a leer la obra simultáneamente como novela y autobiografía o tal vez como ninguna de las dos cosas-, sino como un espacio -o mejor, un escenario- en que la autoría se expresa de modo vacilante, puesto que es negada (en su acepción clásica, positivista) a la vez que reivindicada en ese vaivén que, por otra parte, tan bien se señala en el libro, entre el relato introspectivo de un yo-enunciador cuyo referente es el autor y la articulación del sujeto y la comunidad a la este que pertenece: comunidad de escritores, como en Vila-Matas y Marías; comunidad de ciudadanos precarizados en el contexto del tardocapitalismo, en el caso de Marta Sanz, por retomar tres ejemplos fundamentales del libro.

Pero antes de llegar a los autores de su corpus y, apoyándose en su amplio conocimiento de las artes visuales y, especialmente, de la fotografía, López-Gay recorre otros territorios igualmente fértiles para la autoficción: examina el libro-archivo de Isidoro Valcárcel Medina sobre biografías y hechos olvidados (*2000 d. de J.C.*), cuya técnica de recuperar lo descartado da cuenta de forma elocuente de una totalidad imposible por inalcanzable a la vez que de una búsqueda que trasciende la labor del creador y se traslada a aquellos que observan (o leen) el archivo. De este modo, López-Gay vuelve sobre la cuestión pragmática, fundamental en el desarrollo de los estudios autoficcionales desde los primeros presupuestos doubrovskianos, dotándola ahora de sentido político. Así, recoge algunos antecedentes, en concreto el *Quijote* de Cervantes, novela en la que se hace evidente no solo el cuestionamiento del género (en ese caso de la novela) sino de las prácticas lectoras, al no resolver la confusión conceptual del término 'historia', más bien al revés: gozando de ella. La idea cervantina de "la ficción no imita la realidad, sino que le *da forma*" (101) inspira algunas reflexiones, luego retomadas en los dos capítulos dedicados a Jorge Semprún, pionero en España de la autoficción tras la publicación de *Autobiografía de Federico Sánchez* en 1977.

En el texto de Semprún, la historia personal y colectiva que reorganiza (archiva) discursos oficiales y totalitarios alumbra sentidos políticos que la autoficción reciente retoma y explora con interés.

López-Gay rechaza la visión simplificadora de la autoficción, calificada por algunos críticos como una práctica egocéntrica, incapaces de advertir cómo en muchas ocasiones (con el precedente de Semprún) este tipo de expresiones revela justamente una búsqueda de vínculos entre el yo y el nosotros. Ello sucede incluso en autores tan "literarios" como Enrique Vila-Matas, cuya práctica intensiva de la intertextualidad "se enraíza en un deseo de *disolución del yo en la multiplicidad*" (el autor desaparece siendo otros autores), y pone en evidencia "la conciencia de la fractura inmanente del yo en la expresión propia" (143). Así interpreta López-Gay la pulsión de archivo en el escritor barcelonés, pues en sus obras se entrelazan citas reales con otras inventadas. Su gesto de extenuación (todo se ha dicho ya y nada queda por decir) se revela celebratorio, en la medida en que, si bien el autor está condenado a repetir borgesianamente lo que ya está escrito, el lector es invitado a releer los textos como acto creativo. La digresión y el juego de la cita se transforman en Javier Marías en trazado de vidas posibles de otros -especialmente escritores, aunque no únicamente-, como en *Negra espalda del tiempo*, donde lo espectral retorna desde los márgenes del archivo histórico-biográfico (152). Comparten ambos autores el empleo frecuente de la intertextualidad, las técnicas de la asociación y la digresión y también, sobre todo en el caso de Marías, la inclusión de fotografías e imágenes en general. En Marta Sanz el gesto se hace verdaderamente político, asumiendo el compromiso como parte intrínseca de la actividad literaria: al indagar, desde la dolencia personal, en el cuidado del nosotros, la autora se inserta finalmente en una comunidad que ya no es solo la de los escritores y los letraheridos, como en Vila-Matas y Marías, sino la de los trabajadores precarizados y sobre todo las mujeres, como las grandes ignoradas de la medicina, así como de cualquier discurso de autoridad. De esta forma, Sanz introduce la conciencia de género -evidente en textos como *La lección de anatomía* o *Clavícula*-, al usar el cuerpo enfermo -identificado con el cuerpo de la autora y transformado en archivo de laceraciones- con la precariedad social de los sujetos subalternos por razón de clase y/o de género.

El libro de Patricia López-Gay supone, en suma, un novedoso análisis, además por sus contenidos, por la profundidad y el rigor metodológico. Estos derivan en un clarificador mapa conceptual en torno al problema abordado, aunando cuestiones diacrónicas (como ponen de manifiesto los capítulos en los que se mencionan algunos precedentes, encarnados en Cervantes o Semprún) a la vez que teóricas y críticas (con el estudio de los tres autores contemporáneos antes mencionados). De este modo, *Ficciones de verdad* supone un avance importante en los estudios en torno a la autoficción, todavía en auge, y permitirá que la perspectiva hispánica amplíe un debate que, por mucho tiempo, ha estado centrado en cuestiones de orden pragmático (la recepción vacilante o ambigua de las obras autoficcionales en tanto que se presentan a la vez como

autobiografías y como novelas) y más distraída con respecto a otros ángulos filosóficos y políticos como los que aquí se dirimen.

Ana Casas
Universidad de Alcalá
ana.casas@uah.es

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.1372
Vol. IX, n.º 2 (verano 2021), pp. 499–505, ISSN: 2255–4505

César Ferreira y Jorge Avilés Diz (eds.): *Narrar lo invisible. Aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa.* Valencia: Albatros Ediciones, 2020, 233 páginas.

Sara Mesa debe ya situarse en un lugar primordial de nuestras letras como autora central del panorama literario hispánico, y el trabajo de César Ferreira y Jorge Avilés Diz constituye el estudio más completo hasta la fecha dedicado a su figura. Mesa ha recibido el aplauso de la crítica literaria y el público, éxito consolidado con su última novela, *Un amor* (2020). No obstante, su obra, especialmente las novelas posteriores a *Cicatriz* (2015), no se ha abordado desde el ámbito académico con la profundidad y atención que merece, a excepción de ciertas aproximaciones de José María Pozuelo Yvancos o María Ayete Gil. El compendio de Ferreira y Avilés Diz es el primer volumen dedicado en exclusiva a la autora y debe ser considerado como una referencia para su estudio, que acierta en el objetivo señalado en su presentación: "consolidar el interés crítico en su obra y contribuir a que más estudiosos a uno y otro lado del Atlántico se acerquen a ella" (19).

Narrar lo invisible sitúa a la sevillana como una escritora fundamental de la narrativa contemporánea. Se trata de un conjunto de nueve ensayos, cada uno de los cuales se centra en una obra de Sara Mesa,[1] incluyendo a las denominadas textos "iniciáticos" (16), pertenecientes a la etapa previa a su llegada a la editorial Anagrama, en el año 2012. Esto supone el primer y único acercamiento crítico a algunos de sus textos. Tal es el caso del ensayo con el que se abre el volumen, dedicado a *Este jilguero agenda* (2007), único poemario de Mesa, al que la autora ha considerado en alguna ocasión como un texto de búsqueda de su voz literaria. Quizás por este motivo hay una evidente carencia de bibliografía crítica sobre el texto (a pesar de tratarse de una obra galardonada con el Premio Nacional de Poesía "Miguel Hernández" en el año 2007), que Raquel Patricia Chiquillo vincula, con criterio, a la falta de interés académico en la poesía del siglo xxi.

No es el único nexo que puede establecerse entre la poesía de Mesa y su contexto. Chiquillo destaca varios motivos temáticos que conectan con otros poetas de finales del siglo xx ("the metapoetic discourse found in her poetry, the importance of the poetic voice as a central theme, and the nostalgia and anguish found in a world devoid of the meaning that once made it bearable", 24), pero el capítulo se centra en dos aspectos que singularizan el poemario: la visión desesperanzada de la realidad y las sutiles alusiones a autores y tendencias

[1] Se excluye el estudio de *Un amor*, novela que vio la luz tras la aparición de *Narrar lo invisible*.

poéticas de la literatura española e hispanoamericana fundamentales durante el último siglo. El artículo constituye, por tanto, un completo análisis intertextual que conecta los versos de Sara Mesa con otras manifestaciones líricas de nuestro ámbito.

La intención metapoética queda fijada desde el título mismo del poemario, referencia explícita a un texto de Francisco Pino que da título también al poema que abre *Este jilguero agenda*. Chiquillo lleva a cabo un pormenorizado análisis de este primer poema, que pone en juego imágenes y temas que atravesarán otros textos de la obra: el pájaro, símbolo de la voz poética y de su inmortalidad, o la autorreferencialidad, tan "extrema" que, según Chiquillo, el *yo* poético se confunde con la propia poesía. La importancia que cobra la autorreferencialidad sitúa los versos de Mesa en el ámbito de la lírica postmoderna (26). No obstante, la investigadora dedica unas líneas a justificar exhaustivamente por qué no ha de confundirse la intención autorreferencial de *Este jilguero agenda* con el concepto de "poesía de la experiencia".

El capítulo analiza también con acierto el modo en que Mesa aborda en varios de sus textos otro de los grandes temas del siglo xx, "how language is shown to be insufficient to express poetic beauty, indeed, anything at all" (29), nexo, además, con la poesía de Vicente Huidobro, presente también en varios poemas de la autora sevillana. Este recorrido intertextual permite a Chiquillo rastrear las huellas del Modernismo de Rubén Darío y la poesía pura juanramoniana, de evidente presencia en *Este jilguero agenda*. Chiquillo estudia los "azules" y las "estrellas" en el poemario de Mesa, lo que le permite conectar con otra importante noción, también de inspiración modernista: la importancia de la voz poética en primera persona.

Chiquillo realiza un completo análisis de la pluralidad del *yo* poético en el poemario: su formalización mediante la metáfora quirúrgica de corte daliniano en "Introspección", el juego de entidades e identidades en "Ramsés II", y el *tú* como oposición al *yo* que plantea "Microcosmos", que permite a la investigadora abordar el concepto de otredad.

Tanto su completo itinerario intertextual como su estudio de la autorreferencialidad permiten a Raquel Patricia Chiquillo poner en valor la faceta más desconocida de una autora valorada fundamentalmente como narradora (género que ya no abandonará después de la publicación de *Este jilguero agenda*), lo que no impide situar su única obra lírica en una merecida posición de prestigio en el contexto de la poesía posmoderna.

Jeffrey Oxford dedica el segundo capítulo a *No es fácil ser verde* (2008), el primero de los tres libros de relatos publicados por Sara Mesa hasta la fecha. El investigador destaca la predilección de la autora por el cuento y señala, muy acertadamente, algunas características comunes a todas las historias del volumen: la importancia del sentido del texto con independencia de su extensión y, especialmente, el valor de los relatos con pocos personajes (en la mayoría de las ocasiones, poseen un único protagonista), así como de los espacios limitados, aspectos que determinan el desarrollo de la trama narrativa de los cuentos y

que adelantan las características de su actual novelística. De este modo, lleva a cabo un hondo análisis del relato "Hormigas", que le servirá para plantear cómo el minimalismo que caracteriza la narrativa de Mesa determina el desarrollo del argumento del relato.

Oxford subraya asimismo otra característica central de los cuentos de Mesa, "the closed-ended is implied or suggested, rather than being overtly included as part of the written text" (56), y estudia la importancia de la sugestión y la presuposición en "No es fácil ser verde" y "Poner bien la almohada". El estudio de estos dos cuentos permite abordar también el modo en que la voz de Sara Mesa autora deja entrever ideas y conceptos mediante los narradores en primera persona, voz preferida en *No es fácil ser verde*, incluso mediante la técnica minimalista característica de su narrativa.

Esto permite poner en juego el modo en que la autora sevillana construye en ocasiones los universos ficcionales de algunos relatos que poseen un germen que se corresponde con un acontecimiento histórico o cultural real. Se detiene, así pues, en el estudio de "Rhinozeros", "Tres madejas de lana" y "¿Qué fue de los Ínclitos", incidiendo en los mecanismos narrativos que nos permiten fundir la realidad con la ficción para reflexionar sobre ella.

Desde esta premisa se aborda también el análisis de "Chicken Phone", donde Jeffrey Oxford subraya el carácter realista de la narrativa de Mesa, la construcción de sus mundos posibles a partir de lo cotidiano identificable por el lector, y no exclusivamente eventos históricos identificables y concretos. En este sentido, Oxford plantea el modo de imbricar la realidad en "El Niño Sapito", "the clearest example of social engagement in the collection" (66), que aborda la temática de la explotación en el mundo laboral capitalista, al igual que el también tratado "Mentiras".

El vínculo entre realidad y ficción que Oxford plantea le permite señalar el concepto de *verdad*, otro de los temas que aparecen, ya de manera central o secundaria, en varios relatos de *No es fácil ser verde*, y que añaden complejidad a la ecuación realidad-ficción ya propuesta. Jeffrey Oxford estudia cómo el binomio verdad-realidad y su enfrentamiento con la ficción se desarrolla en "Némesis", y, nuevamente, en "La dignidad del crucificado". El completo estudio de *No es fácil ser verde* permite situar el inicio de la que serán dos de las características destacadas de toda la bibliografía de la autora, su tendencia al minimalismo y la brevedad y el valor de la presuposición, así como la reflexión de la realidad a través la ficción.

La búsqueda de los rasgos de la actual Sara Mesa en sus obras más tempranas es el mismo enfoque que propone María Ayete Gil en su capítulo sobre *El trepanador de cerebros*. Esta investigadora, una de las principales especialistas en la obra de la autora sevillana, dedica el tercer capítulo de *Narrar lo invisible* a la que puede ser considerada como la primera novela de la escritora. Comienza Ayete Gil planteando la necesidad de un acercamiento crítico a los primeros títulos de Sara Mesa para establecer los ejes de su propuesta literaria más reciente. En este sentido, propone la división en dos periodos, con *Cicatriz* (2015) como

punto de inflexión entre los dos, y con *El trepanador de cerebros* como parte de la etapa inicial de su producción. Así, en la primera flanco de este capítulo, Ayete Gil lleva a cabo un acercamiento al argumento de la novela en el que subraya los aspectos que permiten diferenciarla de la narrativa posterior de la autora.

Señaladas sus singulares características, la investigadora se centra en todos aquellos elementos narrativos de *El trepanador* que permiten establecer un nexo con otras obras de Sara Mesa. Valorará especialmente dos de ellos. Del espacio se reseñan los paralelismos entre el escenario exterior de la novela con el de *Un incendio invisible* y el carácter opresivo de los espacios interiores. Esta propuesta permitirá a Ayete Gil recorrer la topografía de las novelas de Mesa hasta *Cara de pan*, subrayando su progresiva reducción a interiores o espacios simbólicos y la pérdida de importancia del espacio en favor de los personajes.

Serán estos elementos narrativos los que Ayete Gil caracterice en la tercera parte del capítulo. La investigadora aporta una serie de rasgos comunes a todos los personajes de las novelas de Mesa, subrayando su vínculo con el espacio, la importancia del concepto de poder y sumisión para su configuración psicológica y para el desarrollo de la trama narrativa, y el valor de los niños como personajes por la particular simbología que Mesa les otorga. El estudio se cierra con una reflexión sobre la especial relación de las novelas de la sevillana con la realidad, y la pertinencia o no de incluirla como parte de la denominada "novela de la crisis".

En el capítulo cuarto, Jorge González del Pozo reitera el vínculo entre realidad y ficción en su análisis sobre *Un incendio invisible*, y propone un diálogo entre la novela, el suceso histórico en que se inspira explícitamente (el proceso de despoblación de Detroit al que se alude en la introducción a la reedición de la novela) y el cuestionamiento del concepto de progreso de Fredric Jameson y Walter Benjamin. El capítulo desarrolla una lectura de *Un incendio* a partir del concepto postmoderno de *pornografía de la ruina*, procedente de la sociología. Del Pozo destaca la recreación del texto en la devastación (física y, alegóricamente, también moral) de la ciudad, de manera que "el imaginario de la ruina confirma el placer de observar la devastación y no sufrir la culpa que acompaña a la decrepitud" (110).

La observación casi morbosa de la destrucción urbana determina el comportamiento de los personajes y su vínculo emocional con el espacio, y otorga al fuego que devora la ciudad un potente valor alegórico, que Del Pozo conecta con las imágenes del apocalipsis como metáfora de las fatales consecuencias del capitalismo propuestas por varios filósofos postmodernos.

Cuatro por cuatro es el texto tratado en el capítulo cinco, que comienza por situar a Sara Mesa en el contexto de la "novela de la crisis", como hiciera previamente María Ayete Gil, y por debatir la controversia académica generada en torno a esta etiqueta generacional. Esther Sánchez-Couto defiende la vinculación del texto con las complejas circunstancias sociales y culturales en que fue concebida. Así, subraya que la importancia del silencio para el desarrollo de la trama argumental constituye un recurso retórico que sirve como alegoría de la

crisis española. Sánchez-Couto plantea, con gran acierto, una serie de conexiones entre elementos ficcionales de *Cuatro por cuatro* y referencias socioculturales que permiten situar al lector en un contexto de dificultad histórica. El silencio tiene en este ejercicio un valor central, pues se alza como símbolo último de la crisis contextual que la novela pretende representar de manera alegórica: "la crisis de la comunicación y la imaginación se representa en esta obra por medio de un silencio de derrota, de olvido o de ignorancia" (139).

César Ferreira ofrece en el capítulo seis una reflexión sobre los elementos comunes de los cuentos de *Mala letra*. El investigador comienza destacando la importancia del abandono de la infancia como hecho traumático, relacionado en algunos relatos con una crítica a la sociedad patriarcal y a la impostura de ciertos valores sociales. Ferreira analizará tres historias de la obra en las que se representa la entrada a la vida adulta. En "Mármol" se destaca el valor de la escritura para la protagonista, que convierte el trauma por las acusaciones de su maestro a causa de su mala caligrafía en su mejor herramienta de comprensión de la realidad ("el relato se muestra como una suerte de ejercicio mnemónico para convertir la experiencia vital en un arma de aprendizaje y conocimiento del mundo", 145).

Ferreira destaca de "Palabras-piedra" la ambigüedad del uso del lenguaje con el que se construye el conflicto del relato, el difícil proceso de crecimiento de una niña en un mundo de represión y preguntas sin respuesta, representado en la figura de la tía. Por su parte, el investigador subraya de "Picabueyes" la representación de la violencia presente en la sociedad, aspecto que la adolescente protagonista descubre en un paseo en bicicleta, que finaliza con un suceso traumático que pondrá fin a su inocencia infantil. Las "instancias iniciáticas" que César Ferreira analiza en los tres relatos permiten a Sara Mesa plantear "las muchas fisuras y dilemas a los que se enfrenta el individuo en la sociedad contemporánea" (153).

Katie J. Vater firma el capítulo sobre *Cicatriz*, en el que reflexiona sobre la importancia del concepto de *simulacro* para la construcción de la particular relación entre Knut y Sonia, protagonistas de la novela, y cómo la dinámica de regalos y dominación que se establece entre los dos alimenta esta pugna entre lo virtual deseado y lo real opresivo. La investigadora subraya la importancia del narrador para la construcción de la pugna entre los personajes, pero su artículo se centra especialmente en el acercamiento a la novela desde los estudios psicológicos y sociológicos sobre el regalo como representación simbólica del poder.

Vater expone cómo los objetos que Knut va enviando a Sonia durante los once años de relación evolucionan de acuerdo con las posiciones en la lucha de poder en que se encuentran ambos durante la trama narrativa. Igualmente, la investigadora propone una serie de interpretaciones simbólicas de los sucesivos regalos de Knut, vinculándolos con teorías antropológicas. En la última parte se centra en Sonia y en el valor de la narración de tipo psicológico, que ayuda al lector a profundizar en las aristas de su personaje, consecuencia, a su vez, de la dinámica establecida con Knut: "Sonia's apparent growth hinges on overcoming

this desire for the validation of her worth through Knut's gifts and attention, for accepting his gifts means both forgoing her owns desires and accepting a limiting model of womanhood to define her own life" (168).

El capítulo ocho incide en una noción trabajada con anterioridad en otro de los artículos del libro, la importancia de ciertos temas en la obra de Sara Mesa, elementos que se identificarán ahora en *Cara de pan*. Jorge Avilés Diz menciona los nexos que pueden establecerse entre esta novela y un cuento primigenio de la autora, "A contrapelo", pero su ensayo se centra en el análisis del espacio (elemento narrativo capital en la configuración de los argumentos saramesianos, trabajado también en capítulos previos de *Narrar lo invisible*) a partir del concepto de *topoanálisis* de Gaston Bachelard. Se trata de un concepto de gran utilidad para el estudio de la narrativa de Mesa, entendido como "el estudio de toda una serie de imágenes que nos devuelven o nos hacen regresar a lo que él denomina como 'el espacio feliz' que pervive en nuestro interior" (181). Esta idea permite al investigador vincular los aspectos topográficos con otro de los elementos fundamentales de Mesa, la configuración psicológica de los personajes, habitualmente determinada por un vínculo con su espacialidad, y el enfrentamiento entre estos y el paradigma social en que se ven obligados a convivir. Avilés Diz también trabajará la disyuntiva entre el individuo y la sociedad que los personajes de Casi y el Viejo ponen en juego.

El volumen se cierra con un capítulo sobre el único texto no literario publicado hasta la fecha por Sara Mesa, *Silencio administrativo*. Beth A. Butler destaca la intención de protesta de una obra cuya clasificación genérica se cuestiona en el artículo. Aunque Mesa la ha denominado como una "crónica personal", la pluralidad de apelativos con la que los críticos se han referido a *Silencio administrativo* invita a Butler a ahondar en su carácter híbrido y a identificar en ella los elementos ficticios que separan la obra del género ensayístico. Además, reflexiona sobre los motivos por los que Mesa ha recurrido a la ficción para la representación de determinadas ideas y situaciones, como, por ejemplo, la mayor concienciación sobre el problema de la pobreza que se logra al no llamar a la protagonista con su verdadero nombre.

Butler dedica otra importante parte de su estudio a establecer una serie de vínculos entre esta obra (sin dejar de subrayar su carácter híbrido) y los grandes temas de la narrativa de Sara Mesa, utilizando como referencias a *Cuatro por cuatro* y *Cicatriz*. La investigadora profundiza en tres aspectos comunes entre las novelas y *Silencio administrativo*: "las estructuras de dominación y sumisión; los espacios reducidos; y Kafka y lo kafkiano" (209).

Narrar lo invisible incluye como anexo una completa entrevista a Sara Mesa firmada por María Ayete Gil, adecuada conclusión para el ensayo, pues permite matizar y subrayar, con la personal óptica de la autora, los conceptos tratados por los investigadores en los sucesivos capítulos del libro. Esta contraposición de ambas visiones, la creativa y la académica, cierra el estudio más completo publicado hasta la fecha sobre la totalidad de la producción literaria de Sara Mesa. El rigor y profundidad de sus artículos y el análisis específico de

cada una de las obras de la autora lo convierten en un título imprescindible para cualquier acercamiento académico a la que ya es una de las escritoras más importantes del panorama literario contemporáneo.

Clara Pablo Ruano
Universidad de Alcalá
Clarapablo131@gmail.com

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.1474
Vol. IX, n.º 2 (verano 2021), pp. 507–510, ISSN: 2255–4505

Jordi Canal: *Vida y violencia. Élmer Mendoza y los espacios de la novela negra en México*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, 280 pp.

En 2014, Jordi Canal –no confundir con el bibliotecario del mismo nombre, autor de varias monografías sobre novela negra– publicó *La historia es un árbol de historias. Historiografía, política, literatura*, un libro en el que reflexionaba sobre su oficio de historiador y, de forma especial, sobre las relaciones que mantiene la historia con la literatura en su intento de transmitir un relato del pasado. De hecho, su cuarta parte –gráficamente titulada "Literatura e historia"– se ocupaba de las conexiones entre ambas en el contexto de la obra de Max Aub, Josep Pla y Jorge Semprún.

Pese a que desde la aparición de ese libro hasta la actualidad Canal ha seguido con sus líneas de investigación tradicionales, centradas en la Historia de España y de Cataluña, manteniendo un envidiable ritmo de publicación, su último trabajo vuelve a manifestar su interés en ocuparse de las vinculaciones de las áreas de conocimiento humanísticas para, como él mismo señala, "quebrar artificiales barreras en aras de profundizar en la comprensión y el conocimiento del pasado y del presente y, asimismo, [...] repensar las formas de la narración en la historia" (16). Con ese objetivo parece haber sido compuesto *Vida y violencia. Élmer Mendoza y los espacios de la novela negra* que, a medio camino entre el ensayo, la crítica literaria y la reflexión personal, trata de escudriñar el personal universo creado por el escritor mexicano, especialmente en las novelas protagonizadas por Edgar "el Zurdo" Mendieta. De lectura muy amena pese a la proliferación de datos y referencias, el libro presenta el doble valor de servir de referencia ineludible para los interesados en la obra de Mendoza y, al mismo tiempo, de convertirse en un estímulo para adentrarse en ella para los no iniciados.

Tal y como pone de manifiesto la heterogénea bibliografía, en la que se aportan referencias periodísticas, historiográficas y literarias de suma actualidad, la aproximación de Canal a las novelas de Mendoza no es para nada canónica, lo que le permite liberarse del encorsetamiento metodológico del que muchas veces adolecen los estudios literarios. Poniendo de manifiesto tanto su formación historiográfica como su perspectiva interdisciplinar, el autor analiza la trayectoria de uno de los más destacados representantes del neopolicial mexicano contemporáneo partiendo de la base de que en ella pueden encontrarse claves que permitan entender el contexto físico, histórico, social, político y cultural en el que ha sido compuesta. Las novelas de Mendoza, por lo tanto, importan por su condición de objeto estético, pero también y sobre todo por el diálogo que permiten establecer con el presente de la ciudad sinaolense de Culiacán en

la que están ambientadas –y, por extensión, con la realidad contemporánea de México–. No obstante, el libro no trata solo de identificar las marcas del entorno circundante, ni de proponer una lectura que supedite el valor de la narrativa de Mendoza a la posibilidad de anclar en ella referencias contextuales, sino que demuestra la capacidad de Canal para diseccionar las principales características formales y temáticas de unas novelas que mezclan la singularidad que les aporta el estilo personal de su creador con la inevitable adecuación a algunos de los tópicos más recurrentes de la novela negra.

Partiendo de semejantes premisas, *Vida y violencia. Élmer Mendoza y los espacios de la novela negra* se compone tres bloques bien diferenciados, a los que se suma un epílogo final firmado por el propio Mendoza. El primero de ellos, titulado "Noir", se divide a su vez en dos partes: mientras que la primera, de corte introductorio, se ocupa de la vida y la obra de escritor –ofreciendo un recorrido panorámico y global que permite observar todas sus aristas, muchas veces oscurecidas por el impacto y la trascendencia que han alcanzando las novelas protagonizadas por Mendieta–, la segunda se centra fundamentalmente, aunque dando cabida también a otros títulos, en las cinco novelas seriales: *Balas de plata* (2008), *La prueba del ácido* (2010), *Nombre de perro* (2012), *Besar al detective* (2015) *y Asesinato en el Parque Sinaloa* (2017). El análisis llevado a cabo parte de la combinación entre lo novedoso y lo recurrente que caracteriza a toda la serialidad, y más a la circunscrita a los géneros narrativos populares, que en este caso se manifiesta a través de la configuración de un universo común de personajes y espacios en los que se desarrollan distintas tramas, vinculadas siempre por su conexiones con la violencia y con el mundo del narcotráfico.

Una vez que se ha presentado y contextualizado la obra de Mendoza, la segunda parte, titulada "Culiacán, centro del mundo", se dedica a mostrar sus relaciones con el entorno histórico y social. Es en este capítulo en el que de forma más evidente se explicitan los contenidos a los que alude el título del libro. Por un lado, se explica con detalle la tesis de que las novelas del autor mexicano se basan en la contraposición entre dos conceptos que, de algún modo, permiten entender la paradójica complejidad de la urbe, gráficamente expresada en uno de los diálogos de *Nombre de perro* que Canal reproduce oportunamente: "Cómo se ha modernizado la ciudad, a pesar de la violencia la veo llena de vida" (17). Frente a los elevados índices de criminalidad, al poder creciente de las bandas de narcotráfico y al miedo instaurado en prácticamente todos los ámbitos de la sociedad, sus obras transmiten la idea de que la ciudad sigue manteniendo "intensas formas de sociabilidad, cultura, generosidad y alegría de vivir" (17). Esta dualidad, que según el libro de Canal se convierte en una de las notas esenciales de la literatura de Mendoza, recuerda en cierto modo al contraste que otros escritores de novela negra de finales del siglo xx y principios del siglo xxi muestran en sus series narrativas entre el desencanto crítico con el que observan la realidad circundante y el hedonismo con el que sus protagonistas afrontan la vida. De ahí que, sin tener una relación directa con la narrativa de Mendoza más allá de su adscripción genérica, autores como Manuel Vázquez Montalbán, Jean-Claude Izzo, Leonardo Padura o Petros Márkaris presenten algunas notas

comunes en la forma de representar la realidad y en la de sus personajes de aproximarse a ella, lo que hace que las conclusiones de libro de Canal dejen puertas abiertas para poder acometer en el futuro estudios contrastivos que demuestren la ambivalencia paradójica de la novela negra contemporánea.

Por otro lado, la referencia del subtítulo a "los espacios de la novela negra en México" está presente a través de un minucioso estudio que trata de reconstruir cuál es el universo geográfico en el que se mueve Mendieta. A través de un detallado análisis que incluye planos y mapas de la geografía que recorre el protagonista, Canal identifica los principales referentes espaciales de las novelas –que, en la mayoría de los casos, existen "en la realidad extratextual, [algo que] confiere veracidad y carga aparentemente testimonial al relato" (128)– y expone cómo a través de ellos se va representando una ciudad que, lejos de ser un mero marco escénico, termina por convertirse "en un auténtico personaje que actúa en un teatro temporal compartido con los hombres y mujeres protagonistas" (107). Como es habitual en toda la narrativa serial, los lugares en los que se desarrollan las tramas de las novelas protagonizadas por "el Zurdo" Mendieta acostumbran a reproducir la dialéctica entre los entornos vivenciales y los desconocidos. Los primeros, identificados en este caso con su casa, su lugar de trabajo y los bares que frecuenta, representan el espacio con el que el lector está familiarizado y ansía reconocer en cada una de las entregas de la serie, mientras que los segundos, vinculados en casi todos los casos al devenir de las tramas criminales que ha de investigar y que en ocasiones trascienden los límites urbanos, muestran el valor de la novedad que toda novela que ha de aportar. A través de la relación entre unos y otros, y de la movilidad que implica su interacción, Mendoza va trazando la cartografía de una ciudad que, no obstante, no se limita a ser meramente física, ya que tiene una dimensión profundamente humana y social. Según reconoce el propio Canal, "el espacio literario no deviene en un simple decorado, inmóvil y fijado" (127), sino que sirve al autor para mostrar la evolución de Culiacán, inmersa en una profunda transformación en las últimas décadas por efecto tanto de las dimensiones universales de la modernidad y la globalización como de las particularidades que le otorga el hecho de haber sufrido un proceso de "desagregación simbólica, normativa y moral que facilitó la implantación del narcotráfico y la subcultura" (132).

La relevancia de ese segundo proceso de cambio es fundamental para entender la literatura de Mendoza, a la que no en vano se ha adscrito en muchas ocasiones al subgénero de la "narconovela", tal y como hace el propio Canal en el libro haciéndola dialogar con novelas de otros autores como Don Winslow o Arturo Pérez Reverte y mostrando, en el capítulo final, su relación con la subcultura del narco. Titulado "¿Quién dijo odio a los nombres con nombres de fieras?", el bloque que cierra la obra, trata de identificar y analizar las principales referencias musicales que aparecen en las novelas de Mendoza. Entre ellas, como resulta obvio, tienen una gran importancia los narcocorridos y, en general, todas las manifestaciones que han elevado a todo lo asociado con los narcos casi a la categoría de cultura popular. Sin embargo, como pone de manifiesto de forma sintomático el título de una de las novelas no protagonizadas por Mendieta de

las que se ocupa el libro –*El amante de Janis Joplin* (2001)–, la importancia de la música trasciende con mucho las referencias culturales al narcotráfico, puesto que de ella derivan, en primer lugar, un sinfín de referencias a grupos y canciones de pop y rock, fundamentalmente de origen anglosajón y de las décadas de 1970 y 1980, y, en segundo, una constante preocupación por la "sonoridad de la literatura" (187) que provoca que las alusiones musicales vayan mucho más del mero ornato. De ese modo, poniendo de manifiesto el trabajo que subyace a la construcción formal y lingüística, la música –y todo el sonido en general– se convierte en un factor indispensable para que las obras de Mendoza transmitan la realidad sensorial de Culiacán y, más que registrar sonidos, suenen.

Toda la reflexión y el análisis de la obra de Élmer Mendoza que contiene el libro está filtrada por la personal mirada de Jordi Canal, que se acerca a su objeto de estudio con el rigor propio del investigador, pero también con el entusiasmo del lector que ha sido deslumbrado. En ningún momento se esconde su gusto por la narrativa del autor mexicano, llegando al extremo de que el prólogo lleve el título de "Elogio del flechazo" y en él reconozca se cómo el libro "es el producto final de un doble flechazo: uno es de tipo geográfico-cultural; el otro, claramente literario" (11). El apasionamiento por México, y en concreto por Culiacán, y por las novelas de Mendoza no se ocultan y, lejos de suponer un menoscabo, intensifican las bondades de un ensayo que tiene algo de confesión, que pone en ocasiones la voz y las experiencias de su autor en primer plano, que parte de una lectura que tiene tanto de académica como de personal y que posee, por tanto, el valor de no ser solo una obra de Jordi Canal porque él la haya firmado sino porque, en definitiva, nadie más que él podría haberse aproximado de esa forma tan lúcida y singular a la narrativa de Élmer Mendoza.

Javier Sánchez Zapatero
Universidad de Salamanca
zapa@usal.es

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.1472
Vol. IX, n.º 2 (verano 2021), pp. 511–514, ISSN: 2255–4505

Maria Vittoria Calvi: *La palabra y la voz en la narrativa española actual (Carmen Martín Gaite, Luis Mateo Díez)*. Murcia: EDITUM, 2020, 160 pp.

El lenguaje es el reino del quehacer literario y la pluma de los escritores va colmando con su singularidad los mundos imaginarios que se perfilan y difuminan, se condensan y desarrollan, sobre un tejido textual compuesto de hilos semánticos y sintácticos. Maria Vittoria Calvi explora en *La palabra y la voz en la narrativa actual (Carmen Martín Gaite, Luis Mateo Díez)* distintas calas de la importancia que estos dos autores otorgan a la palabra hablada en su narrativa. En este libro se ofrece una mirada distintiva en la que lo literario y lo vital se encuentra en un testimonio académico que no deja de ofrecer elementos privilegiados (como la propia dedicatoria manuscrita de Martín Gaite que sirve de portada, citas inéditas y encuentros personales) con los que el lector se sumergirá en los recovecos del pensamiento de estos autores. Precisamente, una de las características que definen este libro es la permanente presencia de los textos literarios durante la reflexión teórica y el análisis crítico de sus obras. La voz y la palabra de los dos escritores son sin duda las protagonistas, de manera que la lectura de María Vittoria Calvi ilumina y es iluminada por la creación de Martín Gaite y Mateo Díez. Organizado en dos partes de cuatro capítulos cada una, las investigaciones de la especialista adquieren un sentido unitario gracias a la dicotomía oralidad-escritura que late como problema medular de los diversos interrogantes que plantean las obras de Martín Gaite y Mateo Díez.

La primera parte, dedicada a la escritora salmantina, se abre con las reflexiones metalingüísticas presentes en *Usos amorosos de la postguerra española*, a partir de las cuales se dirime la renovación del discurso ensayístico como uno de los elementos cruciales de la totalidad de la obra martingaitiana. La lectura detallada que se ofrece en este capítulo sobre cómo "el flujo de la oralidad se contrapone al discurso del poder y su propaganda" (17) atiende a aspectos teóricos sobre el género del ensayo que dirimen la singularidad de su manifestación en Martín Gaite. Además del examen lingüístico al espacio femenino, es especialmente destacable la apreciación a propósito de la funcionalidad dialógica de las citas textuales frente al *discurrir monológico del franquismo*. Maria Vittoria Calvi pone de manifiesto cómo la reflexión metalingüística es "un módulo discursivo" peculiar de Martín Gaite, donde la palabra ajena y la absorción de los géneros primarios de la oralidad sirven de puntos de apoyo de la textura no solo de este ensayo sino de toda su narrativa. Tanto es así que ya desde esta primera intervención entra en juego la importancia del yo, cruzando su carácter ineludible en el discurrir ensayístico con la insistencia de la memoria personal

como argumento. A partir de las consideraciones sobre el "estilo autobiográfico" de Pozuelo Yvancos, Maria Vittoria Calvi establece una "actitud autobiográfica" de Martín Gaite que irá conformando en los distintos capítulos. Las conclusiones derivadas de este primero sirven así de lanzadera para los tres restantes, en los cuales el discurso autobiográfico será puntualizado en las dimensiones de la identidad, el espacio y los paratextos.

Recupera Maria Vittoria Calvi el tridente sobre el que ha construido sus trabajos sobre la fórmula autobiográfica de Martín Gaite: *dinamismo, anclaje situacional y dialogismo*. Tales ingredientes se estudian en los capítulos dos, tres y cuatro desde distintos estadios, aunque con un eco común que se condensa en la recurrida frase de Ricoeur "un relato en busca de narrador". Tomando "El otoño de Poughkeepsie", la singular escritura del yo martingaitiana se explora en su compleja estratificación de niveles textuales. Este capítulo profundiza en el desafío de la autorrepresentación "no solo como acto de lenguaje sino más bien como modo de acceder a la identidad" (29). A los textos de Martín Gaite, alega la investigadora conceptos de Paul Ricoeur, Jerome Bruner o Charles Taylor, trayendo así a colación las categorías de *identidad narrativa*, *pensamiento narrativo* o *urdimbre de la interlocución*, para ejecutarlas a continuación dentro de los textos literarios. Ejemplo de ello son las dialécticas extraídas a partir de la introspección rememorativa y la proyección futura derivada de la peculiar forma de Martín Gaite de habitar la temporalidad de forma flexible y creativa. Pero es en la capacidad de incorporar las reflexiones filosóficas a la teoría narratológica donde el lector advertirá el alcance de las investigaciones de María Vittoria Calvi; el desdoblamiento del yo-narrador y yo-narrado se combina sobre el tejido simbólico de la habitación como espacio de diálogo entre los vivos y los muertos. La focalización y la intertextualidad sirven como categorías que complementan un análisis textual que acaba ofreciendo una construcción del género cuento ligada a los parámetros hermenéuticos del texto.

En "Poética del lugar y actitud autobiográfica en Carmen Martín Gaite", la recuperación del pasado individual y colectivo se evidencia como uno de los enclaves literarios de la escritora a través de su consciencia de la instancia narrativa, manifiesta desde la infancia. Partiendo de las distintas modalidades autonarrativas presentes en la obra de la salmantina, se plantea en estas páginas un recorrido por el escenario discursivo como uno de los elementos constitutivos de la interlocución. Siendo el interlocutor una de las nociones más estudiadas de la escritora, María Vittoria Calvi atiende a su dimensión espacial como horizonte deíctico del yo y el tú. Para ello, propone el término de *autobiografemas* como las "pinceladas autonarrativas, señales de autocolocación del yo narrador en su entorno enunciativo" (52), y a partir de él convoca los textos literarios de Martín Gaite en los que el lugar paradigmático (la habitación) y sus constituyentes (las paredes, la ventana, los objetos y papeles) se ofrecen como *lugar para la memoria*.

Sobre la noción de paratexto de Genette se construye el último capítulo dedicado a la escritora, donde más allá de las limitaciones estructurales, tal categoría sirve como vector de análisis de la contigüidad del texto y su contexto

de creación y recepción. Gracias a la perspicacia de Calvi en establecer los vínculos entre lo paratextual genetiano y lo autobiográfico (con Léjeune y Paul de Man), pueden explicarse cualidades esenciales de la narrativa de Martín Gaite. La gama de segmentos paratextuales de su obra es amplia y, más aún, se convierte en el lugar idóneo para la simbiosis de la identidad autorial y la literatura. Aquí encontrará el lector una relación minuciosa de títulos, imágenes de portada, dedicatorias, epígrafes, notas finales, y prólogos e introducciones, sobre los que se va trazando el universo de una escritora establecida en el lenguaje y sus actos de comunicación literaria.

Los cuatro capítulos que componen la segunda parte presentan las fórmulas con las que Luis Mateo Díez introduce la oralidad en su narrativa. Para ello, la autora se concentra en distintos lugares léxicos desde los que se expande una interrelación lingüística que manifiestan la capacidad evocadora de la palabra. El primero de ellos es el agua como motivo de *La fuente de la edad*. Destaca en este análisis tanto la dimensión simbólica como los aspectos formales del lenguaje sobre las que se va componiendo tal imaginario acuático. Tras una introducción a la crítica de la novela, en la que queda manifiesta la consciencia de exégeta del propio autor junto a las vinculaciones de la crítica a la escritura cervantina y valleinclanesca, Maria Vittoria Calvi aborda la importancia de lo simbólico y mítico en la duplicidad tipológica de la fuente como purificación o como putrefacción estancada. Estos dos polos opuestos son ilustrativamente situados en el análisis del sentido de la fábula sobre dos series isotópicas, las *aguas superiores* y las *aguas inferiores*, y más adelante se completarán con una tipología temática de símiles y metáforas (*el mar*, *el lago*, *la luz y el agua*, *el fuego y el agua*...). A la riqueza léxico-semántica de Luis Mateo, la autora adhiere la prodigalidad fónica que marca el ritmo y la sonoridad del texto.

Con "Pájaros de cuenta", el sexto capítulo de este libro nos introduce en la oralidad como elemento fundacional a partir de la memoria infantil del *filandón*. El diálogo, la jerga, se retoman para enfatizar la "función liberatoria" (109) de la oralidad en la escritura literaria; el comunicativo de la palabra en su vinculación con lo imaginario se pone de manifiesto en la consciencia creativa del autor, trayendo a colación su escrito *Las palabras de la vida*. Es así como el objeto fundamental de este capítulo es dilucidar la forma en la que la mímesis conversacional suplanta a través del diálogo la diégesis narrativa. El análisis de los elementos evaluativos que vertebran el diálogo de "Pájaros de cuenta" evidencia –desde la alternancia y secuencialidad, el acuerdo y el desacuerdo– la verosimilitud del diálogo como trabazón argumentativa.

La fertilidad semántica de la escritura de Luis Mateo es de nuevo exhibida gracias al diálogo que Maria Vittoria Calvi establece entre *La piedra en el corazón* y *Balcón de piedra*. Este homenaje de la autora al escritor concentra las razones por las que el lector ha de detenerse a observar la selección paradigmática y sintagmática de vocablos de las obras del leonés. La fuerza evocadora hace que la palabra "se despoje de su valor referencial para asumir la plenitud y el misterio de su significado" (132). En estas páginas, la coherencia de toda su obra se exhibe en la intertextualidad que ejemplifica esa *piedra* que ofrece a la

autora un marco de análisis de ambos textos. Estos usos de recurrencia léxica Luis Mateo se desplegarán en el siguiente y último capítulo a propósito de una *gramática de los sentimientos* advertida por Calvi. No únicamente la dimensión léxica sino su estructuración sintáctica se aviene reiteradamente como *leitmotiv rítmico* de la narrativa del autor. La obsesión por seleccionar la palabra exacta se lleva en estas páginas a la representación y expresión de las emociones a partir de la categoría semántico-pragmática de la valoración. Los conocimientos lingüísticos de la autora cobran así especial relevancia en el estudio de la conceptualización, la expresión y la motivación de las emociones; al abrigo de la *Teoría de la valoración* (*Appraisal Theory*), la gradación de la *temperatura emotiva* tanto en *precisión* como en *intensidad* se traslada a la obra de Mateo Díez. Y para ello, Maria Vittoria Calvi rastrea la noción comparada (de igualdad y desigualdad) en *El fulgor de la pobreza*.

En suma, Maria Vittoria Calvi indaga en distintos lugares de la narrativa de Carmen Martín Gaite y Luis Mateo Díez con una visión comprehensiva de sus obras y, a su vez, con una mirada que desciende a los elementos mínimos de lenguaje que las generan. Se trata así de uno de los mejores ejemplos de cómo la teoría literaria necesita de una consciencia lingüístico-pragmática que explique, desde los propios textos, los mecanismos que configuran los mundos imaginarios. La intervención de Calvi se convierte por ello en una lectura significativa sobre aquellos puntos de interés de dos obras literarias en las que se vislumbra la fascinación por la performatividad de la palabra en la narración.

María José García-Rodríguez
Universidad de Murcia
mariajose.garcia24@um.es

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.1473
Vol. IX, n.º 2 (invierno 2021), pp. 515–518, ISSN: 2255–4505

Mario de la Torre-Espinosa: *Almodóvar y la cultura. Del tardofranquismo a la Movida*. Gijón, Ediciones Trea, 2020, 279 pp.

Que el contexto social y el cultural marcan la obra de un artista es una idea que no tiene nada de novedosa. En cambio, hacer un análisis profundo de este proceso, de las maneras en que la sociedad influye en la producción artística y de las vías a través de las cuales el autor y la obra adquieren y muestran consciencia de dicha influencia, posee un interés intrínseco. No tanto por lo inédito de la idea. Estos estudios son recurrentes. Sin embargo, cuando están bien hechos, siempre poseen un valor claro, y no solo el de revisar el marco cultural en el que se encuadra la producción artística. Más importante resulta ver las formas particulares en las que un artista digiere sus influencias. Este es el trabajo que realiza Mario De La Torre-Espinosa en su reciente publicación, *Almodóvar y la cultura. Del tardofranquismo a la Movida*. Centrándose en la carrera del director manchego, el estudioso revisa la dialéctica que su cine entabla con su contexto. Es importante destacar, antes de adentrarse en la revisión de este libro, que, como el título advierte, el estudio se centra en un periodo específico, desde finales de los sesenta y a través de los ochenta, siendo estos los años de formación artística y ascenso a la fama del cineasta. Pero, y esto es igual de relevante, se aprecia cómo este momento histórico influye en la producción de Almodóvar incluso hasta sus películas más recientes (*Dolor y Gloria*, de 2019, por ejemplo).

La elección de un corpus o un artista a estudiar siempre posee más de una justificación. A veces, estas son de carácter personal. En otras ocasiones, se argumenta la elección desde la pura teoría. En este caso, hay un razonamiento clave que sirve para dar sentido al libro de De La Torre. En sus palabras: "Almodóvar se constituye en una marca reconocible capaz de vender *lo español* con unos valores añadidos de *glamour* y originalidad". Dicho de otro modo, la relevancia de la filmografía del manchego se debe, en buena medida, a la forma específica en que dialoga con la cultura española (de la que su obra es, sobra decirlo, un elemento clave). De manera concreta, a cómo se ha vuelto casi una seña identitaria del país. En consecuencia, el texto posee una hipótesis concreta, enunciada en su primera página: que esta "marca" que es Almodóvar se debe al "retrato [que hace] en sus películas de elementos claves de la cultura española", algunos de los cuales "forman parte del imaginario sobre lo español, especialmente en el extranjero". La tesis posee un interés propio, incluso allende al trabajo de Almodóvar. Busca identificar cómo se constituyen dichos elementos, dónde se hayan sus raíces, y hasta qué punto los tópicos en torno a España son reflejo de la cultura real del país. La respuesta a esta cuestión será compleja y, también en

la introducción, hallamos un anticipo del acercamiento que hace De la Torre al tema: "es *una* realidad profunda la que ha retratado su obra [la de Almodovar], incluyendo no solo las relaciones sociales, sino también los efectos de la cultura en las dinámicas de la ciudadanía e incluso sobre la construcción de la idea de España en el imaginario colectivo". Esta perspectiva saca relucir, además, un doble interés que posee *Almodóvar y la cultura*, no solo ofrece una lectura del cine almodovariano, también, un análisis de la cultura y la sociedad españolas.

Este trabajo, por supuesto, se sustenta sobre un importante sistema teórico. Si bien De la Torre no vuelve necesariamente a los conceptos claves a lo largo del desarrollo de los capítulos, se encarga de presentar, en la "Introducción" del libro, las herramientas de análisis que sustentan el estudio: "nos hemos acogido a la *teoría de los polisitemas* como marco para articular nuestro pensamiento, dada la complejidad de su obra [la de Almodóvar] en conexión con las otras artes y otros sistemas culturales foráneos". En breve, y como se puede intuir a partir de la hipótesis del volumen, esta teoría busca entender cómo distintos discursos culturales se interrelacionan, y cómo dialogan, por supuesto, con otros elementos contextuales, políticos y sociales. Se citan varios teóricos, que estructuran un aparataje crítico sólido sobre el que se sostiene el texto. Cabe resaltar, en este sentido, la propuesta de Itamar Even-Zohar. Al resumir el pensamiento de este estudioso, De la Torre sintetiza de forma efectiva la teoría de los polisistemas: "Ese marco está presenta tanto en la producción como en el consumo de cualquier práctica discursiva, y su definición, como en el resto de los elementos del polisistema, vendrá marcada por la relación que establece con los otros factores: al productor y consumidor ya mencionados, hay que sumarle la *institución* [...] o el *mercado*". Igual de significativo resulta el concepto de "interferencia", propuesto por Rakefet Sela-Sheffy, que apunta a la forma en que los bienes y las prácticas de una cultura son importados a otra, y eventualmente domesticados o asimilados. Esto último resulta clave a la hora de entender el cine de Almodóvar, que se nutre del trabajo de directores extranjeros, pero es un concepto clave para la comprensión del mundo globalizado.

La presentación de estas coordenadas teóricas no deja de ser una introducción. El centro de este trabajo, y el cuerpo del libro, en consecuencia, revisa el corpus almodovariano. Pero, antes de adentrarse en la exploración de este, el primer capítulo del libro sirve para contextualizar esta obra. Dicho de otro modo, dado que *Almodóvar y la cultura* fija su atención en un momento específico de la historia española (como se lee en la portada, "Del tardofranquismo a la Movida"), parece coherente que la primera sección del volumen haga una revisión de este periodo. Tal como se anuncia en el título, "Del franquismo a la posmodernidad: contexto sociológico" revisa las claves políticas y sociales de los años que han definido la carrera del cineasta manchego. Tres aspectos resultan claves. Primero, "El nacional catolicismo", basado en "la confluencia de varios elementos y en la gestión de las tensiones surgidas entre los dos ejes del poder sobre los que basculó la dictadura: por una parte, el nacionalsindicalismo de la Falange, y por otra el catolicismo". Esta subsección del primer capítulo revisa la ideología de la dictadura que marcó el siglo xx español y cuya influencia se puede percibir hasta

nuestros días. Asimismo, se hace un sintético, aunque bastante completo escaneo de los principales hechos históricos acontecides durante los últimos setenta años, acontecimientos clave para entender el nacionalcatolicismo. En este sentido, se avanza hacia la "Transición", título que encabeza la segunda división del capítulo. Siguiendo una línea similar a la que podemos apreciar en las páginas previas del libro, lo fundamental del análisis que realiza De la Torre consiste en subrayar los momentos esenciales para comprender el contexto social y político que rodea la obra almodovariana. A primera vista, este trabajo puede parecer peculiar, en tanto que la obra del manchego no es frontalmente política. Ahora, esto no cambia que, en las palabras de De La Torre, "este panorama se deja sentir en diversos pasajes de sus filmes". El autor va más lejos y se encarga de revisar diversos ejemplos que demuestran este principio: desde la toma de *La mala educación* (2004) que referencia la fotografía de Ramón Masats (*Seminaristas jugando futbol*, 1959) hasta la escena de *Carne trémula* en que el personaje que interpreta Penélope Cruz pare mientras en la radio se escucha la voz de Manuel Fraga, entonces secretario del Consejo de Ministros.

La última sección, "La Movida Madrileña" acaba de poner el foco sobre el ambiente cultural, que sí es un elemento explícitamente incorporado a la obra de Almodóvar. Sin embargo, manteniendo la congruencia con el resto del capítulo, De la Torre analiza esta movida cultural desde un punto de vista político. Se realzan las tensiones entre el sector de la cultura, desencantado tras los escasos cambios tras el paso de la dictadura a la democracia, y el nuevo sector oficial. De la Torre explica el surgimiento de la Movida: "Su origen hay que situarlo en el ambiente *underground* de la capital de España, entre el sector más *liberal* de la juventud madrileña". Asimismo, se resalta cómo los sectores oficiales apoyaron, en cierta medida, esta nueva fuerza cultural. Esto se debió, explica De La Torre, al carácter relativamente apolítico de los discursos artísticos que conformaron la Movida: "Coadyuvó también que el mensaje de esta generación fuera apolítico y de tono optimista y que además no supusiera ningún desembolso a la Administración tras el duro revés económico que estaba sufriendo, ya que este movimiento solía actuar de forma autónoma".

Probablemente, el tercero sea el capítulo más potente de *Almodóvar y la cultura*. "Modelos cinematográficos en el repertorio cultural español" se centra en el llamado séptimo arte, en su forma global, en su desarrollo en el contexto peninsular y, sobre todo, en cómo nutre la filmografía del director manchego. Como se puede prever tras lo ya dicho, este análisis no se limita a una revisión del texto cinematográfico o, en otras palabras, de las películas que han aparecido en España y que se relacionan con la obra de Almodóvar. En cambio, hace un estudio de la cultura que existe en torno al cine, empezando por lo que llama el "star system hollywoodense", la constelación de actores y actrices de las películas estadounidenses que, a pesar de los filtros de la censura franquista, calaron profundamente en España. Aun así, la parte fuerte del capítulo es la dedicada al cine en sí mismo y a los directores. Se privilegia, también, los géneros y autores que han sido claves en la obra del manchego, desde Alfred Hitchcock hasta John Waters, sin perder de vista la importancia del pop y el *underground*. Finalmente,

no deja de ser relevante el análisis de géneros como el melodrama y el terror, cuya influencia en la obra almodovariana es ineludible.

Este capítulo no deja de ser de especial interés hoy en día, cuando el mundo globalizado ha tendido a homogeneizar los códigos, tanto en el cine como en la televisión. Frente a distintos productos culturales españoles que, más que "influenciados", parecen copiados de Hollywood, este estudio muestra cómo un director puede beber de influencias foráneas para incorporarlas en un lenguaje propio que, sin negar sus referentes, tampoco se limite a reproducirlos.

Es posible leer el cine almodovariano desde el concepto de posmodernidad, especialmente en lo que se refiere a lo autorreferencial y a la consciencia que posee y muestra sobre sus antecesores. Siguiendo el capítulo que hemos revisado del libro de De la Torre, se puede inferir esta característica: las películas del manchego no solo beben de ciertas influencias, sino que las parodian y homenajean, señalan, a través de diferentes estrategias, los mecanismos internos del cine y, entre estos, la cita intertextual. Será esta última la que se analice con mayor cuidado en los últimos capítulos de *Almodóvar y la cultura*: "Otros lenguajes (audio)visuales", "El teatro en España", "La literatura en el cine" y "La música como espectáculo" revisan cómo las películas del autor incorporan códigos y referencias de otros medios y expresiones artísticas. El trabajo es meticuloso y detallado, y amplía la comprensión de la obra del director.

Antes de cerrar, resulta necesario hacer un último comentario sobre el interés del libro que ha escritor Mario de la Torre. Como se ha hecho evidente, el texto se muestra clave para cualquiera que desee conocer a profundidad la obra de Almodóvar. Pero hay otro aspecto que trasciende este objetivo central del libro. Aunque siempre estructurada en torno a la obra de del director, la revisión que se hace de la historia, la sociedad y la cultura española no deja de ser enriquecedora, en tanto que se fija en figuras claves dentro del desarrollo del arte del país. En resumen, *Almodóvar y la cultura. Del tardofranquismo a la Movida*, aunque se puede ver como un trabajo centrado en la filmografía de un director manchego, no deja de ser una obra que va más allá de este primer nivel para presentarse como un texto relevante y de interés para cualquier estudioso del cine y la cultura.

Javier Ignacio Alarcón Bermejo
Universidad de Alcalá
nachoalarcon2@gmail.com

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

V DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.1471
Vol. IX, n.º 2 (verano 2021), pp. 519–521, ISSN: 2255–4505

Irene Liberia Vayá y Bianca Sánchez-Gutiérrez (coords): *Aquelarre. La emancipación de las mujeres en la cultura de masas*. Sevilla: Advook Editorial, 2020, 247 pp.

Aquelarre. La emancipación de las mujeres en la cultura de masas es una obra colectiva coordinada por Irene Liberia Vayá y Bianca Sánchez Gutiérrez que fue publicada, significativamente, el 8 de marzo de 2020. Este cuidado ensayo es el primero de la colección "Comunicación y Feminismo" que dirige Pilar Medina Bravo, profesora de la Universidad Pompeu Fabra. Una colección necesaria que advierte la trascendencia que tienen los medios de comunicación –no en vano se les supone *el cuarto poder*– en la socialización diferenciada por cuestión de sexo y en la perpetuación de modelos hegemónicos.

Aquelarre es un libro feminista, y lo es porque busca la emancipación y la liberación de las mujeres en todos los ámbitos, también en el de la cultura en todas sus formas, como aquella pensada para un público consumidor amplio que se ha tenido a bien llamar, desde hace algunas décadas, "cultura de masas". Las coordinadoras del volumen, Liberia Vayá y Sánchez-Gutiérrez, han escogido a diez mujeres especializadas en un producto en concreto de la industria mediática y cultural para que brinden al lectorado una panorámica general del empoderamiento de la mujer, así como de las dificultades que han soportado y soportan, todavía hoy, muchas de ellas en ese escenario. Capítulo a capítulo este volumen se detiene en la literatura, en las revistas femeninas, en el periodismo, en la radio, en el cine, en la televisión, en la publicidad, en los videojuegos y en las redes sociales. Es de esta manera como esta obra se convierte en un ineludible manual de contextualización, desde la perspectiva de género, de la situación de las mujeres en la cultura *mainstream* y de su gradual, pero todavía no conseguido, empoderamiento dentro de ella.

Que las autoras sean expertas en cada uno de los ámbitos de análisis escogidos es uno de los principales aciertos de *Aquelarre. La emancipación de las mujeres en la cultura de masas*, si no, habría sido muy difícil que consiguieran condensar en las pocas páginas de sus contribuciones –no más de veinte cada capítulo– una historia completa de la mujer en esa esfera. Así, el capítulo de literatura y obstáculos encontrados por las mujeres escritoras está escrito por Mercedes Arriaga Flórez, catedrática en Filología en la Universidad de Sevilla. El de revistas femeninas y su amplio debate sobre mujer-objeto o sujeto-consumidor, lo firma Juana Gallego, profesora de Periodismo en la Universidad Autónoma de Barcelona. La contribución sobre la mujer en el periodismo está escrita a cuatro manos por Belén Zurbano-Berenguer, profesora experta en "Comunicación y

Género" de la Universidad de Sevilla, y María Sánchez-Ramos, cuya tesis doctoral se centró en la representación mediática de la violencia hacia las mujeres. Sobre radio conversa Sílvia Espinosa Mirabet, profesora de la Universidad de Gerona y autora de una tesis doctoral sobre las primeras locutoras de radio en Cataluña. El capítulo quinto sobre música popular corre a cargo de Teresa López Castilla, profesora tanto en la Universidad Internacional de la Rioja como en la Universidad de Jaén, y especialista en el binomio "Música y Género". Irene Liberia Vayá, además de coordinadora del volumen, desarrolla en el capítulo sexto su principal línea de investigación que es aquella que atraviesa el cine desde el feminismo. En el capítulo siete, María Isabel Menéndez Menéndez, profesora de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Burgos, pone el foco de atención en la televisión y en la construcción de estereotipos femeninos que trae aparejada. La segunda coordinadora del volumen, Blanca Sánchez-Gutiérrez, de la Universidad de Sevilla, se dedica a analizar a la mujer en la publicación comercial, una suerte de violencia mediática que impacta especialmente en nuestros días. Acerca de los videojuegos nos habla Eurídice Cabañes Martínez, especialista en Filosofía de la Tecnología y codirectora de ARSGAMES, una organización centrada en el videojuego como herramienta de transformación social. Su texto evidencia como solo se ha utilizado a las mujeres en esta industria con propósitos comerciales. Finalmente, Isabel Villegas Simón, de la Universidad Pompeu Fabra, y Celina Navarro Bosch, de la Universidad Autónoma de Barcelona, cierran el volumen atestiguando el reto que suponen las redes sociales por su aparentemente inocua cotidianización digital. Todas estas autoras tienen diferentes metodologías, enfoques y estilos, pero comparten la necesidad de visibilizar cómo la realidad mediática se ha convertido en la realidad más tangible en tanto generadoras de múltiples realidades que redundan en el sostén del complejo engranaje patriarcal. Ya sea en la literatura, la radio o la televisión, las investigadoras de este volumen se detienen en la forma en que las mujeres aparecen representadas y, también, en el lugar que han ido ocupando a través del devenir en sus estructuras profesionales. Además, en cada una de estas aportaciones, encontramos estudios de caso y una rigurosa y amplia bibliografía.

Coherente con su planteamiento, *Aquelarre. La emancipación de las mujeres en la cultura de masas* es un volumen realizado íntegramente por mujeres, desde las dos coordinadoras hasta las autoras de los capítulos, la prologuista –excelente texto escrito por la ensayista, investigadora, escritora y crítica feminista Pilar Aguilar Carrasco– y hasta la dirección editorial y la maquetación. Una atractiva edición de Advook que inserta entre capítulo y capítulo imágenes de la cultura bruja. Una suerte de analogía transhistórica que manifiesta que, de alguna manera, la emancipación de las mujeres sigue siendo perseguida todavía hoy.

Al principio de esta reseña indicaba que estábamos ante un libro feminista en sus objetivos. Pero es que, además, es un libro feminista también en sus claras intenciones políticas. Las coordinadoras del volumen y la dirección editorial no buscaban repetidos textos académicos sobre el consumo cultural que se circunscribieran a un público experto y limitado, sino que había que contar lo mismo, pero de una manera lo suficientemente accesible como para llegar a

más gente. Y es que la sociedad necesita, con urgencia, claves para entender y, también, herramientas para provocar un verdadero cambio social que pasa por la creación de productos culturales de calidad, esto es, igualitarios y que transformen la cultura de masas generando referentes distintos a los tradicionales. Después de todo, la estrecha relación que se da entre la industria cultural y el imaginario colectivo hace más que necesario truncar la casi inercial reproducción de muchas de las dinámicas patriarcales actuales.

Yasmina Romero Morales
Universidad de La Laguna
yromerom@ull.edu.es

www.PASAVENTO.COM