

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

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

CARMEN MARÍA PUJANTE SEGURA
Universidad de Murcia
<https://orcid.org/0000-0001-8826-936X>
carmenpujante@um.es

Recibido: 14.07.2021

Aceptado: 04.09.2023

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

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

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

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



1. UN PREÁMBULO: CLAVES PRETEXTUALES Y PARATEXTUALES

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

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

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

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

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

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

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

En particular, se puede ver multiplicado el interés del elemento espacial en la obra narrativa de esta escritora contemporánea por su relación con la ecología o con la economía, pero también a la luz de ideas como las de *La poética del espacio* (1957) de Gaston Bachelard. Presentada en su célebre introducción como una filosofía de la poesía, una ontología directa de la imagen poética, una fenomenología de la imaginación (del alma), el estudioso justifica su método en el análisis del texto (aunque también del autor): la topofilia (el espacio feliz), el topoanálisis o el ritmoanálisis. Conlleva necesariamente implicaciones de la psicología, el psicoanálisis o la antropología, y, por ello, del lenguaje, el sueño y la ensoñación, reflexionando desde ese prisma sobre la imagen poética (su comunicabilidad, su resonancia, su no causalidad, su transubjetividad, su comparación con la pintura, etc.). En particular, concede relevancia al espacio de la casa, que además pone en relación con la simbología del agua y, a su vez, con la maternidad, la cuna, el regazo, el calor protector. Analizando lo cerrado/abierto, lo de abajo/arriba, lo de dentro/fuera, en ese estudio reserva necesariamente un apartado a las casas (de humanos, cosas y animales), un espacio vertical y concentrado (2000: 38): "Porque la casa es nuestro rincón del mundo [...], nuestro

primer universo [...], un cosmos”, y las imágenes “nos dirán de un modo concreto los valores del espacio habitado, el no-yo que protege al yo” (2000: 28). Además, en su introducción Bachelard plantea la asunción del dinamismo existente entre los diferentes tiempos, el presente, el pasado y el futuro, que se traduce en lo que define como ensueño, una dinámica paralela entre los recuerdos, los pensamientos y los sueños (Bachelard 2000: 29). A partir de esta suerte de ecuaciones se pretende realizar una lectura interpretativa de la novela *Un amor*, concretamente analizando cada una de las tres partes del texto a la luz de la función del recuerdo/pasado, el pensamiento/presente y el sueño/futuro, y posteriormente, en el ensamblaje de esos elementos con el de los espacios.

2. LA CASA, UN LUGAR ENTRE LUGARES

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

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

Una vez se ha tenido acceso a los (no) pensamientos y a los (no) recuerdos, se conocerán los sueños simbólicos de la protagonista: en el sueño que tiene en ese momento ve una ventana nueva a medio echar, que está cerca de la cama y que da a un paisaje que varía, pero ella permanece atada mientras un hombre cuyo rostro no ve entra en esa casa, que es más grande y dispone de alturas y rincones (48).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. NAT, UNA PERSONA DIFERENTE ENTRE PERSONAS DIFERENTES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. OTROS LUGARES, OTROS PERSONAJES, OTRAS LECTURAS

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

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

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

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

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

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

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

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

Sin vivir una situación de transfuguismo sociopolítico, Nat es una figura de exclusión y también de autoexclusión. El lector de Sara Mesa puede intuir que los derroteros de su última novela no pueden ir por el camino recto o evidente pues, además, se pone en relación con el amor la comunicación y, por ende, de forma paradójica, el desamor y lo no dicho. Por ejemplo, la crisis del silencio es la clave para analizar la novela *Cuatro por cuatro* según Esther Sánchez-Couto (2020: 123-140), mientras que, inversamente, el grito de protesta explica la cuestión de la pobreza y la aporofobia en *Silencio administrativo*, en opinión de Beth A. Butler (2020: 199-223). Malvivir fuera es a veces la única solución para salir de un espacio cerrado oprimente, como puede verse en *Cuatro por cuatro*, cuyo título revela lo reducido y hermético, en este caso, de la comunidad que habita en un *colich*. Pero en las historias de Mesa los espacios exteriores acotados también pueden ser buscados como lugares de libertad, identidad, amor y comunicación, tal y como se observa en *Cara de pan* (2018), relato que guarda no pocas concomitancias con *Un amor*, por ejemplo, en cuanto a la búsqueda de (no) lugares a la luz de la ecuación espacio-identidad (García 2019).⁹ Es desde este prisma desde el que Ángeles Encinar da cuenta de las tendencias narrativas de escritoras españolas de principios del siglo XXI, entre ellas, Sara Mesa. A propósito de *Cuatro por cuatro*, calificada de comprometida y transmoderna por Encinar, enfatiza dos puntos tras subrayar la falta de claridad espaciotemporal y su función universalizadora a la vez que coercitiva y alienante:

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

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

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

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

CONCLUSIONES

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

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

OBRAS CITADAS

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

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