

PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

VOL. XII, Nº 1
Invierno 2024

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)

COORDINADORA DE LA SECCIÓN MISCELÁNEA

Cristina Somolinos (Universidad de Alcalá)

COORDINADOR DE LA SECCIÓN DE ENTREVISTAS

Javier Ignacio Alarcón Bermejo (Universidad de Alcalá)

COORDINADORA DE LA SECCIÓN DE RESEÑAS

Ángela Martínez Fernández (Universitat de València)

REDACCIÓN

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

COMITÉ CIENTÍFICO

José Arroyo (University of Warwick), Eduardo Becerra (Universidad Autónoma de Madrid), Zoraida Carandell (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3), Geneviève Champeau (Université Bordeaux Montaigne), José F. Colmeiro (University of Auckland), José Luis de Diego (Universidad Nacional de la Plata), Ángeles Encinar (Saint Louis University-Madrid), Pura Fernández (CSIC, Madrid), José Luis García Barrientos (CSIC, Madrid), Iván Gómez (Universitat Ramon Llull), Jordi Gracia (Universitat de Barcelona), Juan José Lanz (Universidad del País Vasco), Fernando Larraz (Universidad de Alcalá), Ana Merino (University of Iowa), Catherine Orsini-Saillet (Université Grenoble-Alpes), José Antonio Pérez Bowie (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), , Nanne Timmer (Leiden Universiteit) y Mary Vásquez (Davidson College)

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

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

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



SUMARIO

MISCELÁNEA

- Fotografía, narración y posmemoria en España y Argentina. Cristina Fallarás y Mariana Eva Perez
Maribel Rams Albuisech 9
- Memoria exocanónica. Contrapuntos memorialistas y contranacionalismo militante en *Los huérfanos* de Jorge Carrión
Juan Carlos Cruz Suárez y Daniel Escandell Montiel 31
- Entrar en el plano: el terror audiovisual de *Tesis* (1996) y *[REC]* (2007) en la España contemporánea
Mercedes Ontoria Peña 49
- Gloria y ruina del 92: la "pasteurización" de espacios urbanos en *Sabotaje olímpico*, de Manuel Vázquez Montalbán, y *Grupo 7*, de Alberto Rodríguez
Fernando Sánchez López 67
- Poesía y ciudad en *Los reales sitios* (2022) de Juan de Salas
Helena Pagán Marín 89

La parodia de las estrategias de automitificación autorial como recurso para la autorrepresentación: Carlos Pujol en sus textos <i>Teresa Vallès Botey</i>	105
Dimensiones del tiempo en <i>El sur</i> (1983), de Víctor Erice <i>Mónica María Martínez Sariego</i>	125
La subversión del género femenino en <i>Solitario de amor</i> de Cristina Peri Rossi <i>Samy Reyes García</i>	143
La alta fantasía española como exogénero canónico: público, consumo y aceptabilidad institucional (el caso de Laura Gallego) <i>Daniel Lumbreras Martínez</i>	163
El entramado mítico y trans-/intermedial en la imaginaria textil de Cecilia Vicuña <i>Cynthia Carggiolis Abarza</i>	185

ENTREVISTA

Lo sublime, lo siniestro, lo abyecto, lo terrible. Entrevista a Ana Martínez Castillo <i>Javier Ignacio Alarcón</i>	211
La realidad y sus tintes no-miméticos. Entrevista a Clara Obligado <i>Javier Ignacio Alarcón</i>	215

RESEÑAS

David Viñas Piquer (ed.): <i>La Teoría en la ficción literaria española del siglo XXI</i> <i>David Roas</i>	221
María Salgado: <i>El momento analítico. Una historia expandida de la poesía en España de 1964 a 1983</i> <i>Virginia Trueba Mira</i>	225
Marta Pascua Canelo: <i>El ojo torcido. La mirada disidente del feminismo queer</i> <i>Carlos Ayram</i>	231

Ángeles Encinar (ed.): <i>Territorios imaginarios de Luis Mateo Díez</i> <i>Ana Abello Verano</i>	235
Ana Luengo: <i>Arqueología del esencialismo español. Leyes, genealogías y herencias</i> <i>Raúl Molina Gil</i>	239
Lorena Amaro Castro (ed.): <i>Recolectoras. Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas contemporáneas</i> <i>Verónica Salazar Meza</i>	243
Cristina Somolinos Molina: <i>Rojas las manos: mujeres trabajadoras en la narrativa española contemporánea</i> <i>Carolina Fernández Cordero</i>	248

MISCELÁNEA



FOTOGRAFÍA, NARRACIÓN Y POSMEMORIA EN ESPAÑA Y ARGENTINA. CRISTINA FALLARÁS Y MARIANA EVA PEREZ

PHOTOGRAPHY, NARRATION AND POSTEMORY IN SPAIN AND ARGENTINA. CRISTINA FALLARÁS Y MARIANA EVA PEREZ

MARIBEL RAMS ALBUISECH
Investigadora independiente
University of Massachusetts Amherst
<https://orcid.org/0000-0002-1423-302X>
maribelrams@gmail.com

Recibido: 04.06.2023

Aceptado: 11.12.2023

RESUMEN: En la narrativa hispánica actual, se observa una presencia de la fotografía en obras intermediales que proponen formas singulares de mirar hacia el pasado de la guerra civil española y de las dictaduras a ambos lados del Atlántico. *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad* (2016), de Mariana Eva Perez, y *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018), de Cristina Fallarás, están escritas desde la perspectiva de la hija y la nieta, respectivamente, marcadas por el legado familiar del trauma de la violencia dictatorial. Ambas autoras rescatan unas historias que han tenido poca visibilidad a través de la apropiación creativa de una serie de fotografías del álbum familiar que aportan una dimensión documental e íntima a sus relatos. El presente artículo analiza cómo la intermedialidad o el diálogo entre lo verbal y lo visual en estas novelas suscita una revisión filiativa del pasado, que evoca a los ausentes, socavando la linealidad y la fiabilidad de la narrativa testimonial. Así pues, el estudio comparativo de los trabajos de Perez y de Fallarás explora los modos en que la interacción de las fotos con el discurso verbal aproxima la novela a la no ficción y le aporta una multiplicidad de sentidos a la imagen fotográfica. A partir de la lectura atenta de *Diario y Honrarás*, también se busca responder cuáles son las diferencias que caracterizan el discurso memorístico de los descendientes de los desaparecidos en el contexto español y en el argentino.

PALABRAS CLAVE: Imagentexto, fotografía, posmemoria, dictadura argentina, guerra civil española

ABSTRACT: In today's Hispanic narrative, a presence of photography is observed in intermedial works that propose original ways of conveying the past of the Spanish Civil War and the dictatorships on both sides of the Atlantic. *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad* (2016) by Mariana Eva Perez, and *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018) by Cristina Fallarás are written from the perspective of the daughter and granddaughter, respectively, marked by the family legacy of the trauma of dictatorial violence. Both authors rescue stories that have had little visibility through the creative appropriation of a series of photographs from the family album that provide a documentary and intimate dimension to their accounts. This article analyzes how the intermediality or the dialogue between the verbal and the visual in these novels promotes a filiative revision of the past, which evokes the absent, undermining the linearity and reliability of the testimonial narrative. Thus, the comparative study of the works by Perez and Fallarás explores the ways in which the interaction of photographs with verbal discourse brings the novel closer to non-fiction and provides a multiplicity of meanings to the photographic image. A close reading of *Diario* and *Honrarás* also seeks to answer what are the differences that characterize the memory discourse of the descendants of the disappeared in the Spanish and Argentine contexts.

KEYWORDS: Imagetext, Photography, Postmemory, Argentinian Dictatorship, Spanish Civil War



1. INTRODUCCIÓN

Si la construcción de nuestra memoria es una reelaboración que jamás podrá ser probada ni, por lo tanto, refutada, ¿qué vendrá a ser la construcción de nuestra desmemoria? ¿Con qué piezas de Lego nos manejamos, criaturas, para montar aquellos recuerdos que se nos hurtaron? (Fallarás 2018: 79)

Esta cita ilustra uno de los rasgos que comparten *Diario de una princesa montonera, 110% Verdad* (2016), de Mariana Eva Perez,¹ y *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018), de Cristina Fallarás: el énfasis en las dificultades ante el carác-

¹ *Diario de una princesa montonera* se publicó desde 2009 hasta 2018 en un blog de Internet, y apareció en formato libro en Argentina en 2012 y en España en 2016. Para este artículo, manejo la segunda versión en la editorial Marbot, con prólogo de Patricio Pron. En la edición definitiva de 2021, Perez agregó dos partes que incluyen su viaje a Alemania, el juicio por la desaparición de sus padres y su experiencia de la maternidad.

ter desestabilizador del recuerdo traumático familiar. Perez es hija de militantes montoneros que fueron secuestrados y desaparecidos cuando ella tenía quince meses, y Fallarás es nieta de vencedores de la Guerra Civil y de un abuelo fusilado por las fuerzas franquistas. Ambas obras contienen una serie de fotografías que representan “piezas de Lego” empleadas por las autoras para tratar de recobrar un pasado que no conocen de primera mano y para reflexionar sobre el propio proceso de generación de memoria. El uso creativo del álbum familiar por parte de Perez y Fallarás tiene un efecto de resistencia a las versiones fijas y totalizantes del pasado, ya que sus propuestas literarias responden a la necesidad de inscribir en la historia española y argentina reciente las experiencias que han sido menos visibles en los relatos dominantes. Asimismo, la recontextualización de los retratos familiares en la novela nos habla más de la subjetividad de las autoras que de las vidas pasadas que las imágenes supuestamente testimonian (Hirsch 2021b: 45). En las páginas que siguen, me preguntaré por la función de la interacción entre la imagen y el texto escrito en el recuerdo personal y colectivo de la violencia dictatorial y la desaparición forzada de personas en España y Argentina. Para ello, indagaré en el papel de las fotografías como vehículo para reimaginar la historia desde una posición filiativa, que elabora una memoria en discursos liminares entre lo privado y lo público, y la realidad y la ficción.

2. NARRATIVAS INTERMEDIALES Y MEMORIA

A finales del siglo xx, irrumpen un giro pictorial que no supone un retorno a la mimesis representacional, ya que se advierte una complejidad de la experiencia visual comparable a las formas de lectura e interpretación textual (Mitchell 2009: 23). Al mismo tiempo, la combinación de fotografía y literatura se ha normalizado en la cultura posmoderna, ofreciendo nuevas posibilidades estéticas e imaginarios que potencian la capacidad expresiva de las obras literarias. Además, ha puesto bajo sospecha tanto la veracidad ilustrativa y la objetividad del documento como la literariedad del relato. La reproducción de fotografías en *Honrarás a tu padre y a tu madre* y *Diario de una princesa montonera* presenta el modelo combinatorio bimedial del iconotexto, concebido por Peter Wagner como “an artifact in which the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the co-presence of words and images” (1996: 15-16). William J. Thomas Mitchell emplea una terminología más matizada y ampliada para diferenciar entre la relación de ambos elementos, “imagen-texto”, la división o ruptura, “imagen/texto”, y la síntesis, “imagentexto”, que crea una unidad semiótica o un todo indisoluble resistente a ciertas convenciones y categorías de género (2009: 84). *Honrarás* y *Diario* son obras icono o imagentextuales en las que lo visual no cumple una función aclarativa, sino que se articula con el lenguaje verbal conformando un todo sin una división jerárquica. Igualmente, siguiendo la clasificación de las tipologías de prácticas intermediales en los textos literarios realizada por Irina Rajewsky (2020: 441-443), en las novelas de Fallarás y de Perez identificamos la integración de formas mediales que constituyen un producto nuevo y las referencias a otros medios a través de la éfrasis y la evocación. En particular, estas obras ponen en diálogo la narración y las imágenes a

través de la ilustración, el discurso verbal ecrástico, la influencia a nivel estético y temático mediante la fragmentación y la discontinuidad, y las alusiones intermedáticas como correos electrónicos o un blog en línea.

El uso de imágenes fotográficas y documentos se ha convertido en una práctica recurrente en la novela histórica y en la autobiografía, y en su forma ficcional o estética, la autoficción. Igual como sucede con la inscripción del yo biográfico del autor, la información testimonial que contiene la fotografía, dentro de la novela, adquiere un significado propio del orden de la ficción. Los estudios sobre la influencia de la fotografía en obras literarias hispánicas se han centrado en el impacto que ha tenido este fenómeno intermedial a un nivel temático, referencial y estético.² Magdalena Perkowska analiza los modos en que la fotografía trasciende su función como huella de lo real en la "foto-novela", debido a que "revela mezclas semióticas, tensiones discursivas y complejidades semánticas que a su vez producen significados estéticos, éticos y políticos en los cuales se articulan las preocupaciones y debates de la época actual" (2013: 58). Como veremos a continuación, la naturaleza híbrida de *Honrarás* y *Diario* crea un discurso del silencio y la ausencia como efecto de las dictaduras militares y de la transmisión transgeneracional del trauma.

En la ficción española contemporánea, tal como observa Joan Oleza, ha resurgido el interés por el realismo, pero predomina la estructura de la indagación con el efecto de "alegorizar la exigencia constitutiva de la posmodernidad", esto es, el reemplazo de las respuestas y explicaciones completas por la interrogación y la búsqueda, más afines a nuestros tiempos de incertidumbre (1996: 42). Según Antonio Gómez López-Quiñones, novelas actuales sobre la Guerra Civil como *Soldados de Salamina* o *Enterrar a los muertos* plantean la historia y la memoria como problemas epistemológicos por medio de unas tramas de investigaciones históricas y una "retórica de la anti-ficcionalidad" (2006: 16). Así pues, la inserción en la novela de testimonios, documentos y fotografías da lugar a una intersección mediática, un registro de lo real y un (auto)biografismo que le otorgan verosimilitud y autenticidad a un texto que aúna realidad e invención. *Honrarás a tu padre y a tu madre* se sitúa entre las narrativas que tematizan la relación del pasado y el presente, y en que autor, protagonista y narrador se fusionan y se identifican con el nieto que busca esclarecer aspectos de su propio pasado familiar no resuelto.³ José María Pozuelo Yvancos ha subrayado que el auge

² Merecen mencionarse *Double Exposure: Photography and Writing in Latin America* (2006), editado por Schwartz y Tierney-Tello, que contiene ensayos sobre novelas que reproducen fotografías; *Textual Exposures: Photography in Twentieth-Century Spanish American Narrative Fiction* (2015), de Dan Russek, que se enfoca en la écfrasis y las marcas estructurales, temáticas y culturales que deja el motivo fotográfico en la novela, y *Extensiones del ser humano: funciones de la reflexión mediática en la narrativa actual española* (2015), editado por M. Chihaiya y S. Schlünder, que examina el papel de los medios en la literatura española desde la década de 1980.

³ Algunos escritores que han cultivado esta corriente son Jordi Soler (*Los rojos de ultramar*), Sergio del Molino (*Lo que a nadie le importa*), Luis Landero (*El balcón de invierno*), Javier Cercas (*El monarca de las sombras*) y Xesús Fraga (*Virtudes (y misterios)*). El recurso narrativo de los hijos/los nietos que rastrean el pasado de sus familiares también ha sido empleado por Antonio Muñoz Molina (*El jinete polaco*), Carme Riera (*La mitad del alma*), Almudena Grandes (*El corazón helado*), etc.

de las novelas de memoria se debe a factores como la condición que tiene la Guerra Civil de “inacabado problema” y, además, muchas de ellas responden a una necesidad de “rescate moral reivindicativo de una justicia histórica” por parte, ya no de los protagonistas directos, sino de los descendientes (2017: 252-253). Estos novelizan la historia a través de memorias y materiales recibidos no solo con el propósito de elucidar las experiencias silenciadas de sus familiares, sino también para plasmar las propias dificultades, limitaciones y reacciones afectivas en su relación con el pasado violento.

Diario de una princesa montonera se encuadra dentro de la narrativa argentina de los hijos de detenidos-desaparecidos por el terrorismo de Estado durante la dictadura militar (1976-1983). Como indica Carlos Gamerro, los autores que no tienen ningún recuerdo personal de los hechos se basan en las historias familiares, la investigación y la imaginación para reconstruir el pasado (2015: 113).⁴ Puesto que Mariana Eva Perez era una bebé cuando la separaron de sus padres, solo puede recrear o imaginar a partir de los relatos, objetos e imágenes de otros. Las narrativas de hijos e hijas emergen entre 2003 y 2015, cuando con los gobiernos de los Kirchner se pide perdón desde el Estado y se eliminan las leyes de amnistía Obediencia Debida y Punto Final. En 2010 se forma el Colectivo de hijos (CdH) para desvincularse de la organización fundada en 1995 Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido (H.I.J.O.S), porque, en lugar de centrarse en la militancia de sus padres, estas nuevas voces buscan visibilizar sus propias experiencias y afectos. En este contexto, las propuestas literarias de descendientes de víctimas del terrorismo de Estado comparten algunas elecciones estéticas como la mezcla de autobiografía y ficción, los géneros populares, el tono irónico, el infantilismo, el humor negro y la apropiación de fotografías y objetos heredados de una forma creativa y reparadora (Gatti 2011, Kohan 2014, Gamerro 2015, Blejmar 2016). Así, pues, mientras la generación anterior representa el pasado dictatorial mediante ficciones alegóricas o testimonios realistas, los hijos en sus narrativas apelan a la propia identidad fracturada por la desaparición de los padres, imbricando el testimonio y la literatura en unos formatos que a menudo son de tipo documental e intermedial.

3. (DES)FILIAIONES Y CONTRAMEMORIAS

En *Honrarás a tu padre y a tu madre*, Cristina Fallarás revisa la historia de su familia por el lado paterno y el materno para preguntarse por las consecuencias de la Guerra Civil y el franquismo en su biografía genealógica y en la sociedad española. La novela se divide en tres partes —“El asesinato”, “El coronel” y “La familia”—, donde se intercalan capítulos que reconstruyen acontecimientos del

⁴ He aquí algunos ejemplos de escritores que experimentaron la desaparición de sus padres y/o vivieron escondidos, pero eran demasiado pequeños para conservar esos recuerdos o solo tienen recuerdos infantiles: Laura Alcoba (*La casa de los conejos*), Félix Bruzzone (*76 y Los topos*), Ángela Urondo Raboy (*¿Quién te creés que sos?*), Raquel Robles (*Pequeños combatientes*), Marta Dillon (*Aparecida*), Verónica Sánchez Viamonte (*Magdalufi*) y Lola Arias (*Mi vida después*). También hay casos como el de Julián López (*Una muchacha muy bella*) en los que se emplea la posición enunciativa de los hijos de desaparecidos sin serlo realmente.

pasado y capítulos sobre las reflexiones y el estado anímico de la autora. A lo largo de la novela, se combinan la primera persona y la tercera persona, así como la narración en pasado y la narración simultánea del pasado, en que la acción sucede a la par que se cuenta creando un efecto de inmediatez. La lectura de una entrevista a Clara Valverde, autora del ensayo *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma de la violencia política del siglo xx en el Estado Español*, suscita en Fallarás el descubrimiento de la herencia de los traumas familiares no elaborados: "Me pregunto si tiene todo esto algo que ver con mi incapacidad para amar [...] con este empeño mío en ir matándome" (2018: 81). Entonces, la narradora-autora se propone desvelar los silencios en torno al abuelo paterno, Félix Fallarás, fusilado en 1936, e imagina un encuentro azaroso de este con el abuelo materno, Pablo Sánchez (Juaréz) Larqué, un capitán franquista que comandaba los pelotones de fusilamiento. Asistimos a un proceso de des-filiación con la genealogía familiar franquista, es decir, se produce un corte con la transmisión del relato y los valores del bando vencedor que dominaron la vida de la escritora.⁵ De modo que hay una denuncia a la omnipresencia de las narraciones heroicas de guerra del abuelo militar franquista, que contrasta con la historia negada de Félix:

"Y entonces yo crucé a nado el Bidasoa para unirme a las tropas del generalísimo Franco", explicaba él una y otra vez. "¿Os lo he contado alguna vez" Todos sabíamos que teníamos que decir que no. "¿Y cuando estaba tomando el aperitivo en la terraza de Imperio y llegó un rojo? ¿Os he contado cómo le abrí la tripa con un tenedor?" Tampoco. (Fallarás 2018: 196)

Fallarás también evoca su propia infancia en el Gran Oasis Park, una urbanización privada de Calafell construida en los años 70 donde iba a veranear la gente rica de Zaragoza. En el presente de la enunciación, la narradora homodiegética se despoja de todo y se desplaza a pie desde Barcelona hasta la casa de esta urbanización en ruinas, donde su familia dejó olvidado un gorrión muerto con las patas colgando del respiradero. La imagen de indiferencia y ceguera ante el pajarillo atrapado, que queda a la vista de todos mientras agoniza, muere y se descompone, pone de manifiesto las dinámicas de secretismo familiar sobre el asesinato de Félix y la responsabilidad de la parte de la familia franquista. Asimismo, Fallarás busca respuestas en ese espacio decadente porque simboliza los pelotazos urbanísticos, el turismo interior y el desarrollismo auspiciados por la dictadura franquista, que contribuyeron a afianzar el marco de olvido y negación del pasado entre los miembros de su generación.

Para Santos Sanz Villanueva (2018), en los capítulos de *Honrarás* centrados en la vivencia personal, la autora "rinde tributo a la excepcionalidad de los

⁵ Sebastiaan Faber ha analizado la recurrencia en las novelas de memoria del motivo de la des-filiación con la familia franquista: "Esta tensión entre obligaciones y afectos familiares, por un lado, y compromisos éticos y afinidades políticas, por otro, genera la tensión dramática en varias de las producciones literarias que más atención crítica han suscitado" (2014: 148). Incluso, para Faber (2017), lo distintivo de la generación de los nietos de la Guerra Civil es "su afán por romper la camisa de fuerza de la filiación biológica e ideológica". El crítico remite al caso de Dulce Chacón, quien se des-filió de su familia del bando nacional, porque en *La voz dormida* rescató la memoria de los republicanos, solidarizándose con ellos en un acto de afiliación.

sentimientos” y “cae en el énfasis expresivo”. En la misma línea, Pozuelo Yvancos considera que los capítulos sobre el sufrimiento de la protagonista “contaminan” los dedicados a la historia familiar, porque Fallarás “ha querido construir un personaje de sí misma, ideando incluso un malhadado escenario de marginalidad para ir dando dimensión dramática a una historia que no la necesitaba porque la tenía como tal” (2018: 8). Ambos críticos coinciden en que el dramatismo y sentimentalismo terminan por rebajar la calidad literaria de *Honrarás*, mientras Ana Casas ha puesto en valor la “exhibición de esos sentimientos” que cumple la función de inscribir “la ansiosa búsqueda de los orígenes”, ya que esta novela responde a “la idea del sujeto atravesado por la memoria individual y colectiva” (2020: 177). Al indagar en el trauma vicario y las heridas mal cicatrizadas, Fallarás aporta una inflexión más emotiva a las pesquisas del narrador-investigador de la novela de memoria, que a menudo se enfoca en el relativismo epistemológico y en las dificultades propias del proceso de la reconstrucción histórica. De modo que la familia y los espacios íntimos de *Honrarás* constituyen la metáfora de las rupturas sociales producidas por la guerra y la dictadura, planteando la necesidad de reivindicar la genealogía republicana a un nivel individual y colectivo.⁶

En *Diario de una princesa montonera*, Mariana Eva Perez revisa la historia de sus padres a partir de textos heterogéneos y fotografías, al mismo tiempo que ofrece una crónica cotidiana de sus experiencias como hija de montoneros desaparecidos en lo que ella denomina la “Disneylandia de los Derechos Humanos”, esto es, las políticas de memoria durante los años del kirchnerismo. La versión impresa conserva la forma y el estilo original del blog de Internet que Perez empezó a publicar en 2009. Así, pues, ofrece una mirada muy personal y desenvuelta sobre asuntos como las tensiones y conflictos con la militancia en una organización de derechos humanos, el reencuentro con su hermano apropiado de bebé, la participación en actos y homenajes, y la asistencia a juicios de los delitos cometidos en la ESMA. La aparición en 2003 del documental *Los rubios* de Albertina Carri supuso la ruptura con los códigos y discursos aceptados acerca de la memoria y el trauma en la producción cultural de la postdictadura argentina. El proceso de investigación sobre la dictadura militar es desacralizado por Carri mediante prácticas experimentales y antimiméticas como la fragmentación del discurso testimonial y la dramatización del secuestro de sus padres con animación de muñecos de Playmobil. Esta cineasta ha sido criticada por despolitizar la militancia y por faltar al rigor documental, sin embargo, según Gamarro:

[E]l suyo es un hartazgo no solo individual sino generacional, no solo emotivo sino estético y político, supone no solo una crítica de los testimoniantes sino del género documental sobre la dictadura realizado, hasta el momento, casi exclusivamente por esa generación, la de sus padres. (Gamarro 2015: 500)

⁶ En su obra *A la puta calle: crónica de un desahucio* (2013) y en el hashtag que lanzó en 2018, #Cuéntalo, Fallarás demostró que para ella romper el silencio es una estrategia para crear la identificación grupal. Además, en *Honrarás* remite a la importancia del presente de desposesión descrito en *A la puta calle*, fruto de la crisis económica y el quiebre del estado del bienestar, para su proceso de toma de conciencia sobre la herencia del pasado familiar: “Ser pobre como una (de nuevo) forma de pertenecer. Y una forma de dejar de pertenecer” (2018: 159).

Este distanciamiento crítico generacional también se observa en el discurso verbal y visual de Perez en *Diario*, que se refiere de forma irónica a la dictadura y sus efectos como “el temita”, por considerarlo un tópico desgastado. Perez también inventa palabras y expresiones como “los militontos” y “el glamour militonto”, “los hijos” y sus variantes —“el hijismo”, “hijear”, etc.—, “la memory cool-hunter”, “el Reino del Testimonio” y “las hordas memoriosas”. Además, realiza cambios ortográficos para caricaturizar los lugares comunes sobre la memoria de la dictadura, por ejemplo, usa la mayúscula y los guiones entre palabras y escribe “verdat” e “identitat”. Este lenguaje lúdico, cercano a la oralidad del blog, tiene que ver con el recurso del humor y la mirada infantil en la retórica grupal que emplean los hijos de desaparecidos como una “estrategia de autoafirmación y orgullo” para tantear la posibilidad de revertir la posición de herederos de un linaje interrumpido (Sosa 2012: 44).

El Colectivo de Hijos quiere poner en circulación el relato de los “huérfanos científicamente producidos” por el terrorismo de Estado, tal como proclama en su manifiesto: “Buscamos un lenguaje propio. Trabajamos sobre lo que nos legaron, recortamos, pegamos, rearmamos, agregamos y quitamos. Porque en este trabajo re-creamos” (2010). Como integrante del colectivo, Perez afirma: “somos otros hijos diciendo otras cosas, planteando otras demandas en otros lenguajes. Una parte importante de la reflexión y la difusión de nuestras ideas se da a partir de la técnica de collage” (Rebossio 2012). *Diario* ejemplifica esta pensión al montaje y el collage de fragmentos heredados, ya que mezcla géneros y códigos a partir de textos propios y apropiados, diario, reflexiones ensayísticas, sueños, correos electrónicos, diálogos, poemas, dibujos, documentos, etc. Además, intercala fotografías-collages inspiradas en *Arqueología de la ausencia* (2001), una exhibición de Lucila Quieto en la que escanea retratos de los padres desaparecidos, los proyecta sobre una pared y se colocan al lado los/as hijos/as para crear una imagen artificiosa que les permite juntarse con los ausentes.

4. EL ÁLBUM FAMILIAR DE FILIACIONES TRUNCAS

En las narraciones de filiación de *Honrarás* y *Diario*, las autoras tratan de reimaginar un pasado cuya transmisión ha sido suspendida por la desaparición de abuelos y padres. Para ello, articulan una serie de “piezas de Lego” (relatos, fragmentos, documentos, fotografías, objetos y lugares de memoria) en unos textos atravesados por conjeturas e hipótesis. Los lazos familiares y biológicos son centrales en los discursos sobre la memoria en España y en Argentina, que tienen una proyección pública en las producciones culturales y en las organizaciones humanitarias.⁷ A ambos lados del Atlántico, la evidencia genética de los

⁷ La Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) está formada mayormente por los nietos de las víctimas. Igualmente, la Querrela Argentina contra los Crímenes del Franquismo frente al bloqueo jurídico e institucional fue impuesta en 2010 por víctimas y sus familiares españoles residentes en Argentina. Por otro lado, las asociaciones argentinas ponen el foco en los lazos de sangre para las políticas de memoria, tal como revelan sus propias denominaciones:

exámenes de ADN permite identificar los restos y encontrar los hijos apropiados, y las fotografías familiares funcionan como prueba de la identidad de los desaparecidos. Asimismo, la Querrela Argentina ha generado alianzas entre víctimas del franquismo y víctimas del Cono Sur, y ha dado lugar a la llamada “Ronda de la dignidad”, que se reúne desde 2010 en Madrid emulando las concentraciones de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S. en Buenos Aires. En estas protestas, los familiares muestran pancartas y retratos en blanco y negro de los desaparecidos para denunciar el abandono del Estado.

A partir de la recontextualización del álbum familiar, Perez y Fallarás personalizan y hacen circular unas imágenes de los protagonistas anónimos de los eventos históricos. Según Marianne Hirsch, las fotografías tienen un papel fundamental en la labor de la posmemoria de “reactivar e individualizar de nuevo estructuras memoriales políticas y culturales más distantes, re-vestiéndolas con formas de expresión estética y de mediación familiar enriquecedora” (2021b: 60).⁸ En ese sentido, es demostrativa la foto de un escrache al médico Magnacco en el fragmento de *Diario* que rememora el activismo de Perez en la organización H.I.J.O.S. (2016: 152-154). Entre los manifestantes con actitud festiva, vemos a Perez aislada y una flecha señalando el retrato que sostiene con la anotación “Paty, siempre perfecta”, refiriéndose a su madre. Los dibujos y escritos encima de la imagen refuerzan la individualización de las víctimas propia del ritual de mostrar los rostros de familiares en estas movilizaciones, y también le conceden un mayor protagonismo al comportamiento y las emociones de los hijos. La frase irónica que evoca con humor negro el lenguaje de la publicidad de cosméticos nos remite a la reflexión recurrente de Perez sobre lo inquietante que resulta que en su imaginario sus padres sigan siendo jóvenes a causa del terrorismo de Estado: “[Y]o estoy viva, envejezco, no soy la foto de mi mamá” (105).



Fig. 1. Foto de Esteban Tula Santamaría

Familiares de Detenidos y Desaparecidos por razones políticas (1976), Madres y Abuelas de Plaza de Mayo (1977), H.I.J.O.S. (1996), Herman@s (2003) y CdH (2010).

⁸ En 1997 Hirsch acuña el término “posmemoria” para referirse a la transmisión transgeneracional del trauma en las narraciones de los hijos de las víctimas y supervivientes del Holocausto (2021a: 47-48). Más tarde, distingue entre la posmemoria familiar, que depende de “la identificación vertical intergeneracional (entre padres e hijos en el contexto de una familia)”, y la posmemoria afiliativa, “la cual facilita que otros contemporáneos se identifiquen de manera más general con la posición del hijo de supervivientes” (2021b: 64).

En las novelas de Perez y Fallarás, las fotografías tienen una dimensión testimonial que garantiza la autenticidad y la existencia del ausente, pero su inserción en un discurso ficcional desestabiliza el contexto original del documento visual. Los textos memorísticos, tal como los describe Annette Kuhn, están conformados por un montaje de fragmentos, anécdotas, imágenes, etc., que cobran una cualidad atemporal e imaginística alejada del relato convencional propio de las memorias oficiales (2002: 162). Así, pues, al ubicar las fotografías familiares en la novela, se abren múltiples sentidos que reemplazan su referencialidad indicial. Fallarás incorpora nueve fotografías de parientes del lado materno y dos de Presentación Pérez, su abuela paterna. La portada del libro es un montaje en color de un retrato de su abuelo Pablo Sánchez (Juárez) Larqué y uno de su abuela María Josefa. El título, *Honrarás a tu padre y a tu madre*, tiene un doble sentido porque alude a la desobediencia al cuarto mandamiento de la ley de Dios por parte de la autora, que desafía la educación recibida y los valores católicos de su familia. Los primeros capítulos narran en tercera persona momentos de la vida de Presentación, haciendo hincapié en la pobreza que vivió desde su infancia, y se la compara con un abedul fuerte: “[Q]ué forma de haberse hecho con golpes y ser ya golpe” (2018: 18). La prosa lírica del segundo capítulo se relaciona con el retrato antiguo de Presentación vestida con ropa humilde y mirando de frente con una expresión y una pose ritualizadas. Se trata de una imagen ennegrecida, deteriorada y con una dedicatoria formularia firmada por Presentación, quien aprendió a escribir con la ayuda de un pariente. En el párrafo de la parte inferior, dice: “Con la rama tierna y plata del recuerdo de Presentación Pérez azotaría los labios de los cínicos hasta hacer de ellos una masa de pulpa y sangre” (19). El símil del abedul conecta con la retórica visual del retrato que nos aporta información sobre la historia y la memoria colectiva de las clases subalternas.



Fig. 2. Presentación Pérez

Este retrato contrasta con el de María Josefa que aparece en el capítulo “primero de noviembre de 1945” y plasma a una mujer sofisticada, maquillada y con ropa elegante mirando a la cámara desafiante y seductora. Además, esta imagen reproduce el estilo visual de las fotografías de las actrices glamorosas de Hollywood de la época. El texto describe los atributos de la vida privilegiada de

una aristócrata —es hija del barón de Apizarrena—, que tiene servicio, coche oficial y un marido que “ha ganado la guerra”, al que ella considera como una más de sus posesiones (129). En la parte “El asesinato”, Presentación y Félix se hacen muestras de afecto, a pesar de la dureza y la miseria en la que viven. En cambio, en este capítulo, la Jefa trata con desdén al capitán franquista Pablo Sánchez, incluso piensa que el amor es un sentimiento indigno y propio de los pobres. De modo que Fallarás insiste en la variante de clase que tuvo el conflicto y la división de los bandos, haciendo una acusación a los poseedores de privilegios y de una gran fortuna, mientras ensalza a los vencidos, especialmente a la figura de Presentación, viuda de fusilado. Este contrapunto se intensifica y gana mayor complejidad en el capítulo 44, donde la narradora confiesa haber compartido los gustos propios de la clase social adinerada y haber normalizado que cada Navidad la Jefa le diera su ropa usada a Presentación: “Elegí adónde pertenecer [...]. Ya no hubo pudor. Ni siquiera me llamó la atención” (2018: 205). Pero en el presente de la enunciación, se remedia esa primera pertenencia tanto en el discurso verbal como en el visual, ya que, en la única fotografía de la escritora en la novela, está de niña junto con Presentación, cuya actitud “destila una humildad limpia de imposturas” (202).



Fig. 3. María Josefa Íñigo de Blázquez, “la Jefa”

En los textos posmemoriales siempre hay una relectura y remontaje de las fotos familiares, que “han sido recortadas, ampliadas, proyectadas en otras imágenes; se las enmarca diversamente y se las des-contextualiza o re-contextualiza; se las inserta en nuevas narrativas, nuevos textos, están enmarcadas de otro modo” (Hirsch 2021b: 108). Este proceso se extrema en *Diario de una princesa montonera*, porque las nueve fotos que contiene no solo están engarzadas en el relato en primera persona de Perez, sino que están manipuladas por medio de la técnica del collage y la superposición de anotaciones y dibujos. En el apartado “Dilema con fotos”, la autora lamenta los pocos retratos que tiene de sus padres, José y Paty, debido a su actividad en la militancia y la clandestinidad: “mi única foto con ellos, Paty sin cabeza, yo tomando teta y la mirada de Jose del otro lado de la lente” (2016: 91). Esta situación la fuerza a ser creativa en “mi primera foto con mi papá”, donde reproduce la práctica del proyecto fotográfico de Lucila Quieto,

así que se coloca al lado de un retrato de José que ha ampliado y crea una unión ilusoria de los dos por medio de la doble fotografía analógica y digital.



Fig. 4. Foto de Clarisa Spataro

Con la aspiración de suplir las lagunas del álbum familiar, en el texto “Trouvé”, Perez también incorpora un fotomontaje hecho con una foto que le entrega un ex-novio de Paty exiliado a Francia:

Martín sostiene en brazos a un bebé. Paty estira el cuello hacia atrás y hacia un lado para verle la cara. Ella está en el centro de la foto. Martín está cortado. Esa foto me perturba. [...] ese bebé que no soy yo, que no es ningún hijo nacido de Paty y Martín, pero podría ser. (Perez 2016: 150)

La escritora altera la imagen para expresar su desasosiego ante el enigma, superponiendo un recorte de su cara de adulta encima de la cabeza del bebé anónimo y sustituyendo a Martín por Darth Vader de *Star Wars*. Al lado hay otra figura del villano dibujada y una mano humana enorme que agarra al bebé. Estos personajes siniestros representan a los militares que la separaron de su madre en una tentativa de recrear la experiencia traumática del secuestro y la desaparición, de la cual ella no tiene memoria a un nivel consciente.

Perez también describe el impacto que le ha producido *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad* de Gabriel Gatti, un texto sobre el silencio y la parodia como estrategias para recomponer la identidad y la quiebra de sentido. Siente que Gatti está hablando de lo que ella escribe y de sus reuniones de collage, cuando este afirma “el vacío que la catástrofe de la desaparición forzada de personas produce es habitable y narrable. Y a veces, agradable” (Perez 2016: 145). En *Diario* se relata la primera juntada de collage del CdH, en la que recortan y pegan palabras y reflexionan sobre su significado: “No había otras palabras de repuesto. Ahora las estamos inventando” (114). De hecho, el vocabulario lúdico e irreverente de esta obra es colectivo, ya que ha sido creado por estos jóvenes que quieren transgredir el léxico aprendido en el movimiento de los derechos humanos. Igualmente, el remontaje de fotos y documentos heredados sirve para revelar otro tipo de verdad más allá de la realidad factual.

La mirada infantil de las reconstrucciones con muñecos de Playmobil en *Los rubios* también está presente en *Diario*. Perez toma del imaginario de los

cuentos de hadas la figura de la princesa montonera del “ilustre linaje de los derechos humanos”, llama “príncipe Néstor” al anterior presidente e incluye personajes villanos que representan a los perpetradores y los cómplices como Dora, la madre apropiadora de su hermano. También hay un hada buena, Santa Tere de los Milagros Académicos, y un príncipe encantado, Jota, con el que Perez se casa en un final feliz. Incluso, cuando la autora se muda a una ciudad alemana, descubre por azar un castillo e incorpora su foto en el libro con dibujos de carácter infantil.⁹ De modo que en *Diario* hay una reescritura feminista y paródica de los cuentos clásicos con el propósito de plantear cuestiones políticas y culturales del contexto argentino. Por ejemplo, con Dora, la madrastra malévola, se desestabiliza el tropo de la rivalidad femenina, ya que su maldad deriva del universo de los victimarios del terrorismo de Estado. Esta reproducción de los códigos patriarcales de los cuentos en clave de humor también tiene que ver con el estilo autosatírico que proviene de los rasgos discursivos del formato blog. El personaje de Perez actúa como la princesa torpe que necesita ser rescatada, pero también se emborracha, toma drogas y hace chistes de humor negro. De una forma similar, la protagonista de *Honrarás a tu padre y a tu madre* es autodestructiva y anti-heroica, bebe todo el alcohol que encuentra y confiesa que tiene inseguridades, miedo y vergüenza. Fallarás sugiere que padece los efectos de la transmisión generacional del trauma de la violencia política, cuyo daño se incrementa si hay incomunicación y silenciamiento dentro de la familia, haciendo que los descendientes hereden “emociones sin palabras y palabras sin emociones” (Valverde 2014: 34). Con una actitud autoinculpatoria, Fallarás cuestiona esta idea y se pregunta si solamente sirve para justificar su ineptitud y sus fallas del presente: “mi primera reacción ante la TGTVP consiste en burlarme de la tal Valverde y pensar en nuestras excusas. [...] Si has pasado treinta años ciega, más vale que la excusa sea del tamaño de una guerra civil, la peor de todas las guerras” (2018: 81).

En *Diario*, Perez denomina “clímax de fe en la política, orgasmo de credulidad” el momento en que conoce a Kirchner, y lo ilustra con una fotografía del encuentro a la que ha dibujado un cupido con flechas y corazones (2016: 37). Por tanto, desafía la solemnidad de los homenajes oficiales y manifiesta abiertamente su distanciamiento y escepticismo hacia las políticas estatales de derechos humanos y de memoria aplicadas en Argentina. En cambio, la ausencia de auténticas políticas públicas de memoria en España, la impunidad de los crímenes franquistas y el silencio familiar propician que Fallarás abrace con entusiasmo la labor memorialística de asociaciones e historiadores.¹⁰ En el relato

⁹ Los motivos y las estructuras de fábulas, cuentos infantiles e historias de superhéroes son recurrentes en otras narrativas argentinas de hijos/as como *La casa de los conejos*, ya que permiten abordar la relación problemática entre los recuerdos de la niñez y el conocimiento histórico de acontecimientos violentos (Blejmar 2016: 8).

¹⁰ El movimiento de recuperación de la memoria histórica comenzó a partir del año 2000, con la exhumación de fosas comunes con identificación de ADN y homenajes locales a las víctimas. Estas iniciativas dieron paso a las reclamaciones de justicia y verdad vinculadas al discurso transnacional de los derechos humanos: “se conseguía darles una nueva visibilidad a los *fusilados* o *paseados* que, al subsumirse bajo el paraguas de los *desaparecidos*, pasarían de ser fundamentalmente un

del momento en que encontró el nombre de Félix Fallarás en las listas de *Liberadosdelolvido.org*, incorpora la imagen de la placa conmemorativa del Memorial en el Cementerio de Torrero, y se pregunta: “¿Qué coño un abuelo que, hasta un segundo antes de leer su nombre, no existía?” (2016: 84). Así, el ritual de nombrar públicamente al ausente tiene un efecto reparador, porque le devuelve la historia y la dignidad al abuelo fusilado y desaparecido.



Fig. 5. Foto de Damián Neustadt

Mientras Perez problematiza el discurso oficial de la memoria tanto de los organismos de derechos humanos como de la política de Estado, Fallarás impugna la desmemoria que ha dominado en España, especialmente en el espacio de la derecha: “Se llama Elimina el Rencor y Olvida lo Que Pasó. Se llama Rencoroso el Que se Acuerde. Se llama Tú te Callas porque Perdiste la Guerra. Se llama Olvida que Existió” (2018: 88). El proceso de desenterrar el pasado oculto dentro de la familia de la autora tiene claramente el correlato de la situación nacional, ya que durante la dictadura se silenció a los republicanos que quedaron olvidados en las cunetas, en cambio, los franquistas recibieron reconocimiento y lugares de memoria. Perez expresa su solidaridad con las víctimas del franquismo cuando describe cómo llora “a gritos” tras leer una noticia sobre la suspensión del juez Garzón por investigar las desapariciones y sobre las protestas semanales de los familiares en la Puerta del Sol:

[P]or qué España me duele tanto, si es por ese pueblo de Galicia de donde vino mi bisabuela, si es por la lengua que amo, si es por las canciones de Miguel Molina que me enseñó Argentina, si es por los poemas de Miguel Hernández que me aprendí de memoria en la adolescencia, si es por García Lorca a quien ya nadie busca en Granada su Granada para sacarlo de la infamia de la fosa común, para sacarnos a todos de la infamia de García Lorca NN en una fosa común. (Perez 2016: 87)

‘producto autóctono’ de la represión franquista a entrar a formar parte de una categoría mucho más amplia, transnacionalizada y jurídicamente sancionada por la legislación penal internacional en el contexto de los crímenes de lesa humanidad” (Ferrándiz 2010: 171).

Por tanto, la escritora apela a sus propias raíces gallegas,¹¹ a la cultura popular que le transmitió su abuela y a los dos poetas víctimas de la represión franquista, Lorca y Hernández, como los posibles detonantes de ese momento catártico de llanto incontenible, que compensa la dificultad de expresar la dimensión emotiva de su propio vacío y orfandad. En un intento de atenuar el patetismo, cuando en el siguiente fragmento imagina las torturas que sufrió su padre, afirma irónicamente: "Necesito urgente una injusticia en otro país" (88). Esta perspectiva transnacional también está presente en *Honrarás*, porque se narra la historia del padre de Pablo Sánchez, Delfín, que provenía de México y era nieto del presidente Benito Juárez, y se indaga en las razones que le llevaron a alguien con esas raíces y con rasgos indios a luchar en el bando nacional.

5. FOTOGRAFÍAS, SILENCIOS E INVENCION

Fallarás y Perez recurren al álbum familiar con un propósito reparador, pero se ven impelidas a llenar los vacíos de la memoria por medio de elementos ficcionales que aportan otro tipo de conocimiento. Para ello, explotan los elementos retóricos presentes en las imágenes que son susceptibles de revelar un mensaje complementario a la aparente evidencia. Como han planteado Susan Sontag y Roland Barthes, la fotografía es un potencial objeto de fascinación, reflexión e imaginación, pero no se puede fijar su significado: "en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía" (Sontag 2014: 32). Barthes se pregunta por qué le impactan emocionalmente, y distingue entre el efecto retórico del *studium*, el interés por el contexto socio-histórico en una fotografía, y el *punctum*, un detalle llamativo que no solamente despierta el interés del observador, sino que lo conmueve, le afecta de un modo personal: "es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)" (1990: 65). Inspirándose en el concepto de *punctum*, Hirsch sostiene que las fotografías de archivo en las narrativas de los hijos de supervivientes y víctimas del Holocausto operan como "'puntos de memoria' que hablan de nuestros propios deseos y necesidades, de nuestras fantasías y miedos, no de un pasado del que supuestamente son testimonio" (2021b: 45).

El uso de fotografías en *Honrarás* y *Diario* trasciende su función referencial porque las autoras aspiran a revelar su contenido oculto o silenciado, incluso confrontando lo que se percibe a primera vista en las imágenes. Así que la ilustración y la éfrasis mediante estrategias disruptivas de distanciamiento, recreaciones imaginarias y elipsis sustituyen la linealidad y la clausura narrativa. Esto es evidente en la descripción que realiza Fallarás de una foto de la boda de sus padres, donde habla de la postura y la expresión del rostro de Pablo Sánchez y de Presentación, así como la incomodidad de todos los asistentes. Sin embargo, en la imagen impresa están todos alejados y de espaldas, menos el cura que oficia la misa. Este tipo de instantáneas de ceremonias, como afirma Pierre Bourdieu,

¹¹ En otros fragmentos de la obra, la autora juega con la idea de que su padre José, al que apodaban "El Gallego", podría haberse llamado Pepe Montoneiro, haciendo referencia al recopilador de chistes despectivos de la cultura gallega Pepe Muleiro.

tienen la finalidad de solemnizar e inmortalizar los momentos de la vida familiar, y reforzar así el sentido de integración del grupo (2003: 57). En cambio, el procedimiento de la elisión visual y la reformulación verbal que emplea Fallarás presenta una unidad familiar inestable, cuyo único sostén es la renuncia de sus padres a pertenecer a ningún bando, “por eso su amor será eterno y sin fisuras y sin contradicciones” (2018: 215).

La elocuente ausencia de imágenes de Félix Chico contrasta con los retratos en ropa militar de Pablo Sánchez y de Julio Íñigo Bravo, padre de María Josefa. Aun así, tres fotografías aluden metafóricamente a Félix como una presencia espectral del pasado violento: la placa con su nombre en el memorial a los fusilados en el cementerio de Torrero (84); la imagen actual de la tapia del Cementerio Municipal de Torrero con los agujeros dejados por los fusilamientos (91), y la titulada “Fusilamiento en Zaragoza” (33). Esta última capta el momento antes de que un pelotón dispare a siete hombres en el cementerio de Durango, Vizcaya, con un grupo de niños que están contemplando el fusilamiento. Su contexto es enigmático, puede tratarse de una reconstrucción realizada por los sublevados con fines propagandísticos o como homenaje, que representa a unos republicanos fusilando a afines al bando de Franco (“82 años”). La imagen ha sido utilizada en las redes sociales por simpatizantes republicanos para denunciar las matanzas de franquistas, y a la inversa. Fallarás acompaña esta foto con un texto que parece subrayar su carácter de escenificación simulada: “Nada sé yo del hombre que va a morir. Hasta su muerte hicieron desaparecer. No conocí al Félix Chico. No existe su historia. Hasta esto le negaron” (2018: 33). Este uso de fotografías de origen difuso contribuye al proceso de ficcionalización del documento histórico, cuando este entra a formar parte del universo novelesco.

La narradora señala a su abuelo Pablo Sánchez como uno de los actores de los fusilamientos en la tapia del cementerio de Torrero, pero plantea que su participación fue una fatalidad: “aquel muchacho, mexicano del español valle del Baztán, aterrizó en la guerra civil española por una concatenación de azares y su presencia en Zaragoza en 1936 marca uno de esos errores que se ríen de la Historia” (90). Cabe recordar que el asesinato de Félix también fue por error, ya que lo confundieron con su padre, un socialista al frente de la UGT. De este modo Fallarás da cuenta de la complejidad de la historia y ofrece un relato alternativo a las narrativas nostálgicas, épicas o heroicas del pasado.¹² El recurso visual de la tapia trasera del cementerio de Torrero con las huellas de los disparos se representa verbalmente unos capítulos antes, cuando se narra el fusilamiento de Félix: “La tapia de ladrillo ocre, del humilde ladrillo de tierra sin agua, no llega a los diez metros. Esta tapia es todo. El final desnudo, seco, ocre” (72). Este lugar periférico y olvidado se vuelve icónico porque quedaron allí las huellas de los impactos de bala a modo de testigo silencioso de la represión del

¹² El cruce de miradas entre Pablo y Félix antes de fusilarlo es una desmitificación del emblemático momento en que el miliciano republicano le perdona la vida al ideólogo de Falange Española en *Soldados de Salamina*, porque en la mirada del alférez, atormentado por el picor que le produce una enfermedad venérea, hay “una ligera compasión que desaparece al instante” (Fallarás 2018: 74).

bando sublevado, además, en la novela se resignifica a través de la combinación del texto y la imagen. A partir del análisis del documental *Shoah*, George Didi-Huberman describe el concepto "*lieu malgré tout*": escenarios de la violencia y el horror como los campos de exterminio, los lugares de ejecución y las fosas comunes que, pese a su destrucción o alteración, siguen física y materialmente presentes (1995: 37). En *Honrarás* hay varios momentos de regreso a la escena después de su destrucción o decadencia, particularmente, la tapia ofrece una apariencia fantasmal que se proyecta hacia nuestro presente, ya que los huecos de balas dejan impreso de manera material y siniestra el terror experimentado en ese espacio.¹³



Fig. 6. Imagen actual de la tapia trasera del Cementerio de Torrero de Zaragoza

En *Diario de una princesa montonera*, estos lugares pese a todo no están representados en fotografías, pero se mencionan reiteradamente los centros de detención y tortura, ahora convertidos en lugares de memoria. A diferencia de Fallarás, Perez hace una aproximación crítica a los marcos institucionales de la memoria, sus monumentos y mitos del pasado. Cuando tiene una cita con Jota en una visita al monumento histórico de la ex ESMA, al pasar por la puerta de la pieza de las embarazadas, dice que quiere que pongan una estrella con el nombre de su madre como en un camarín de Hollywood. Después, subiendo la escalera que va a Capucha, el lugar de reclusión de prisioneros, expresa su deseo sexual a Jota. Según Martín Kohan, la novedad de esta obra es que la risa, o la exploración de su posibilidad, no apunta a los héroes de la militancia ni a la épica setentista, sino a los ritos de la memoria y la reparación, así como a las emociones y los afectos de la escritora (2014: 25). Por tanto, el humor negro y el chiste fallido es también una forma de amortiguar el dolor, que en ocasiones Perez expresa explícitamente: "Siento el dolor en mi cuerpo, siento la picana aunque no sepa qué es" (2016: 25). Igualmente, describe sus pesadillas, la contención del llanto y la experiencia de disociación que vive en los tribunales.

¹³ Posiblemente, la novela de Fallarás favoreció que la tapia del cementerio de Torrero se transformara en un lugar conmemorativo. En 2021, el gobierno de Aragón la declaró Bien de Interés Cultural reconocida como Lugar de Memoria, por la necesidad de recordar y conservar este espacio donde las fuerzas franquistas fusilaron masivamente hasta 1946 (Sánchez 2021).

En un artículo sobre el teatro de la posdictadura, Perez sostiene que la teoría de la posmemoria planteada por Hirsch no responde a la diversidad de experiencias de la segunda generación en el caso argentino, porque son huérfanos de desaparecidos y tienen que afrontar una herencia espectral, incluso pueden haber sido ellos mismos víctimas directas. Le parece más apropiada la formulación "haunting legacies" de Gabriele Schwab, porque permite dar cuenta de un legado de violencia y de unas memorias que retornan de forma inconsciente en pesadillas, somatizaciones y *flashbacks* (Perez 2013: 8-9). Aun así, siguiendo la teoría de Hirsch, la escritora afirma que su conocimiento del pasado está mediado por un investimento imaginativo, creativo y de proyección (14). En *Diario* la forma de articular el texto y la fotografía enfatiza los vacíos y los silencios para dar cuenta de la fantasía y los afectos más allá de la indexicalidad de las imágenes. Perez elige las fotos en que José parece un rockstar y las cartas que Paty le enviaba a un exnovio, para así soslayar la militancia de los padres y el terrorismo de Estado. Además, explora las lagunas acerca del contexto de las fotos analógicas que incorpora en el libro y alude a sus huellas materiales. Por ejemplo, narra su hallazgo de una fotografía de José cogido del brazo con alguien que ha sido suprimido, y escribe la siguiente anotación en el borde: "Y los márgenes negros. Las fotos cortadas. Gente que aún hoy no quiere salir al lado de Jose en las fotos" (2016: 121).

En las narrativas de posmemoria, el rescate de "imágenes a menudo borrosas, desenfocadas, sesgadas, difíciles de leer", es un tropo que apunta a las necesidades y los deseos del compilador del presente, quien las muestra como documentos imperfectos y limitados, pero que pueden activar una conexión afectiva con el pasado (Hirsch 2021b: 108). En el fragmento "Paty es un fantasma", Perez expone el carácter problemático del documento y proyecta sus propias ansiedades indagando en lo que queda fuera de cuadro: "Tiene el corte de pelo de la foto carnet y tal vez está en blanco y negro. Solo la piel de la cara está a la vista. No le veo las manos en ningún momento, quizás están en los bolsillos". Luego, sin transición, pasa a la narración discontinua de un sueño en el que su madre se le aparece (2016: 102). Más adelante, la autora hace referencia a una sesión de espiritismo: "En la oscuridad aparece una cara, la cara de un fantasma, solo el óvalo contra una cortina negra" (104), y en la parte inferior del texto hay una foto carnet de estas características, que supuestamente es de Paty. Pero en la lista que aparece al final del libro se especifica que el retrato es de Ana María Lanzillotto, otra víctima del terrorismo de Estado de la que solo se nos proporciona el nombre, dejando suspendido el conocimiento del pasado y resaltando lo que tiene de espectral y perturbador. La identificación de Paty con la mujer de la foto, además de explorar la relación compleja y ambigua de Perez con la desaparición de sus padres, expresa el proceso de proyección y duelo por medio de las relaciones afiliativas con otras víctimas fuera del círculo familiar. Perez también compara sus impresiones ante ese retrato con un capítulo de *Superagente 86*, con la intención de desdramatizar desde una óptica infantil.

En *Diario* los sueños o pesadillas se vuelven cada vez más intrusivos, e incluso llegan a difuminarse sus límites con la realidad. Cuando está con la modis-

ta probándose el vestido de novia heredado, la narradora afirma, “el fantasma de Paty da vueltas a mi alrededor” (146), y añade una metarreflexión sobre su apego por los objetos del pasado y su modo de reapropiarlos:

El regalo de Site me pesa. Hasta que pienso que soy vintage, la niña-vieja criada por los abuelos, la que teje crochet, la que dice: entre pitos y flautas se hicieron las doce, y no es un chiste, la custodia de fotos, cartas, libros, platos, copas, tantas cosas, demasiadas, pero mías. Y eso es lo que hago con todo eso: tomar lo que me gusta, transformarlo, hacer de eso heredado algo propio. Un poco como los collages. (Perez 2016: 147)

De estas palabras podemos inferir, igual como de la cita de Fallarás que encabeza este artículo, que la desaparición, la ausencia y la desmemoria fuerzan a ambas escritoras a emplear todo de lo que disponen con una mayor libertad creativa, articulando unos relatos que se desplazan hacia la ficción, a pesar de contener fuentes documentales. Perez resalta la ficcionalización de lo testimonial en el subtítulo irónico de su obra, “110% verdad”, y en declaraciones como “Volví y soy ficciones” (2016: 31) o “En Almagro es verano y hay mosquitos —y si esto fuera un testimonio también habría cucarachas, pero es ficción—” (19). Igualmente, en la contracubierta de *Honrarás* se advierte a los lectores que se trata de una novela donde la ficción llena los vacíos de los documentos y testimonios, y la narradora expresa la incertidumbre de si lo que relata es real o no: “Félix Fallarás muere fusilado en unas circunstancias muy similares a las narradas. Habrá quien considere que los detalles son importantes, la suprema importancia de los hechos, la realidad, la *faction*” (2018: 78).

La presencia del álbum familiar en *Honrarás* y *Diario* hace dialogar lo verbal y lo visual para apelar a la desmemoria, la ausencia y la pérdida, que son centrales en las búsquedas identitarias de las autoras. Como se ha visto, la relación con las organizaciones de derechos humanos y asociaciones por la memoria afecta el modo que tiene cada escritora de enfrentarse a los desaparecidos y de negociar con sus fantasmas. Perez emplea el humor negro, la ironía y el collage desde una posición irreverente, ya que pretende parodiar los discursos y las instituciones de la memoria que han conformado su propia identidad. Así que se distancia de unas políticas de memoria homogéneas y saturadas que corren el riesgo de desvirtuar y mercantilizar la memoria y la condición de hijo/a de víctimas del terrorismo de Estado. Pero, mientras en Argentina el Estado acogió las demandas de los organismos de derechos humanos, en España no se hizo justicia con las víctimas del franquismo y sigue habiendo discrepancias sobre la necesidad de recordar nuestro pasado violento. Así que Fallarás escribe desde otro lugar porque tiene que combatir la cultura de la impunidad, el pacto de silencio, los secretos intrafamiliares y el trauma no resuelto. Con todo, Perez y Fallarás emplean el formato de imagentexto como una vía para aproximarse a sus orígenes, no tanto para garantizar la veracidad de lo que narran, sino para dar cuenta de una memoria múltiple y escurridiza. Asimismo, el álbum familiar y la implicación biográfica de las escritoras con el relato aportan una perspectiva filiativa que potencia el conocimiento de la dimensión política de la memoria de

la violencia dictatorial en España y Argentina. En definitiva, los procedimientos intermediales de *Honrarás* y *Diario* desestabilizan las narrativas dominantes, ya sean las de desmemoria o las de una fijación uniforme de la experiencia y de la identidad de los descendientes de desaparecidos.

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Blejmar, Jordana (2016). *Playful Memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Londres: Palgrave Macmillan. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-40964-1>
- Bourdieu, Pierre (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Casas, Ana (2020). "El detenido-desaparecido y la autoficción de los 'nietos': *Honrarás a tu padre y a tu madre* de Cristina Fallarás", *Revista Letral*, 23: 168-191. DOI: <https://doi.org/10.30827/rl.v0i23.11369>.
- Colectivo de hijos (2010). "Manifiesto". Colectivo de hijos (CdH). <<http://colectivodehijos.blogspot.com/2010/12/manifiesto.html>> (1 de abril de 2023).
- Didi-Huberman, Georges (1995). "Le lieu malgré tout", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 46: 36-44. DOI: <https://doi.org/10.2307/3771544>
- Faber, Sebastiaan (2014). "Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 2(1): 137-155. DOI: <https://doi.org/10.37536/preh.2014.2.1.663>
- Faber, Sebastiaan (2017). "La vergüenza de Javier Cercas", *La Marea*. <<https://www.lamarea.com/2017/03/21/la-verguenza-javier-cercas/>> (1 de abril de 2023).
- Fallarás, Cristina (2018). *Honrarás a tu padre y a tu madre*. Barcelona: Anagrama.
- Ferrándiz, Francisco (2010). "De las fosas comunes a los derechos humanos: El descubrimiento de las *desapariciones forzadas* en la España contemporánea", *Revista de Antropología Social*, 19: 161-189.
- Gatti, Gabriel (2011). *Identidades Desaparecidas. Peleas por el Sentido en los mundos de la Desaparición Forzada*. Buenos Aires: Prometeo.
- Gamero, Carlos (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gómez López-Quiñones, Antonio (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954870332>
- Hirsch, Marianne (2021a). *Marcos familiares: Fotografía, narrativa y posmemoria*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Hirsch, Marianne (2021b). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem.
- Kohan, Martín (2014). "Pero bailamos", *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*, 9(11-12): 23-27.
- Kuhn, Annette (2002). *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. Londres / Nueva York: Verso.

- Mitchell, William J. Thomas (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Oleza, Joan (1996). "Un realismo posmoderno", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 589-590: 39-42.
- Perez, Mariana Eva (2013). "Their Lives After: Theatre as Testimony and the So-Called 'Second Generation' in Post-Dictatorship Argentina", *Journal of Romance Studies*, 13(3): 6-16. DOI: <https://doi.org/10.3828/jrs.13.3.6>
- Perez, Mariana Eva (2016). *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad*. Barcelona: Marbot.
- Perkowska, Magdalena (2013). *Pliegues visuales: Narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954871650>
- Pozuelo Yvancos, José María (2017). *Novela española del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, José María (2018). "La Guerra Civil en la familia", *ABC Cultural*: 8.
- Rajewsky, Irina (2020). "Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad iconotext", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 6: 432-461.
- Rebossio, Alejandro (2012). "Desacralizar el dolor de la dictadura argentina a través de la literatura", *El País*. <www.elpais.com/cultura/2012/09/18/actualidad/137956618_808535.html> (1 de abril de 2023).
- Sanz Villanueva, Santos (2018). "Honrarás a tu padre y a tu madre", *El Cultural*. <https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/novela/20180316/honraras-padre-madre/292472490_0.htm> (1 de abril de 2023).
- Sánchez, Mercedes (2021). "La Tapia del Cementerio 'Lugar de Memoria'", *ARMHA Recuperando memoria*. <<https://www.armharagon.com/la-tapia-del-cementerio-lugar-de-memoria/>> (1 de abril de 2023).
- Sontag, Susan (2014). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Penguin Random House.
- Sosa, Cecilia (2012). "'Queremos mamá y papá'. Duelo y filiación en la Argentina contemporánea", *Ciencias Sociales, Revista de la Facultad de Ciencias Sociales/UBA*, 81: 42-47.
- Valverde Gefaell, Clara (2014). *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma de la violencia política del siglo XX en el Estado Español*. Barcelona: Icaria.
- Wagner, Peter (1996). "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality - The State(s) of the Art(s)", in *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, ed. Peter Wagner. Berlín / Nueva York: Walter de Gruyter, 1-39. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110882599.1>
- "82 años. Esta foto franquista sobre el fusilamiento republicano contra derechistas de Durango se utiliza paradójicamente como icono antifascista" (2018), *Mugakultura*. <<https://mugakultura.eus/2018/09/27/una-foto-fusilamiento-republicano-derechistas-durango-se-utiliza-paradojicamente-icono-antifascista/>> (1 de abril de 2023).

MEMORIA EXOCANÓNICA. CONTRAPUNTOS MEMORIALISTAS Y CONTRANACIONALISMO MILITANTE EN *LOS HUÉRFANOS* DE JORGE CARRIÓN*

EXOCANONICAL MEMORY. MEMORIALIST COUNTERPOINTS
AND MILITANT COUNTER-NATIONALISM IN *LOS HUÉRFANOS*
BY JORGE CARRIÓN

JUAN CARLOS CRUZ SUÁREZ
Stockholms Universitet

<https://orcid.org/0000-0002-6707-5619>
juan.cruz@su.se

DANIEL ESCANDELL MONTIEL
Universidad de Salamanca

<https://orcid.org/0000-0001-7311-8016>
danielescandell@usal.es

Recibido: 01.06.2023

Aceptado: 07.02.2024

RESUMEN: En el presente artículo se aborda el modo en que novela de Jorge Carrión *Los huérfanos*, como obra inscrita en una serie de novelas del mismo autor, deviene en novela memorialista no normativa y, con ello, exocanónica como ejecución disidente del subgénero, pero sustentada en sus tradiciones. Esta denominación se percibe a partir la forma en la que la obra de Jorge Carrión se desmarca de la caracterización propia de este tipo de novelas en el prisma nacional, todas ellas principalmente elaboradas bajo la premisa de la rememoración del pasado traumático de la España contemporánea, o de otro referente nacional en los casos de autores inscritos en otras líneas de tradición. Si bien la crítica misma a la memoria debe ser tomada como una de las características de

* Este artículo es resultado del proyecto PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y de la estancia de investigación realizada por Daniel Escandell Montiel en la Universidad de Estocolmo bajo el programa de Ayudas para la recualificación del sistema universitario español 2021-2023, financiado por el Ministerio de Universidades / Next-GenerationEU / PRTR.

peso que sitúan a esta novela fuera del estricto y definido canon conservador de la narrativa memorialista de estas dos últimas décadas (y, con ello, del siglo XXI), es el discurso posnacional y contranacional que traspasa toda la novela el factor más determinante a la hora de hablar de un relato de fondo memorialista, exocanónico y que fluctúa entre los centros y las periferias de sus tradiciones.

PALABRAS CLAVE: *Los huérfanos*, Jorge Carrión, narrativa posnacional, novela memorialista, exocanon

ABSTRACT: The present article addresses the way in which Jorge Carrión's novel, *Los huérfanos*, as a work inscribed in a series of novels by the same author, becomes a non-normative memorial story and, consequently, exocanonical as a dissident execution of the subgenre, while remaining rooted in its traditions. This denomination is perceived based on how Carrión's work distinguishes itself from the typical characterization of this type of novel within the national context. These novels are primarily crafted under the premise of remembrance of Spain's traumatic past, or of another national reference in the cases of authors associated with different lines of tradition. Although the critique of memory itself should be regarded as one of the weighty characteristics that places this novel outside the strict and defined conservative canon of memorialist narrative in the past two decades (and, by extension, the 21st century), it is the post-national and counter-national discourse that permeates the entire novel that becomes the most determining factor when discussing a memorialist work with an exocanonical essence, which fluctuates between the centers and peripheries of its traditions.

KEYWORDS: *Los huérfanos*, Jorge Carrión, Postnational Narrative, Memorialist Narrative, Exocanon



1. INTRODUCCIÓN. ENTRE EL POSNACIONALISMO ORGÁNICO Y LA "MILITANCIA" CONTRANACIONAL

Termina *Los huérfanos* (2014) mirando hacia un espacio posible, tan volátil como sólido, ambiguo, impreciso, cambiante, transformador y núcleo sobre el que se erige toda esa compleja cartografía a la que llamamos humanidad: el lenguaje. Escribe Carrión:

Y cuando acabe, si acaso lo logro algún día, tanto si el destierro me roba definitivamente la luz como si no lo hace, seguiré leyendo, por supuesto, seguiré

leyéndome, porque somos lenguaje, un texto interminable que como un mapa nos recorre el reverso de la piel. Cuando llegue ese momento, si acaso llega, giraré mis globos oculares, dirigiré mis pupilas hacia mí mismo y leeré mi propia oscuridad. (Carrión 2014: 255)

Esa mirada hacia el lenguaje se ve enfatizada por la tarea última emprendida por el narrador: reescribir el diccionario que ya —nos confirma— ha quedado fijado en su memoria. Todo lo que es posible decir se posiciona en ese espacio de recepción de sentidos, significados que dan pie, así, a la narración del pasado, del relato que, en su ausencia, provoca la orfandad. Sin embargo, esa mirada, además, se ve condicionada por un cierre que alude a la transversalidad espacial, la salida de un centro de creación concreta que, como es el caso, corresponde a una decisión medida, calculada: la última frase de la novela refiere los lugares en los que esta fue escrita: Venezuela, España, Italia y Francia. Acompaña a estas ubicaciones los años tomados en el proceso de escritura y su fecha de revisión. Como acabamos de sugerir, no estamos ante un mero accidente. La presentificación de los lugares confirma la direccionalidad de las últimas frases de la novela. Es el lenguaje, la literatura, el espacio cedido a una suerte de declaración de intereses que alude al *posnacionalismo orgánico* que traspasa toda la novela, dado que lo literario en cuanto a ficción constituye un universal, un componente ineludible de la condición humana.

Lo posnacional,¹ así, se concibe no tanto como la superación del nacionalismo tradicional, sino más bien como una alternativa a este y, por tanto, como un acto de otredad y no de una estricta oposición: como señaló Castany Prado, lo posnacional supone para lo nacionalista lo mismo que el posmodernismo a la modernidad (2007: 74) y, con ello, la convivencia de ambos, pues no es posible una superación plena salvo si se acepta esta como en un perpetuo estado de fase temprana aparentemente insuperable, pues son conceptos relacionales que se necesitan entre sí. Por otro lado, esto conlleva la aceptación de un posnacionalismo nihilista (y, así, nostálgico ante la erosión de la concepción tradicional de la nación, su poder y estética). Para el autor, el posnacionalismo cosmopolita asume un discurso de vertiente individualista y global; frente a este, un posnacionalismo neoliberal pone en el centro el tardocapitalismo radicalizado, y un posnacionalismo democrático genera una reacción frente a los asaltos totalitaristas del nacionalismo; a su vez, esta relación con la nación da pie también a un posnacionalismo reactivo asociado a la —al menos— biculturalidad del migrante. Junto con ellos se puede identificar uno banal,² en la medida en que

¹ Si bien seguimos aquí la línea de estudio abierta por Bernat Castany Prado sobre la literatura posnacional, remitimos también al amplio estudio de Vicente Luis Mora (2021), donde se señala la relación de este tipo de narrativas con otras etiquetas válidas para las corrientes literarias percibidas en la actualidad en lengua española.

² Empleamos aquí la terminología que establece el propio Castany Prado y que, en todo caso, no debe confundirse con la noción de un nacionalismo banal que establece Billig (1995). La distinción es necesaria en la medida en que el británico se refiere con ello a signos y hábitos de naciones establecidas que son empleados cotidianamente con el ánimo de reproducirse sin más objetivo que recordar que, en efecto, la nación existe a sus propios ciudadanos.

asimila con aparente carácter acrítico la globalización en la cultura sin ejercer una reflexión o asimilación profunda, y uno regional que conlleva una visión acrítica y de continuidad con las tradiciones y discursos de lo nacional (Castany 2007: 76-79). Ante esta compleja taxonomía polisistémica de lo posnacional, las implicaciones creativas suponen, al menos, un contexto posnacionalista banal (en la medida en que la suma multicultural y transnacional puede no ser de calado), pero se orienta hacia un posnacionalismo auténticamente cosmopolita que es resultado necesario de la experiencia vital y cultural de Carrión, reflejada en lo material (las diferentes localizaciones de la escritura) y lo identitario-cultural plenamente integrado en el individuo.

Así mismo, es obvio que la señalación de esos lugares —a los que antes hacíamos referencia— queda fuera de la diégesis, pero aun así constituye un tipo de enfoque, una postura, si se prefiere, con respecto a la propia idea de creación literaria y a la potente pulsión emancipadora —en clave de abandono voluntario del paradigma nacional— que marca la producción literaria de Jorge Carrión, en la medida en que una parte relevante de su producción de ficción apuesta por alejarse expresamente de lo regional. No solo eso: el mestizaje de formas literarias-ensayísticas que evidencia su producción (incluyendo crónica de viaje, cómic y diferentes hibridaciones) le lleva a la convivencia (potente, pero ocasional) de espacios muy locales (como *Barcelona: libro de los pasajes* o el cómic *Barcelona. Los vagabundos de la chatarra*, en 2017 y 2016, respectivamente) con otros interculturales y transnacionales (*Norte es Sur*, *Librerías*, *Contra Amazon* o *Lo viral*, aparecidos en 2009, 2014, 2019 y 2020, por ese orden). Esta convivencia de lo más próximo —Barcelona, si queremos— con lo supranacional se entiende como un acto de reivindicación de lo propio (y, con ello, lo más cercano al individuo) en un contexto global y, por tanto, más allá de lo nacional.

Regresando a la ficción que nos ocupa, *Los huérfanos* es la segunda parte de la tetralogía que Carrión inició en 2010 con *Los muertos* y que tuvo continuidad en 2015 con *Los turistas* y *Los difuntos* (con ilustraciones de Celsius Pictor), lo que supuso una evidente mayor proximidad entre estas obras que, si bien no se presentan con una relación exegética indivisible o unificada en alto grado, sí se enriquecen entre sí y conforman un grupo mayor que sus partes. Esta unicidad está, en todo caso, más presente entre los tres primeros textos, que el autor ha referido en sí misma como una trilogía denominada “Las huellas” (Gordo 2015) que remata el último libro, concebido como una precuela para la ficción que domina el primero, cerrando así la tetralogía en una suerte de círculo que su título evidencia con escaso margen para la duda.

La actitud de Carrión corresponde, en gran medida, al cierto cosmopolitismo que circunda la obra y la propia condición cosmopolita de su autor. No en vano, Carrión, nacido en Tarragona, ha vivido en EE.UU. y Argentina, ha publicado en periódicos internacionales como *The New York Times*, ha sido autor de múltiples ensayos sobre las relaciones culturales (y sociopolíticas) América-Europa, ha firmado libros de viajes, ha abordado el papel de los gigantes corporativos transnacionales, y el de la viralidad (tanto en lo comunicativo como en lo pandémico). Del mismo modo, sus referencias incluyen producciones audiovi-

suales y textos de todo el mundo, lo que refleja que no solo está alineado en el globalismo total de nuestra era —y que evidencian también destacados compañeros de generación, por edad y etiqueta, como la de “mutante” (Ilasca 2019)—.³ La tendencia a deslocalizar y cuestionar el paradigma nacional como punto de fijación de una identidad posible, se ve aquí restituida por esa condición que niega esa máxima. De esa manera, lo particular asociado a la comunidad nacional se descompone aquí en un marco mayor, deslocalizado o transversal, supraterritorial. Comenta el narrador en otro momento de la novela:

El magnetismo del origen gana intensidad cuando sabes que no puedes volver. Los países no son nada. Las naciones no existen. Las confederaciones, los imperios, las alianzas militares, las uniones, los tratados de comercio, las fronteras no son más que palabras que escribo, palabras con historia, pero sin contenido, limitadas por su propia grafía, sin realidad más allá de los puntos donde termina la tinta negra y empieza el blanco que es su contexto. (Carrión 2014: 105)

Puro texto, simple lenguaje. He ahí su importancia y dimensión práctica sobre la realidad. Porque es así como operan. Su existencia depende de su narrativización. Y así, al expresarla, al enunciarla, adquieren sentido, se hacen presentes. Sin embargo, al margen de ello, el fragmento problematiza la cuestión de la identidad nacional. La superación de ese anclaje provoca una tensión —en clave ontológica— visible en toda la novela. Pese a ello, la novela acaba por resolver ese dilema identitario con la mirada propuesta al lenguaje, desde el cual, ahora, será posible levantar el relato de todos los sobrevivientes, otorgándoles, así —quizá— una nueva identidad alejada del marco nacional, por tanto, una suerte de identidad posnacional. Ese posnacionalismo resultará orgánico —surge sin condicionamientos previos, porque nada queda fuera, ni siquiera una historia para todos—, no forzado por imposiciones externas, sino elevado desde la propia manera en la que se elaborará un relato conveniente sobre el pasado de la comunidad. Pero, eso sí, resituado en ese flanco de lo narrativizado, de una historia asumida como problema de lenguaje y de su sentido.

Pero no solo eso. Esto que ya hemos convenido en llamar posnacionalismo orgánico en la novela, convive, además, con una suerte de *contranacionalismo militante*. Tal y como antes señalamos, la propia visión que Carrión provoca sobre la idea de nación resulta problemática, pues su elaboración ejecuta un contorno, un corsé, un espacio constreñido que fija identidades en torno a una serie de prácticas culturales y unos símbolos de identidad colectiva que son abolidos por las identidades emancipadas o incluso por aquellas que podríamos definir como *mutantes* e identitarias (Tortosa 2008b) en una clave diferente a la

³ A tales efectos, y sin entrar en la tan recurrente como polémica adscripción a grupos creativos y/o etarios de autores concretos, ni en las divergencias y solapamientos con otras (como *nocilla* o *afterpop*), aceptamos su inclusión en la antología de Ortega y Ferré *Mutantes. Narrativa española de última generación* (2007), cuya nómina completa es la que sigue: Germán Sierra, Flavia Company, Manuel Vilas, Carmen Velasco, Javier Pastor, Juan Francisco Ferré, Jordi Costa, David Roas, Agustín Fernández Mallo, Javier Fernández, Vicente Luis Mora, Mercedes Cebrián, Braulio Ortiz Poole, Javier Calvo, Imma Turbau, Isaac Rosa, Mario Cuenca Sandoval, Jorge Carrión, Robert Juan-Cantavella y Eloy Fernández Porta.

geográfica, pues los aspectos propioceptivos se median por una cultura transnacional en muchos sentidos heredera de la sombra de la aldea global que ya pronosticaban los años 60 como resultado del antitribalismo (quizá frustrado en la actualidad como resultado del fracaso forzado del bienestar occidental) que se precedía ya en Sapir (1923).

En una novela como *Los huérfanos* —no podemos olvidarlo— el suceso traumático que provoca la mirada al pasado y a la recuperación de una forma de memoria histórica, es la Tercera Guerra Mundial y sus consecuencias. Este nuevo paradigma posbélico o posapocalíptico y distópico de carácter mundial es fácilmente relacionable con las consecuencias que para Europa tuvo la Segunda Guerra Mundial. La desolación acontecida tras los años de guerra y la brutalidad de esta hizo que el proyecto emancipador iniciado durante la Ilustración entrara en crisis o, incluso, se le diera por finiquitado (Hockheimer y Adorno 2005). La guerra había surgido tras las pulsiones y confrontaciones marcadas por un potente aparato ultranacionalista. El empuje que desde el siglo XIX los nacionalismos emergentes ejercían sobre la propia idea de identidad de una determinada comunidad humana, lejos de extinguirse alcanzaron su apogeo. Pero, frente a la catástrofe, se inicia, acompañado por una fuerte inclinación sobre la memoria, un nuevo proyecto emancipador y humanizador que se iba a imponer a los modelos totalitarios y nacionalista anteriores. Para ello, claro, la propia idea de nación debía ser cuestionada. La escuela de Frankfurt, en el caso alemán, sitúa esta problemática como uno de los ejes vertebradores para una nueva concepción de Europa. El giro hacia la europeización fue determinante para postular una nueva mirada a la propia idea de nación. Y así, en clave de idealismo crítico se planteaba, al fin, la superación del Estado nacional (Habermas 2000, 2008).⁴ En *Los huérfanos*, el hecho de que asistamos a una nueva guerra mundial como punto de fin de la historia y principio de lo todo por hacer, vuelve a plantearnos en clave ficcional cómo abordaríamos la elaboración de una historia para todos, pero también el problema de cómo y qué recordaremos para sentar las bases del relato que cobrará forma en su proceso de narrativización. Antes del cataclismo nuclear, en todo caso, la obra presenta una perturbadora y espectacular dimensión —en clave irónica— de la memoria, de su sentido y sus valores. Esta memoria es inicialmente contingente, dado que responde a un proyecto político concreto que acaba por posicionarse en el ámbito global (como un producto más) a través de su mercantilización —y con ello, se vuelve en la causa que provoca la quiebra del sistema y el advenimiento de la violencia—. Pero, posteriormente, acaba siendo una memoria necesaria, puesto que el vacío infor-

⁴ Solo confirmamos aquí la adscripción del término posnacionalismo a la órbita del pensamiento de Habermas a través de las obras del autor recogidas en la bibliografía, sin entrar de lleno en las cuestiones paralelas que puedan ser relacionables, como son el desarrollo de la propia globalización, el neoliberalismo capitalista y otras formas de imbricación con la propia idea de lo posnacional. Nos quedamos, por ello, con la veta idealista que constituye una mirada crítica a un modelo —el nacional— que ha producido la mayor catástrofe humana de la historia hasta aquel momento. Frente a ello, la identidad posnacional se emancipa de esos códigos y con ello se sitúan en un paradigma transversal o deslocalizado en términos de construcciones nacionales tradicionales.

mativo fuerza al narrador a concebir y construir, en forma de relato, el pasado de la comunidad sobreviviente al cataclismo. En ambos casos, la memoria que surge lo hace en clave posnacional, es decir, claramente vinculada a esa identidad emancipada a la que antes hacíamos alusión en clave habermesiana. De la misma manera, el hecho de que la catástrofe se produce debido a una guerra mundial acentúa la idea de mundialización y, así, la crítica soslayada hacia los paradigmas nacionales desde los que, a la postre, se ejecuta la violencia, la guerra. En este sentido, no nos cabe duda de que la novela presenta una clara lectura contranacionalista,⁵ una actitud frente a la nación como entramado que limita la identidad a determinados fenómenos de carácter cultural y, también, político en su más amplio sentido.

Presentando esta perspectiva como supuesto, en el siguiente epígrafe relacionaremos la militancia contranacional de la novela con el tema de la memoria, puesto que será esa actitud y la crítica al memorialismo lo que afirma a *Los huérfanos* como novela exocanónica en cuanto a la narrativa memorialista escrita en España en los últimos veinte años.

2. LOS HUÉRFANOS COMO NOVELA MEMORIALISTA EXOCANÓNICA

El siglo XXI ha traído consigo una plétora tecnológica como antes nunca se había visto. El desarrollo de Internet y, como consecuencia, de toda una forma de cultura digital asociada a ello, ha producido cambios sustanciales en la cultura, las relaciones humanas o la sociedad del conocimiento. Este hecho ha afianzado la forma en la que los propios sujetos se relacionan con su tiempo, fijando los futuros posibles en presentes continuos o, dicho de otro modo, haciendo del presente el tiempo por antonomasia desde el que las miradas al pasado se vuelven cada vez más problemáticas. Se produce, digamos, una suerte de desconexión —a nivel popular— con esa dimensión temporal, apostándose todo a un presente que no cesa, interactivo, dinámico, flujo constante de información, aceleración (Koselleck 2003) y, por ello mismo, un presente que se precipita en lo inmediato, en la inestabilidad, la obsolescencia, lo líquido (Bauman 2013). José Luis Brea (2007) definió con acierto esa nueva cultura surgida de lo digital, asumiendo que todo lo que sucedía acontecía en la interconexión y su expresión a través de múltiples opciones, tal como actúa la memoria RAM de un ordenador, es decir, un espacio de ejecución inmediato, aleatorio, en el que la memoria, en todo caso, solo se retiene en el corto plazo. La propia cultura deviene así en el escenario en el que se procesa toda esa información que confluye en un presente condenado a esa inmediatez y que, por lo tanto, se vuelve obsoleto, se consume, se evapora una vez cerrado el canal de circulación en el que opera.

Pero, paradójicamente, el inicio del siglo XXI también trajo consigo un potente interés por el pasado, una verdadera cultura de la memoria. El gusto por lo retro, la entrada en liza de productos culturales reelaborados desde el *remake*,

⁵ Lo contranacional como concepto asociado a lo posnacional o lo supraterritorial se desarrolla por extenso en planteamientos como el de Cruz Suárez (2021), del que partimos en su aplicación en estas páginas.

la tendencia a lo conmemorativo, las cuestiones abiertas a nivel sociopolítico y cultural con respecto a sociedades con pasado violento, etc., hizo que los pasados se hicieran presentes (Huysen 2003). Dentro de esta corriente crítica con respecto al pasado, también, la profusión con la que la cultura y el pensamiento alemanes abordaron la memoria del Holocausto produjo una llamada de atención sobre otros contextos geopolíticos donde también se había experimentado violencia en grado extremo. Se trató de una suerte de “contaminación” o moda, si se prefiere, provocada multidireccionalmente a partir de la crítica al Holocausto (Rothberg 2009). Con todo ello se puso en marcha toda una cultura memorialista que, como en el caso español, enfatizaba sobre los pasados traumáticos colectivos experimentados por toda una comunidad nacional,⁶ como fue la Guerra Civil y la posterior dictadura. Este llamado *boom* memorialista (Lauge y Cruz 2012) llegó a la literatura con la publicación de la controvertida *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas.⁷ La novela de Cercas problematizaba el pasado violento a partir de la búsqueda de una respuesta, una verdad esencial, a una pregunta sobre un acto libre de la voluntad del sujeto frente a las ideologías imperantes. Se abría de esta manera hacia la conciencia ética individual, pero, eso sí, confrontada con todo el problema que se asocia a una guerra marcadamente ideológica. La novela de Cercas aparece ya como *sima* que indicó la nueva inclinación temática que pronto iba a ser también —cabe decirlo— moda editorial y, por tanto, nueva forma de mercado en clave de unas narrativas asociadas a la cuestión memorialista.

Así mismo, se observa como a partir de su éxito se configura un centro de poder que pretende ser monolítico y alrededor del cual orbitan importantes estrategias de producción de presencia canónica, en la medida en que recibe el favor del público, la crítica y la academia como agentes consumidores y prescriptores. Rápidamente se construye el núcleo duro de legitimación que se configura como el modelo a seguir y que subalterniza a quienes se sitúan fuera del campo gravitacional que genera esta masa literario-editorial. Como es de esperar, los *mutantes* se sitúan voluntariamente en un centro diferente (como exocanónico, no necesariamente binarista ni opositor, sino de alteridad consciente) (Escandell 2022). Los mecanismos asociados a la búsqueda innovadora, renovadora o disruptiva de su estética se orientan, por tanto, a la construcción de un centro propio, pero, a su vez, desestructurado en cuanto al atomismo inherente de la propuesta individualista de lo *mutante*, reforzando su posición periférica sin que

⁶ Asumimos los conflictos que surgen en relación con la propia idea de España como nación, estado plurinacional o la convivencia de nacionalidades históricas o nacionalismos periféricos. Al margen de todas las nomenclaturas posibles, usamos aquí el término nación española en su sentido jurídico último, sin negar la convivencia con otros discursos y posibilidades identitarias, aunque estas existan fuera de la denominación jurídica objetiva a la que aquí aludimos.

⁷ La memoria histórica aparece por primera vez como tema de debate político en el año 1997, durante el primer gobierno de José María Aznar. Desde el año 1992, momento en el que una parte de la historia actual sitúa la entrada en la madurez de la aún joven democracia española, comienza a generarse una corriente crítica que cuestiona la Transición y la forma en la que alcanzamos la democracia. A partir del año 1997, además, surge la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, y con ello la mirada hacia las fosas comunes esparcidas por todo el Estado.

sea precisa la expulsión del núcleo memorialista, que se sitúa paralelamente en la posición acomodaticia, y tradicional, del referente *de facto*. En definitiva, reposicionando sus paradigmas en un formato más conservador frente al plurilegitimador polisistema de la literatura *mutante*, de tal forma que este se constituye como un clúster con su propia autonomía (Escandell 2022: 14-15).

Frente al clúster mutante, naturalmente descentralizado y fragmentario, el *corpus* de novelas sobre el pasado violento español se amplió considerablemente con una cohesión más destacada y una línea continuista de mayor definición. Obras como *La mitad del alma* (2004) de Carme Riera, *La voz dormida* (2001) de Dulce Chacón, *Enterrad a los muertos* (2005) de Ignacio Martínez de Pisón, *El vano ayer* (2004) de Isaac Rosa, *Mala gente que camina* (2006) de Benjamín Prado, la serie de novelas sobre el tema escritas por Almudena Grandes, las vueltas al asunto del propio Cercas o las de Antonio Muñoz Molina y, así, un larguísimo etcétera, fijaron la nueva tendencia en una sólida producción editorial que, a su vez, contribuía a sostener el andamiaje de lo que ya era toda una memoria cultural, en el sentido de Astrid Erll (2011). Pero, además de eso, al margen de las desavenencias críticas, las discusiones de calado ideológico, la fuerte polarización del debate político español con respecto al asunto de la memoria, la narrativa memorialista venía a responder a una suerte de necesidad social atingida al pasado traumático y, al hacerlo, recuperaba el compromiso de la literatura con lo social, lo histórico, lo político. La memoria emergía a partir de su condición de deber, tal y como la entiende, para casos como el español, Reyes Mate (2009). La memoria, siguiendo la lectura que Reyes Mate hace de la obra de Benjamín, tiene como una de sus finalidades ineludibles la producción de conocimiento (2009: 170), es decir, visibilizar todo aquello opacado por la propia historia oficial, por los silencios autoimpuestos, sobre todo aquellos que se producen en clave institucional. La historia de las víctimas no puede quedar en suspenso, en una suerte de limbo desde el que solamente adquieren sentido en su forma de dato empírico. Esa memoria se constituye en una forma de archivo frente al cual se debe habilitar la funcionalidad de la memoria,⁸ su actualización en el presente, su acción o proceso restitutivo. Surge, así, ese deber de memoria que Mate sitúa después de lo acontecido en los campos de exterminio nazis. El acto de recordar implica una suerte de mandato moral o un imperativo categórico —en términos de Adorno (2004)— para que las violencias producidas no vuelvan a repetirse. Tanto los debates públicos sobre el tema de la memoria histórica como toda la producción cultural inclinada sobre este asunto se situaban, así, en el flanco de un pensamiento que busca esclarecer lo acontecido y que, además, permea nociones esenciales relacionadas con la memoria como son el reconocimiento, el perdón o la reparación (Ricoeur 2000).

Pero al margen de esas categorías éticas atribuibles a este tipo de narrativa, la novela memorialista española de los últimos veinte años ahondó en la cuestión formal, por tanto, la estética de la novela memorialista. Tal y como han

⁸ Hablamos aquí de la distinción que Assmann (2011) establece entre memoria archivo y memoria funcional.

señalado, entre otros, Lauge y Cruz (2012), la narrativa memorialista se caracterizó, entre otras cosas, por cuestionar la forma en la que el pasado debía hacerse presente. De esa manera, surgen estrategias como la metaficción, la autoficción, el documentalismo, la docuficción o la hibridación de géneros. Todas esas estrategias narrativas aparecen de una forma u otra en las novelas canónicas del género de moda en aquellos años. Por citar solo un ejemplo, merece la pena observar la reedición en 2007 de *La malamemoria* (1999) de Isaac Rosa, que reaparece con el llamativo título de *Otra maldita novela sobre la Guerra Civil*. En esta novela, el novelista sevillano abre nuevamente la pregunta que domina de alguna manera en su novela anterior *El vano ayer: ¿cómo contarlo?* En esta ocasión, Rosa nos presenta una versión de *La malamemoria* filtrada, en clave metaficcional, por un lector que comenta los devaneos, errores o problemas de la novela, ejerciendo con ello el rol de una suerte de crítico literario que, en realidad, produce una visión particular sobre la manera de relatar el pasado violento y con ello de contribuir al debate, en clave narrativa, de la memoria histórica en España.

2.1. Mutaciones de la narrativa de la memoria

Confirmada, por tanto, la presencia de un canon sobre la novela memorialista española en los últimos veinte años, y, comentada las nuevas tendencias literarias que dentro del marco de una cultura RAM —tal y como antes afirmamos— iban ocupando un espacio propio, podemos afirmar que la convivencia de modelos generaría una oposición en cuanto a la direccionalidad de los temas sobre los que esas narrativas se producían. Por un lado, las novelas que miraban a ese pasado dentro del marco de propio *boom* memorialista ocupaban un espacio central en el canon de época. Pero, por otro lado, una serie de autores —y aquí regresamos a la etiqueta de los mutantes (Ferré 2007, Ortega y Ferré 2007)— se iba a posicionar en la nueva tendencia que surgía de toda la ola última asociada a la revolución digital, la globalización, el nuevo cosmopolitismo identitario o, incluso la identidad posnacional.

De hecho, la distancia que se marca con el proceso memorialista y el éxito internacional como nuevo modelo escritural (tantas veces centrado en la autoficción) es notable, e incluso podemos percibir en textos como “Proyecto Boyero. Historia de un *fake*” de Juan-Cantavella —compilado en *La realidad: crónicas canallas* (2016), pero publicado originalmente unos años antes— la voluntad de subvertir el género por completo. De hecho, es Ferré quien ya afirmaba en la antología de 2007 que “la narrativa española pervive enclaustrada en un bucle o en un círculo vicioso, que explota con preferencia episodios traumáticos de la historia como la Guerra Civil o el franquismo” (Ferré 2007: 15).

En todo caso, la experimentación *mutante* no da la espalda a la combinación de géneros y formatos, sino todo lo contrario. Así, conviven la remezcla de textos de procedencia heterogénea, la búsqueda de horizontes y referentes internacionales (como eco de su fuerte relación transatlántica y, con ella, el McOndo finisecular) y la experimentación genérica para renovar el panorama narrativo y la inclusión sin complejos de referentes culturales y estructurales de

la audiovisualidad de consumo masivo, como la televisión. Con todo, y pese a lo que se señalaba anteriormente, esto no supone una negación absoluta de lo nacional, pero sí una clara acotación en los autores unida a una voluntad crítica de lo nacional-identitario, lo que se ha evidenciado también en la producción de compañeros de etiqueta, como Manuel Vilas, a quien se reconoce tanto su voluntad experimentadora y rupturista, como su “enjuiciamiento de la historia de España, [con el que] Vilas cuestiona sobre todo la raíz misma del concepto de identidad: tanto la identidad personal, como la que proporciona la pertenencia a un país” (Fernández 2015: 351), cuestión que ha sido abordada también por extenso en trabajos posteriores (Benson y Cruz 2020). En este sentido, lo nacional es foco de crítica y, con ello, de oposición, no tanto algo en torno a lo que se genera un consistente e incluso sólido silencio implícitamente negador por omisión.

Siendo así, se puede afirmar que, frente a una novela memorialista comprometida con el pasado y, por tanto, marcada por un fuerte acento político, surgían nuevas formas de narrar con nuevos problemas asociados a la sociedad de la época y que, de alguna manera, rechazaban —con claras excepciones, como el ya referido caso de *España* de Manuel Vilas— cualquier posicionamiento político en clave de una historia nacional, precisamente porque el propio paradigma nación quedaba abolido bajo la nueva factura supraterritorial —o posnacional— de muchas de las propuestas literarias en liza. Dentro de esta línea de alternativa formal a una novela memorialista comprometida, surge una obra como *Los huérfanos*. Sin embargo, como a continuación comentaremos, la emergencia de esta novela sí establece un diálogo con la novela memorialista canónica, pero, en este caso desde fuera del canon, es decir, a partir de sus propias condiciones narrativas y de su clara posición frente al pasado y a la propia memoria histórica.

Vemos así como Jorge Carrión ahonda en los problemas que podemos asociar a la tendencia de situar al pasado como eje de reflexión permanente sobre el que se construye un presente y sobre el que se proyecta un futuro. En ese contexto, la novela cuestiona no solo el papel de la digitalización y la tecnología a la hora de intervenir en el pasado, sino que se abre a una exploración de mayor calado, donde el propio sentido de la historia y su impacto en el presente queda puesto en entredicho. Expresado de otro modo, *Los huérfanos* nos lleva a cuestionar la memoria histórica como fenómeno restaurativo o reparador, los problemas que se pueden asociar a una suerte de narrativa anclada en un pasado que no parece resolverse. Para abordar el tema, Carrión nos presenta una novela localizada en un ambiente posapocalíptico en el año 2048. Los personajes que habitan la novela son los supervivientes de la Tercera Guerra Mundial. Aislados en un búnker, se protegen de la radioactividad que cubre el exterior. Desde ese espacio soterrado surge la voz del narrador, Marcelo, que de forma fragmentaria elabora el relato de aquella comunidad que habita en esa suerte de submundo posible. El pasado y el presente se dan la mano a partir de la intervención de un juego con la elipsis que fuerza al lector a reconstruir permanentemente el hilo narrativo y con ello a dar forma a la diégesis. Esa posibilidad técnicamente es acertada dado que se trata de un narrador homodiégetico y, de esa manera,

asume el rol de actante y relatante de los hechos, sin la presencia de otros filtros, por tanto, controla el relato, moldea la historia a su medida. Solo a partir de nuestra capacidad para trazar la línea roja del pasado podremos acceder al conocimiento de aquellos sucesos que condujeron al mundo a una guerra.

2.2. El papel de la ironía en el posicionamiento y percepción del género y la nación

Sin embargo, para poder abordar el asunto de la memoria, Carrión se vale de la ironía. Esta se hace presente en el manejo del material ficcionalizado, usando recursos de la realidad, pero solo a partir de esa sujeción irónica en el relato. Tal es el caso de la presencia en la novela de Mariano Rajoy, quien en 2014 promulga una Ley de la Práctica de la Memoria Histórica (Carrión 2014: 49), cuya finalidad no es otra que la de hacer presente la propia memoria de un pasado conflictivo. Pareciera que esta acción promueve la mirada hacia la necesidad de hacer memoria o, si se prefiere, del deber de hacer memoria, en la línea que anteriormente comentábamos. Por tanto, se trata de un deber impuesto desde el propio espectro político. Acompañando esta disposición a legislar sobre la memoria, surge en la novela, tal y como nos relata Marcelo, una práctica que filtra de manera clara aquello que Hirsch (2008) definió como posmemoria. Según el narrador, en el año 2015 el joven Jorge Costa y dos amigos participan en una clase en la que se hace alusión a la necesidad de abrir conversaciones con las generaciones anteriores, de tal manera que estos se conviertan en un puente comunicativo entre los hechos del pasado y la generación receptora del relato, es decir, aquella que no ha experimentado los hechos, sino que los ha recibido en su forma narrativizada. Nuevamente la ironía ocupa un espacio central a la hora de elaborar una narrativa sobre el pasado. Los jóvenes, al no tener abuelos vivos a quienes preguntar sobre la Guerra Civil y el impacto que pudo causar sobre ellos, elaboran su propio relato a partir de la apertura de un diálogo con un desconocido. Este ejercicio desemboca en pura fascinación. El relato del pasado se sitúa en el marco de una conciencia colectiva presente al ser llevado a clase, donde finalmente la memoria paulatinamente irá cobrando la forma de nuevo teatro que actualiza el espectáculo de la historia: surge, a partir de este ejercicio juvenil, una red social que llamarán Memorybook.

El impacto es directo: marcado por el ritmo de la inminencia, del presente continuo al que antes aludíamos y aprovechando todos los recursos de un mundo hiperconectado, la nueva red social cobra presencia en el marco internacional. La memoria se convierte en moda. Para reforzar esa dimensión, Microsoft compra la red, con lo que la internacionalización y el impacto quedan blindados bajo su propia dinámica mercantil y con ello, la memoria deviene en otra forma de negocio.⁹

Con todo, el juego de la ironía no termina aquí. Carrión fuerza el mecanismo narrativo crítico con el memorialismo al amplificar el sentido comercial de

⁹ Poca duda cabe de que el peso de la corporación transnacional, más poderosa que los estados, y ejecutora del brutalismo del capital sobre los ciudadanos tiene su reflejo posterior en el ensayístico *Contra Amazon* (2019) de Carrión.

la propia memoria. Para ello lleva la necesidad de recuperación de la memoria histórica hasta el límite de hacerla una prioridad de carácter planetario, tal y como lo confirma las propias Naciones Unidas (Carrión, 2014: 49) y el apoyo financiero que recibe del Banco Mundial y del Fondo Monetario Internacional. Jorge Carrión,¹⁰ de esa manera, al elevar el tema de la memoria a una esfera de poder económico y político, nos presenta en clave irónica el problema de la narrativización ideologizada o particularizada de la propia memoria y, con ello, la potencial elaboración —otra vez— de una historia oficial filtrada por intereses políticos y económicos concretos. La memoria y la historia, es decir, el relato de la experiencia humana y el discurso sobre los datos y los hechos relacionados con el pasado se convierten, como aquí se postula en clave ficcional, como instrumentos del poder establecido. En esta dirección, Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán aciertan al afirmar que *Los huérfanos* cuestiona la legitimidad de la Ley de Memoria Histórica impulsada en 2007 durante el Gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero, dado que deja al descubierto “su capacidad de generar artificialmente una memoria ajena y, por tanto, impostada” (2017: 116). Esa impostación es lo que finalmente acaba vinculándose a intereses concretos, nuevamente en clave de poder, de control del macro espacio discursivo en el que se fijan las narrativas oficiales. De ahí los problemas asociados a ello, tal y como indicó Benjamin.¹¹ En *Los huérfanos* se postula una memoria y una historia como relato, como narración y, con ello, con todos los problemas asociados a ello. Los personajes quedan desposeídos de ese pasado, todo ha sido borrado.

Como sugieren Gómez y Morán, en *Los huérfanos* “la Historia ya no solo es vista como una ficción, sino que patentiza a través de la fabulación distópica y apocalíptica de su argumento la fragilidad de dicha ficción. Como la memoria de los ordenadores, la memoria histórica de todo el planeta podría desaparecer con solo apretarse un botón” (2017: 118). A partir de ahí faltará el actante que permea aquello que ha sido elidido. Marcelo, desde su posición de narrador, asume precisamente ese rol, el de narrador, no el de historiador en un sentido recto. Desde el búnker se ve forzado a pensar en cómo trazar un relato que dé cuenta de lo que ha acontecido, la deriva bélica que ha producido el mundo en el que ahora viven, un espacio en el que han quedado huérfanos de ese anclaje que fija una suerte de identidad. Con el paso del tiempo, Marcelo va dando forma a un relato constitutivo, es decir, que otorga ese espacio de asentamiento para una narrativa identitaria: “He generado una cronología, una sucesión de hechos, cuatro hilos conductores (las biografías de cuatro posibles protagonistas), anécdotas puntuales, una cartografía mundial, momentos de tensión, incluso diálogos in-

¹⁰ Cabe decir aquí que la Unesco tiene desde hace años un programa de conservación de la memoria mundial. Si bien el objetivo no se define por los fenómenos asociados a pasados traumáticos, sin embargo, su implementación corresponde a mantener vivo el pasado de la humanidad, a conocer y conservar su patrimonio. En ese sentido, es recomendable consultar su sitio web centrado en dicha cuestión: <<https://www.unesco.org/es/memory-world>>.

¹¹ En sus Tesis sobre la historia Benjamin aborda la forma en la que el poder puede hacer uso de la historia como eje vertebrador de una suerte de oficialidad que deja fuera cualquier forma de complicidad (lo que se desarrolla con especial interés, por ejemplo, en la Tesis X).

ventados y un sinfín de elipsis" (Carrión 2014: 185). Nombrar lo que somos se vincula aquí a la historia de lo que hemos sido. El presente en el búnker solo tiene sentido si llegamos a comprender de dónde venimos y por qué hemos acabado donde hemos acabado. Marcelo es consciente de eso, pero al mirar hacia el pasado debe inventar y narrativizar (presentificarlo en esa forma de discurso) todo aquello que recuerda. Se presenta con ello nuevamente el problema de la narración del hecho frente al hecho mismo, es decir, el contraste de lo que es discurso frente a lo que ha sido factual. Mientras que lo segundo es irrecuperable, dado que sucedió en un aquí y un ahora, la narrativa del hecho es interpretable, no tiene limitación temporal y su carácter de verdad depende estrechamente de la perspectiva desde la que se construya y vierta esa forma de narrativa.

Por todo ello, *Los huérfanos* se mira en el canon de la literatura memorialista de la época precisamente para desmarcarse, para situarse fuera de ese paradigma, pero, eso sí, asumiendo la memoria histórica como tema de debate. Para hacerlo, primero, se desmarca de la necesidad de conocimiento real del pasado, una suerte de verdad operativa en todos los niveles, puesto que al tratarse de una narración finalmente deviene en artificio marcado por su condición de relato interesado según las perspectivas políticas y de poder desde el que se enuncia —es decir, el problema de la narratividad de la historia, tal y como apuntó Hayden White (2003)—. El deber de memoria, una potencial postura moral con respecto al pasado, desaparece de la novela. Además de ello, la memoria histórica aparece aquí como espectáculo de masas, producto mercantil, por tanto, alejado de cualquier función de carácter ético en relación con la posible crítica de hechos pasados. Esta tendencia conduce potencialmente a la "macdonalización de la cultura" (Tortosa 2008a: 11), que es una consecuencia de la simplificación mercantilista necesaria para la popularización de un elemento de consumo, lo que incluye lo literario-cultural.

El proceso de simplificación de las literaturas identitarias, narrativas del yo, autoficciones y narraciones memorialistas, va unido —en su éxito— a la medialización de las formas íntimas para su explotación a través del proceso creativo, lo que no puede dejar de concebirse como un proceso extimista que conduce en última instancia a las "manifestaciones renovadas de los viejos géneros autobiográficos" (Sibilia 2008: 37) y los individuos hiperexpresivos que diagnosticó Laddaga (2006, 2010).¹² El proceso es paralelo a la espectacularización de la realidad en los medios de comunicación (Domínguez y Arévalo 2020) frente a la tradición del relato objetivista, en la medida en que la hibridación de géneros hace que la forma del periodismo se ponga al servicio de lo literario para construir un discurso memorialista o autofictivo. Este fenómeno, a su vez, se encuentra íntimamente unido al de lo biográfico como espectacularizado y politizado, que tiene su reflejo en las redes sociales (Salvador 2014), pero también en la explotación del pasado para la construcción del centro de poder de la narrativa memorialista.

¹² En oposición a lo íntimo o intimista. El término ha sido aplicado por psicólogos y psicoanalistas como Serge Tisseron (2001) a partir de la conceptualización lacaniana, pero el uso literario de la expresión se desarrolla por extenso en la obra de Sibilia (2008).

Así mismo, *Los huérfanos* parece coincidir en aspectos concretos con aquella visión que Todorov (2013) ya fijara en relación con los abusos de la memoria. Para Todorov, la memoria, la rememorización del pasado resulta en un fenómeno ineludible. La responsabilidad de mantener vivo el pasado constituye un acto necesario, puesto que fija nuestro presente. Sin embargo, la exaltación o sacralización de la memoria resulta discutible, pues desde esa perspectiva el presente quedaría solapado bajo el peso del recuerdo, mientras que el futuro dejaría de proyectarse de una manera efectiva desde el propio presente. La novela de Carrión lleva el abuso de la memoria a esa condición de espectáculo que ya hemos mencionado, haciendo con ello, que el presente se vea condicionado por el peso de esa nueva realidad aumentada por la propia narrativa sobre el pasado, esa forma de ficción que supera a la propia realidad de un presente concreto o de unos hechos pasados también específicos. Sin embargo, en el momento de cuestionar ese nuevo presente sin memoria tras el cataclismo nuclear, la necesidad del recuerdo se vuelve imprescindible.

Por último, será precisamente su condición de novela contranacional militante lo que haga que ese sustrato nacionalista no sirva para la ejecución de un discurso sobre el pasado vinculado a esa condición previa sobre la que la propia narrativa memorialista se dirige y se limita. Esta no pertenencia hace que una novela memorialista como *Los huérfanos* deshaga el sentido de la propia identidad nacional, precisamente porque rompe con la idea de una conciencia formada desde un prisma identitario de carácter histórico no problematizado, tal y como afirma Juan Carlos Velasco en relación con la identidad posnacional (2002: 40).

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

La orfandad marca el ritmo posible de una identidad desprovista de ese subsuelo que es una historia personal, blindada en ciertos entornos —desde el familiar al de grupo, comunidad cultural inmediata—. Frente a ello surge una suerte de emancipación de ese pasado identitario, concebido como anclaje para el sujeto. No queda nada porque no existe el relato que fija las coordenadas ontológicas que ubican al individuo en un contexto complejo y, sin duda, necesario. Frente a ello, en *Los huérfanos*, la historia aparece como contingencia, al menos (eso sí) la historia en clave nacional. La orfandad aquí se expresa como condición del sujeto emancipado de esos códigos o discursos que determinan o sitúan su identidad en clave nacional.

Con ello, en la novela no solo persisten las fisionomías o arquetipos de sujetos posnacionales, emancipados, de manera orgánica, sino que, además, se manifiesta una clara militancia contranacional. Como hemos mostrado en este artículo, es precisamente esa militancia lo que sacude las líneas definitorias de una memoria concreta en clave nacional. La novela memorialista, tal y como aquí la hemos presentado, manifiesta su condición nacional incluso aunque sea para negarla —véase el caso español y la relación de una posible memoria colectiva para todos los españoles con el hecho de que existen movimientos nacionalistas

internos que reniegan precisamente de la idea de una sola nación común para todos—. Sin embargo, esa condición previa persiste, más allá de esa controversia, pues las novelas surgen a partir de la mirada a un pasado traumático o violento concreto. El marco de una posible historia nacional —y oficial— se ve así acotado, perturbado o criticado por esas visiones memorialistas que enfatizan la necesidad de un deber de memoria, de hacer emerger las categorías éticas (reconocimiento, perdón, reparación) que precisamente actúan sobre el colectivo que ha sufrido las consecuencias de la violencia.

La novela de Jorge Carrión rompe con ese paradigma al cuestionar precisamente el valor de la memoria histórica. Las características propias de la novela memorialista española actual quedan abolidas en un modelo que se autoexcluye de ese canon. Podemos afirmar, en todo caso, que ese ejercicio de crítica aboga por la superación del paradigma nacional desde el que se fija una Historia y se propician toda suerte de violencias. Desde esa perspectiva, esta novela de Jorge Carrión —tal y como aludíamos en la introducción— se firma fuera de esas coordenadas y se precipita hacia algo mucho más profundo: el propio lenguaje. Ese mirar adentro es un abrirse al mundo, es poder decirlo cifrándolo en toda forma de ficciones, es un potente alegato en favor de la creación literaria y de la manera en la que esta se diluye en la narrativa histórica, haciendo que todas esas categorías —memoria, historia y literatura— concurren en su condición de relato-identidad que, como en el caso de *Los huérfanos*, surge más allá del estado nacional y se ubica sobre la propia naturaleza humana. Se afirma, así, el ser en su condición de relato, pura literatura, al fin y al cabo.

OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor W. (2004). *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer (2005). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Assmann, Aleida (2011). *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511996306>
- Bauman, Zygmunt (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Benson, Ken y Juan Carlos Cruz Suárez (2020). "La identidad como problema en las 'Españolas' de Manuel Vilas", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 8(1): 193-207. DOI: <https://doi.org/10.37536/preh.2020.8.1.692>.
- Billig, Michael (1995). *Banal Nationalism*. Nueva York: SAGE Publications.
- Brea, José Luis (2007). *Cultura Ram*. Barcelona: Gedisa.
- Carrión, Jorge (2009). *Norte es Sur. Crónicas americanas*. Caracas: Debate Venezuela.
- Carrión, Jorge (2010). *Los muertos*. Barcelona: Literatura Random House.
- Carrión, Jorge (2014a). *Librerías*. Barcelona: Anagrama.
- Carrión, Jorge (2014b). *Los huérfanos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Carrión, Jorge (2015a). *Los difuntos*. Badajoz: Aristas Martínez.

- Carrión, Jorge (2015b). *Los turistas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Carrión, Jorge (2017). *Barcelona: libro de los pasajes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Carrión, Jorge (2019). *Contra Amazon*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Carrión, Jorge (2020). *Lo viral*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Carrión, Jorge y Sagar Forniés (2015). *Los vagabundos de la chatarra*. Barcelona: Norma Editorial.
- Castany Prado, Bernat (2007). *Literatura posnacional*. Murcia: EDITUM.
- Cercas, Javier (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- Cruz Suárez, Juan Carlos (2021). "Narrativa contranacional y supraterritorial en el tiempo del postnacionalismo baldío. Globalización, cosmopolitismo y cosmopoética en *Yo mataré monstruos por ti*, de Víctor Balcells Matas", in *Territorios in(di)visibles. Dilemas en las literaturas hispánicas actuales*, eds. Ken Benson y Juan Carlos Cruz Suárez. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 163-194. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968691848-006>
- Domínguez Quintas, Susana Elisa y Lorena Arévalo Iglesias (2020). "La evolución del reportaje en televisión: infoentretenimiento y espectacularización de la realidad. Un nuevo género en el cambio de milenio", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 26(2): 519-528. DOI: <https://doi.org/10.5209/esmp.67793>
- Erlil, Astrid (2011). *Memory in Culture*. Nueva York: Palgrave Macmillan. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230321670>
- Escandell Montiel, Daniel (2022). "Fugas y centros de la altermodernidad: ante la perspectiva de lo exocanónico", in *Escrituras hispánicas desde el exocanon*, ed. Daniel Escandell Montiel. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 7-21. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968693422-001>
- Fernández Castillo, José Luis (2015). "Espectros de España: desmontaje y reciclaje de imágenes en la literatura mutante de Manuel Vilas", in *Encrucijadas globales. Redefinir España en el siglo XXI*, ed. José Colmeiro. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 335-358. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954872503-015>
- Ferré, Juan Francisco (2007). "La literatura del post. Instrucciones para leer literatura española de última generación", in *Mutantes. Narrativa española de última generación*, eds. Julio Ortega y Juan Francisco Ferré. Córdoba: Berenice, 7-21.
- Gómez Trueba, Teresa y Carmen Morán Rodríguez (2017). *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*. Gijón: Ediciones Trea.
- Gordo, Alberto (2015). "Jorge Carrión, el hombre de la multitud", *El Cultural*. <https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20150204/jorge-carrion-hombre-multitud/8499500_0.html> (10 de mayo de 2023).
- Habermas, Jürgen (2000). *La constelación posnacional. Ensayos políticos*. Barcelona: Paidós.
- Habermas, Jürgen (2008). *Más allá del Estado nacional*. Madrid: Trotta.
- Hirsch, Marianne (2008). "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, 29(1): 103-128. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- Huyssen, Andreas (2003). *Present Past. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Redwood City: Stanford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781503620308>
- Illasca, Roxana (2019). "La narrativa expandida de Jorge Carrión y Agustín Fernández Mallo: prácticas intermediales en la época postdigital", *ILCEA. Revue de l'Institut des*

- langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie, 35: 1-16. DOI: <https://doi.org/10.4000/ilcea.6171>
- Kosselleck, Reinhart (2003). *Aceleración, prognosis y secularización*. Madrid: Pre-textos.
- Juan-Cantavella, Robert (2016). *La realidad. Crónicas canallas*. Barcelona: Malpaso Ediciones.
- Laddaga, Reinaldo (2008). *Estética de la emergencia*. Madrid: Adriana Hidalgo Editora.
- Laddaga, Reinaldo (2010). *Estética de laboratorio*. Madrid: Adriana Hidalgo Editora.
- Lauge Hansen, Hans y Juan Carlos Cruz Suárez (2012). "Literatura y memoria cultural en España", in *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, eds. Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez. Berna: Peter Lang, 19-40.
- Mate, Reyes (2009). *La herencia del olvido*. Madrid: Errata naturae.
- Mora, Vicente Luis (2021). "Tensiones glocales de la literatura hispánica. Entre la extraterritorialidad y el localismo", in *Territorios in(di)visibles. Dilemas en las literaturas hispánicas actuales*, eds. Ken Benson y Juan Carlos Cruz Suárez. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 23-161.
- Ortega, Julio, y Juan Francisco Ferré (eds.) (2007). *Mutantes. Narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice.
- Ricoeur, Paul (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rothberg, Michael (2009). *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Redwood City: Stanford University Press.
- Salvador Agra, Saleta de (2014). "Tiempos de hibridación. Espectacularización y politización en el espacio blográfico", *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, 125: 60-66. DOI: <https://doi.org/10.16921/chasqui.v1i125.44>
- Sapir, Edward (1923). "Communication", in *Encyclopaedia of the Social Sciences* vol. 4, ed. Edwin R.A. Seligman. Toronto: The MacMillan Company, 78-80.
- Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. El Salvador: Fondo de Cultura Económica.
- Tisseron, Serge (2001). *L'intimité superexposée*. París: Ramsay.
- Todorov, Tzvetan (2013). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Tortosa, Virgilio (2008a). "Pro-Logo: La irrupción de una nueva era", in *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*, ed. Virgilio Tortosa. San Vicente del Raspeig: Publicaciones Universidad de Alicante, 11-34.
- Tortosa, Virgilio (2008b). "Sujetos mutantes: nuevas identidades en la cultura", in *Literaturas del texto al hipermedia*, eds. Dolores Romero López y Amelia Sanz Cabrerizo. Barcelona: Anthropos, 257-72.
- Velasco, Juan Carlos (2002). "Patriotismo constitucional y republicanismo", *Claves de Razón Práctica*, 125: 33-40.
- White, Hayden (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona, Paidós.

ENTRAR EN EL PLANO: EL TERROR AUDIOVISUAL DE *TESIS* (1996) Y *[REC]* (2007) EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA

ENTERING THE FRAME: *TESIS* (1996) AND *[REC]* (2007) AUDIOVISUAL HORROR IN CONTEMPORARY SPAIN

MERCEDES ONTORIA PEÑA
Universidad Autónoma de Madrid
Endicott College International
<https://orcid.org/0000-0001-9437-7199>
montoria@cis-spain.com

Recibido: 04.09.2022

Aceptado: 05.02.2024

RESUMEN: A finales del siglo pasado, *Tesis* (1996, dir. Alejandro Amenábar) llegó a ser uno de los thrillers de terror más taquilleros en España. Algunos años después, *[REC]* (2007, dir. Paco Plaza y Jaume Balagueró) dobló aquel éxito y se situó entre las películas más vistas de su década. Este artículo sugiere una correlación entre ambos films apoyándose en el metadiscurso cinematográfico de cada trama. Específicamente, se sostiene que la entrada de la protagonista de *Tesis* en el plano de una cámara de vídeo supone una fusión entre realidad y espectáculo que se prolonga en la falsa telerrealidad de *[REC]*. Esta idea preliminar permite una lectura de ambos films en conversación con las inquietudes asociadas a la sociedad de la imagen en diferentes momentos de su evolución. Las películas estudiadas incluyen en su narrativa y en su estética las películas *snuff*, las cámaras de circuito cerrado, el *found footage*, los videojuegos *shooter* y el falso reportaje televisivo. Estos elementos, además de generar una atmósfera de suspense, conducen a consideraciones sobre el papel del audiovisual en la época contemporánea. El estudio también examina el diálogo que establece *Tesis* con películas precedentes donde lo fantasmal cobraba protagonismo, y analiza la aportación de la figura del zombi en el caso de *[REC]*. Todo ello sirve para entablar una discusión sobre cómo la evolución tecnológica que enlaza un film con otro y sus recursos de terror traducen las ansiedades políticas y sociales del momento, las cuales hunden sus raíces en eventos históricos.

PALABRAS CLAVE: Cine de terror español, metacine, *reality horror*, películas *snuff*, *found footage*

ABSTRACT: At the end of the last century, *Tesis* (1996, dir. Alejandro Amenábar) became one of the highest-grossing movies in Spain. Some years later, *[REC]* (2007, dir. Paco Plaza and Jaume Balagueró) doubled that success and was among the most viewed films of its decade. This article suggests a correlation between both films based on the cinematic metadiscourse of each film's plot. Specifically, it argues that the entry of *Tesis*'s protagonist in a video camera frame implies a fusion between reality and spectacle that is expanded in *[REC]* as a fake reality program. This preliminary idea allows a reading of both films in conversation with the concerns related to the society of the image at different moments in its evolution. The films under study include snuff movies, closed-circuit cameras, found footage, shooter videogames and faux TVdocumentaries in their narratives and aesthetics. Besides creating suspense, these elements lead to considerations about the role of the audiovisual in the contemporary age. This paper also examines *Tesis*' dialogue with previous films where the ghostly takes center stage, and it analyses the contribution of the trope of the zombie in *[REC]*. All of it advances a discussion about how the technological evolution that links one film to the other, and their horror tropes depict political and social anxieties at the time, which are rooted in historical events.

KEYWORDS: Spanish Horror Films, Metacinema, Reality Horror, Snuff Movies, Found Footage



1. INTRODUCCIÓN

A mitad de la década de 1990, *Tesis* (1996, dir. Alejandro Amenábar) irrumpe en las salas de cine y se convierte en una de las películas de terror más exitosas en el panorama español. Su buena acogida se enmarca en el ascenso que en ese momento esta clase cine está experimentando y que continuará con la llegada del nuevo siglo. La película de Amenábar fue nominada a ocho premios Goya, de los que obtuvo siete, y para el año 2002 había alcanzado una notable visibilidad internacional al ser exhibida en más de cuarenta países (Jordan 2008: 178).

Tesis gira en torno a la producción de películas *snuff*, un tipo de vídeos caseros de distribución clandestina (e incierta existencia), donde se cometen torturas y asesinatos para comercializarse como entretenimiento. La introducción del cine *snuff* en la trama de *Tesis* tiene sus referentes en películas donde la cámara y las pantallas de televisión son agentes de violencia, como *El fotógrafo del páni-*

co (*Peeping Tom*, 1960, dir. Michael Powell), *Poltergeist* (1982, dir. Tobe Hooper), *Videodrome* (1983, dir. David Cronenberg) o *Henry: Retrato de un asesino* (*Henry: Portrait of a Serial Killer*, 1983, dir. John McNaughton), entre otras. En España, solo un año antes, se había estrenado *Historias del Kronen* (1995, dir. Montxo Armendáriz), basada en la novela homónima de José Ángel Mañas, en la que sus personajes grababan por accidente una *snuff movie*; lo que demostraba que los juegos delirantes de aquellos jóvenes de la generación X podían llegar demasiado lejos. Años más tarde, la película de terror *[REC]* (2007, dir. Paco Plaza y Jaume Balagueró) supondrá un paso más allá en esta categoría de películas. Mientras que en el film de Amenábar los protagonistas denuncian una red criminal de películas *snuff* que acaba haciéndoles protagonistas de las macabras cintas, *[REC]* construye una trama emparentada con el *snuff* durante todo su metraje.

A lo largo de la historia del cine, el terror se ha revelado como un género que apela a la audiencia para desentrañar capas de sentido que apuntan a diversos conflictos a nivel social o político. La cuestión más evidente que *Tesis* y *[REC]* comparten es su reflexión sobre la tecnología y los medios de comunicación, pero, además de estas menciones, ambas películas se hacen eco del horizonte social en que surgen. Amenábar con *Tesis*, y un año más tarde con *Abre los ojos*, se establece con decisión en el ámbito internacional mostrando un cine español capaz de comunicarse con el mundo global mientras conserva las marcas locales y de su propia tradición fílmica. No solo son reconocibles en ella localizaciones de Madrid, sino también ciertos tipos como el “niño pijo”, la comicidad de lo macabro —que conecta con el humor berlanguiano—, y las referencias a la industria cinematográfica española. Por otro lado, la película de Plaza y Balagueró entronca, como la carrera del propio Balagueró, con el cine de serie B, las obras de David Cronenberg, Dario Argento y David Fincher, y reproduce la estética gore de la que él mismo se había impregnado en sus años como redactor del fanzine *Zineshock. Revista de cine oscuro y brutal* (Reboll 2012: 245). No obstante, *[REC]* también enuncia su pertenencia al ámbito nacional: un edificio de Barcelona alberga una comunidad de vecinos que funciona como metonimia de la sociedad española, y se sitúa en la línea de las comedias de ámbito vecinal surgida en los años 50.

Las historias de *Tesis* y *[REC]* se construyen alrededor de misterios relacionados con mujeres desaparecidas y torturadas (*Tesis*), y muertos que reviven (*[REC]*). En *Tesis*, los personajes principales, Ángela (Ana Torrent) y Chema (Fele Martínez), investigan una red de películas *snuff*. Por su parte, la película *[REC]* se filma como un falso reportaje en directo donde una locutora, Ángela Vidal (Manuela Velasco), y su operador de cámara, Pablo (Pablo Rosso / Javier Coromina), relatan un contagio viral que produce agresiones violentas entre los vecinos de un edificio, y donde ellos mismos resultan víctimas de la infección. Haciendo protagonista a la cámara de vídeo, las dos tramas retratan la voluntad de mirar y de registrar la violencia. Ambas producciones promueven la conciencia de la visión, pero, mientras en *Tesis* los actos de violencia permanecen ocultos al ojo, *[REC]* responde a la estética de la hipervisibilidad. En los dos casos se presenta la lábil frontera entre realidad y espectáculo, y cómo los medios audiovisuales muestran su poder para participar y construir esta experiencia.

El presente estudio se propone explorar el discurso metacinematográfico de *Tesis* y *[REC]* desde una óptica que ve cómo los productos culturales de la España contemporánea se escriben en estrecho vínculo con las preocupaciones y ambigüedades que atañen a la sociedad de la imagen, a la vez que lanzan miradas sobre su pasado reciente. El punto de partida para esto último lo encontramos en las consideraciones de Jo Labanyi acerca de la suplantación de la memoria histórica por lo virtual como maniobra de la posmodernidad. Esta maniobra, según la autora, permite visitar el pasado soterrado, aunque este reconocimiento se produzca bajo la forma de simulacro:

The fact that Spain returned to democracy at the height of the postmodern vogue for “virtual reality” should not necessarily be bemoaned as having prevented an engagement with the past. Perhaps instead we should consider the ways in which postmodernism, by breaking with empiricist concepts of mimesis, allows us to recognize the existence and importance of ghosts. (Labanyi 2000: 80)

Haciendo referencia al panorama social, cultural y político que rodea a *Tesis* y *[REC]* y al juego de intertextualidades que se tiende entre ellas y con films anteriores, se pretende acceder a los estratos de su narrativa que evocan un legado histórico con consecuencias en su contemporaneidad. Para ello, nos ocuparemos de investigar qué matices aportan las tecnologías de grabación analógica y digital a estos relatos de terror.

2. *TESIS* Y *[REC]* EN SU MARCO HISTÓRICO

Atendiendo a su momento de aparición, *Tesis* se estrena unos años después de los festejos del celebrado año 92, cuando España se presenta al mundo como una potencia europea a través de los avances tecnológicos y económicos que permiten construir nuevas autovías o inaugurar el tren de alta velocidad (AVE), y de los que también hace gala a través de la celebración de los Juegos Olímpicos en Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla o las festividades del así llamado V Centenario del Descubrimiento de América. Sin embargo, la entrada en Europa también obliga al país a practicar una reconversión industrial que privatiza empresas públicas y lleva a vender diversas entidades nacionales a sociedades extranjeras provocando cierres de compañías, con los consiguientes malestar y protestas sociales en el mismo 1992. Por otro lado, el año del estreno de *Tesis* vio la caída de la utopía socialista a causa de los escándalos de corrupción que involucraron al PSOE y del terrorismo de estado con el que se pretendía hacer frente al terrorismo de ETA (caso GAL). Cristina Moreiras Menor define este periodo como un momento en que “spectacle and its appearance have been displaced by reality in its excess” (2000a: 139). A los excesos de la Movida de la década anterior le sigue una generación deshistorizada, que ni elimina ni revisita su pasado reciente —esto es, la memoria de los años de dictadura y el proceso de transición—, pero sí filtra la incertidumbre y celeridad de su contexto inmediato, plasmando en sus productos culturales todo el desapego que establece con su

realidad. La ausencia de proyectos ideológicos se refugia en la dialéctica de la imagen televisiva, del videoclip, y en la incorporación del dispositivo audiovisual o de su lenguaje en el cine y la literatura. En palabras de Moreiras Menor: “*Tesis* señala hacia un sujeto gobernado por las ideologías espectaculares (y su política de espectacularización de la realidad) y expone el modo en que ese gobierno se instala como marca de identidad en la realidad contemporánea” (2002b: 251). En su estudio sobre *Tesis*, Jason E. Klodt señala cómo la película funciona como un espejo donde se refleja el impulso voyerista del espectador en una España preocupada por la delincuencia, el terrorismo, las agresiones sexuales y la guerra, pero que, en cambio, tolera, e incluso se siente seducida por la violencia que ofrece la pantalla de televisión o el cine.

[*REC*], por su parte, conecta con el signo de su tiempo a través de la crítica neoliberal que impulsa tradicionalmente el cine de zombis al encarnar esta figura la condición de un cuerpo vaciado de atributos humanos. En el momento en el que surge el film, esta desposesión se asocia con la precarización impuesta por la crisis financiera, que despoja de existencia digna. Como señala Víctor Pueyo, en el escenario de los créditos *subprime*, la leyenda de la casa encantada —o, en el caso de [*REC*], del edificio asediado por un virus mortal— que intimida a quien vive en ella hasta expulsarlo, deja al descubierto que la verdadera fantasía es pensar que quien paga una hipoteca es el propietario de su vivienda, cuando quien la posee en realidad es el fantasma crediticio (2013: 38).

Las dos películas tratan temáticas que se habían abierto en el cine de los 90, como la crisis de identidad, la reflexión sobre los límites de la violencia y la sustitución del mundo real por la imagen (Quintana 2001: 14). A la vez que todo esto, veremos también cómo dejan visible la marca de los sucesos políticos enquistados en décadas precedentes.

3. EL JUEGO INTERTEXTUAL DE *TESIS*

Para examinar la progresión que se establece entre uno y otro film, debemos atender en primer lugar al solapamiento entre realidad y ficción que presenta *Tesis* y cómo encuentra parte de su inspiración en el territorio nacional, concretamente, en el cine de oposición al régimen que representan *Cría cuervos* (1976, dir. Carlos Saura) y *El espíritu de la colmena* (1973, dir. Víctor Erice).

Rosanna Maule (2000), Christina A. Buckley (2002) y Samuel Amago (2004) han señalado la fuerte intertextualidad que la actriz Ana Torrent aporta a esta película.¹ Maule indica que *Tesis* empieza precisamente donde *Cría cuervos* ter-

¹ La primera película que protagoniza Ana Torrent con siete años de edad es *El espíritu de la colmena* (1973, dir. Víctor Erice); a esta seguirá *Cría cuervos* (1976, dir. Carlos Saura). Ambos films se adscriben a un tipo de cine que, durante la Transición y en los años posteriores a esta, coloca a una niña o un niño en el centro de la narrativa. Desde esta posición se retratan las experiencias afectivas que circundan la vida familiar y la construcción de la subjetividad durante el franquismo. Autoras como Sarah Wright (2013) o Sarah Thomas (2019) se han ocupado de este aspecto en sus estudios. En cuanto a la intertextualidad de *Tesis* con respecto a este cine, cabe señalar la voluntad explícita de Amenábar de rendirle homenaje en una de sus escenas. Antonio Sempere (2000: 28) explica cómo, una vez acabada *Tesis* y ante la larga duración de la primera versión del largometra-

minó. La película de Saura se cierra con un plano panorámico de la niña Ana (Ana Torrent) saliendo junto con sus hermanas del caserón donde transcurre la acción (y donde se produjo el trabajo de duelo tras la muerte de un ambiente de autoridad y sumisión) y caminando por la ciudad. Según Maule, se podría interpretar el inicio de *Tesis* como la reaparición de la niña Ana ya de adulta entre los pasajeros del tren del que baja; como si la Ángela de *Tesis* fuera una extensión de aquella niña en la nueva generación (2000: 69). Esta continuidad se vería reforzada por la atracción que tanto la pequeña Ana de *Cría cuervos* como Ángela de *Tesis* sienten hacia la muerte, y por ser ambos personajes testigos de situaciones que deberían permanecer en lo oculto. Este juego de referencias queda evidenciado de manera visual en dos planos de ambas películas donde los personajes que encarna Ana Torrent descubren a un personaje que acaba de morir. En *Cría cuervos*, la niña encuentra a su padre muerto en la cama, mientras que en *Tesis*, Ángela halla a su profesor sin vida en la sala de proyección de la facultad. En los dos casos, el plano captura a Ana Torrent acercando su mano lentamente hacia la cara del cadáver en un gesto que, lejos de comunicar miedo, transmite curiosidad por la muerte.

En *Cría cuervos*, la niña se orienta en un hogar desestabilizado que registra en forma de imágenes oníricas y fantasmales, confundiendo el pasado con el presente y con los espejismos de su imaginación, donde la muerte acecha. En *El espíritu de la colmena*, Ana fija su mirada en elementos mortales como el fuego y unas setas venenosas, y sus ojos traslucen la curiosidad que le provoca la muerte al ver la película *Frankenstein* (1931, dir. James Whale). *Tesis*, por su parte, ofrece una Ana Torrent que se ha transformado en una teórica de la violencia y, convertida ya en una mujer adulta, ha desarrollado un rechazo hacia lo violento solo como cumplimiento de una convención social, ya que, como mostrará el desarrollo de la trama, en realidad no puede renunciar a la seducción de la muerte. La trasposición de la atracción por la muerte de la niñez a la vida universitaria supone dotar de complejidad intelectual a la conmoción experimentada en la infancia. Por esa razón, Ángela se muestra como un personaje desorientado, audaz en algunos momentos y, en otros, asustadiza; contraria a ver y experimentar la violencia, a la vez que determinada a profundizar en sus estructuras —primero de manera teórica, después tomando parte en su tejido real—.

Jason Klodt señala cómo *El espíritu de la colmena* trata la asociación entre realidad y fantasía que la película *Frankenstein* propicia en la pequeña Ana, mientras que en *Tesis*, Ángela se ve involucrada en el mundo de películas *snuff*, donde realidad y ficción fílmica han quedado definitivamente fusionadas (2007: 5). En *El espíritu de la colmena*, la pantalla es el espacio que pone a Ana en contacto con la muerte: primero, cuando ve en la película el asesinato de una niña a manos del monstruo de Frankenstein y la posterior muerte de este, y más tarde, cuando presencia cómo el cadáver del maquis al que ella había ayudado yace frente a la pantalla en que se proyectó la película. Esta trasposición subraya el

je (150 minutos), Amenábar tuvo que eliminar cuarenta y ocho secuencias, entre las que figuraba una que aludía a *El espíritu de la colmena* a través de la figura de Ana Torrent.

impacto que el dispositivo cinematográfico ejerce en el personaje y la forma en que contribuye a configurar su pensamiento en términos simbólicos. Por otra parte, el asombro que experimenta Ana con respecto a la relación que en la pantalla se establece entre la niña y el monstruo, a pesar de su final trágico, la impulsa a acercarse al fugitivo republicano que se esconde en su pueblo y a replicar con él una amistad similar. Esta tendencia a entablar un lazo afectivo que entraña ciertos peligros vuelve en el caso de *Tesis*. En esta, la dificultad de Ángela por resolver sus contradicciones y definir su posición se agrava debido a la relación que establece con el sospechoso principal, Bosco (Eduardo Noriega). En realidad, Ángela se interesa por resolver "el caso de las chicas *snuff*", no tanto por un deseo de justicia, como por exculpar a Bosco y estar más cerca de tener un romance con él. Los interrogantes de la infancia y sus ambigüedades parecen subsistir en Ángela, como si la experiencia de la pérdida en *El espíritu de la colmena* hubiera quedado irresuelta, desencadenando un nuevo y equivocado apego.

4. LA VOLUNTAD METACINEMATOGRAFICA DE *TESIS* Y *[REC]*

En las películas de Amenábar y del binomio Plaza-Balagueró el peso del aparato audiovisual está anclado en sus protagonistas, ambas llamadas Ángela, indicando la función benefactora que se les atribuye. La evolución que experimenta la tecnología a lo largo de los años se observa en la relación que estos personajes establecen con el dispositivo fílmico y en la conexión de este con el ojo humano. El protagonismo de la mirada es evidente en *Tesis* desde la primera escena, y fija a su vez el tema del film: la dupla atracción-rechazo que suscita la contemplación de hechos violentos. La película se abre cuando Ángela Márquez y otros viajeros deben abandonar el tren en el que se encuentran debido a que un hombre se ha arrojado a las vías. Las autoridades recomiendan no mirar el cuerpo partido por la mitad y evitan que los curiosos se acerquen. Ángela se desmarca de la fila de pasajeros para aproximarse a la vía, pero en el último momento es apartada por un policía. De esta forma, ni la protagonista ni los espectadores podrán ver el cadáver. Como apunta Cristina Moreiras Menor, esta escena supone una apertura del film en forma de censura, al igual que ocurrirá en la secuencia final, cuando el espectador de *Tesis* se convierte a su vez en espectador de las noticias que retransmiten los televisores sobre las chicas asesinadas (2002b: 252-253). En este último caso, de nuevo un mensaje institucional (esta vez, de la televisión estatal) advierte de la dureza de las imágenes que van a mostrarse, tras lo que Amenábar finaliza la película dejando a los espectadores a solas con su mirada morbosa. Este final nos lleva a entender la película como una construcción circular: la "censura" abre y cierra el film sin colmar nuestro instinto por contemplar los actos violentos que han impulsado la trama. También quedan insatisfechos Ana y Chema, que han luchado contra la red criminal y ahora se percatan de que la expectación de los telespectadores (los pacientes del hospital que esperan las imágenes de las torturas en el televisor) tiene el mismo origen enfermizo que las películas *snuff*. Esta capacidad por convertir en espectáculo cotidiano

hechos atroces, dibuja una sociedad vaciada del peso de la violencia. En estas circunstancias, la pulsión por hacer justicia queda relegada. De hecho, es en una institución pública, la universidad, donde se ha creado la red de películas *snuff*. Allí está el cabeza de la operación, el profesor Castro; allí se reclutó al torturador y asesino, Bosco; en ese lugar se lleva a cabo el secuestro de chicas, y en su sótano se realiza el montaje y almacenamiento de películas.

Tesis profundiza en el impulso voyerista en una sociedad que fagocita los estímulos que ofrecen los medios con mayor voracidad cuanto más verosímiles aparecen los sucesos. El film se erige sobre una base metacinematográfica: por un lado, el tema de la producción *snuff* desarrolla la trama; por otro, las cámaras y pantallas están presentes en la diégesis, pues hay diversos momentos en que unos personajes graban a otros, y también ocasiones en que los personajes miran pantallas o son observados a través de estas, ya se trate de televisores, vídeos de circuito cerrado o cámaras de uso doméstico. Optando por este lenguaje, sin embargo, el director arremete contra las consecuencias de la hipervisibilidad imperante. Lo que conduce a las palabras de Avery F. Gordon:

Hypervisibility is a kind of obscenity of accuracy that abolishes the distinctions between "permission and prohibition, presence and absence". No shadows, no ghosts. In a culture seemingly ruled by technologies of hypervisibility, we are led to believe not only that everything can be seen, but also that everything is available and accessible for our consumption. In a culture seemingly ruled by technologies of hypervisibility, we are led to believe that neither repression nor the return of the repressed, in the form of either improperly buried bodies or countervailing systems of value or difference, occurs with any meaningful result. (Gordon 2008: 16)

En un panorama donde la sobreexposición de imágenes obstaculiza, como afirma Gordon, la conciencia de lo espectral (aquella parte de la historia que quedó enterrada sin ser resuelta), *Amenábar* se opone a la hipervisibilidad posmoderna. Según Buckley (2002: 13), la memoria del pasado emerge en la técnica y otros elementos cinematográficos a mediados de los años 90 y, en el caso de *Tesis*, las alusiones al cine de oposición no solo se producen a través de la figura de Ana Torrent, ya analizada, sino también mediante las referencias a la censura del régimen. *Amenábar*, que en el momento del rodaje era estudiante de Imagen en la carrera de Ciencias de la Información, era crítico con el cine que se hacía en España. En su película deja comenarios sobre la industria a través de los discursos del profesor Castro (Xabier Elorriaga) y las intervenciones sarcásticas de Chema. Otras de sus referencias podrían apuntar a las disposiciones de la censura franquista y a las estrategias de los cineastas para sortearlas. Como afirma Buckley, existe un vínculo entre la negación que se impone a la mirada en la totalidad de *Tesis* (en particular, en la escena en que Ana deja la pantalla de su televisor oscura para escuchar solo el sonido) y la censura en la industria española. *Amenábar* se interna en una maniobra aun más compleja que la mera mención a la censura citada a través del fuera de campo o de pantallas oscurecidas. Román Gubern explica cómo, durante el franquismo, al extenso número de restricciones que se

mencionan en el Código de Censura de 1966, referentes a la violencia, al sexo, a las normas familiares, a la religión, a las sustancias alcohólicas, a los valores patrios, etc., cabe añadir otro tipo de disposiciones:

... algunos artículos introducen, por su redactado genérico o ambiguo, una mayor inseguridad y riesgo en su aplicación práctica. Así la norma 10 dice: "Se prohibirán aquellas imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal y las alusiones hechas de tal manera que resulten *más sugerentes que la presentación del hecho mismo*". (Gubern 2005: 58; énfasis añadido)

La película de Amenábar se construye enteramente sobre esas sugerencias que cita el documento oficial de la censura. De esta forma, el gesto del director es doble: realiza una crítica a la sociedad de la imagen y, además, rescata la memoria censora mostrándonos cómo es capaz de transgredirla al exacerbar las referencias invisibles a lo macabro.

En cuanto a la interferencia entre realidad e imagen fílmica, ya se ha mencionado cómo actúa en *El espíritu de la colmena*, donde Ana no solo traspone la identidad del monstruo a la del republicano, sino que ve aquel fuera de la pantalla. En *Tesis*, asistimos a la incorporación progresiva de Ángela en la imagen audiovisual. La primera vez que sucede esto se la ve entrando en un plano en el que Bosco encuadra a su novia. Este momento introduce a Ángela dentro de la cámara como dispositivo de la muerte. A partir de esta escena, Ángela aparece en diversos encuadres tanto de Bosco como de su amigo Chema, y se constituye así en el objeto del deseo de la cámara. De hecho, el referente clásico de *Tesis* es *El fotógrafo del pánico*, donde el protagonista asesina a las mujeres a través de un mecanismo oculto en su cámara, y donde las imágenes de las víctimas aparecen enmarcadas en un punto de mira que fracciona su imagen. Si, como ha señalado Catherine Zimmer, la cámara del protagonista "focus in a manner that renders the object upon which he focuses as partial objects bodies in pieces, parts for wholes" (2004: 38), Bosco desmiembra literalmente a las universitarias con quienes realiza sus cintas. La introducción de Ángela dentro del plano alcanza su clímax en una de las escenas finales. En el momento en que Bosco está a punto de torturarla para una película *snuff*, ella logra dispararle. De esta manera Ángela contribuye irónicamente a la realización de un vídeo *snuff* pues su disparo lo recoge el objetivo de la cámara de Bosco. Este plano sintetiza la esencia del film: los medios audiovisuales como generadores de imágenes que suplantán la vida real. Tal y como afirma Phyllis Zatlin sobre las películas *snuff* que se ruedan en *Tesis*, "[t]he videos within the film are intended to represent reality, not fiction; they have not been edited to increase their appeal, only to suppress the identity of the murderer" (2001: 245).

Como prolongación de esto, *[REC]* se expresa a través del *reality horror*.² El film es protagonizado por la reportera Ángela Vidal, a la que acompaña gra-

² Lázaro Riboll define *[REC]* como "another offspring of the zombie/infected subgenre, as well as a variation on the contemporary 'reality horror' subgenre... But the plague-zombi narrative, the

bando su operador de cámara. Como falso reportaje *reality* de televisión, el film usa la cámara diegética, es decir, las imágenes dejan constancia de estar siendo grabadas en la propia diégesis o, dicho de otra forma, todo lo que el personaje de Pablo filma es la película [REC] que vemos como audiencia.

Así, la reflexión sobre el solapamiento entre realidad y espectáculo que hace *Tesis* se expande en [REC] por medio de las decisiones técnicas y del papel del ojo en esa sintaxis. Según relata Antonio Sempere, una de las mayores preocupaciones en el rodaje de *Tesis* fue el punto de vista. La intención de Amenábar era que la audiencia tuviera la misma información que los personajes y descubriera el misterio a la vez que estos. Técnicamente, ello se tradujo en posicionar la cámara detrás de los protagonistas, es decir, "situando al espectador como agazapado en un rincón del lugar donde sucede la acción como un voyeur testigo de excepción de lo que ocurre" (Sempere 2000: 46).

Por su parte, la película de Plaza y Balagueró usa diferentes estrategias narrativas y estéticas para crear suspense y confundir realidad con ficción y con experiencia virtual. Por un lado, utiliza el recurso del *found footage* o metraje encontrado, partiendo de que las imágenes han sido grabadas para el programa televisivo "Mientras usted duerme" y que el público de la sala accede a ellas ahora que se ha hallado esta cinta envuelta en extrañas circunstancias. La audiencia sabe que asiste a una ficción, pero el tratamiento que recibe le posiciona como testigo de un suceso real. Las técnicas que contribuyen a esto son una iluminación natural o rudimentaria, el sonido directo, los planos de seguimiento, la narración de la presentadora a cámara, la inestabilidad del encuadre y un operador fuera de campo cuya voz y presencia se hacen notar. Asimismo, la imagen "sucía" y sin editar de hechos sangrientos generan la atmósfera de terror realista. Por otra parte, los directores se inspiran en un tipo de videojuegos que, como explica Sánchez Trigos, recrean "una experiencia semejante a la que supone ponerse a los mandos de los videojuegos del tipo *shooter*, subgénero que se desarrolla en primera persona y cuya mecánica consiste en avanzar por un escenario y disparar a los enemigos que pudieran salir al paso" (2013: 28).

A pesar de la relevancia que se concede al camarógrafo en la génesis del film, este parece prescindible y quien gana importancia es la propia videocámara, que sigue registrando cuando nadie la sostiene. En su brillante artículo, "I am an eye, I am a mechanical eye...", Jean-Claude Seguin analiza cómo la cámara de [REC] toma el lugar del cuerpo humano recordando a la teoría del cine-ojo o *kino-eye* de Dziga Vertov. Paco Plaza y Jaume Balagueró realizan un film en el que el protagonismo de la cámara es tal que solo es necesario que esta se encuentre encendida para que la película exista (Seguin 2017: 225).

Si bien [REC] no pueden ser exactamente catalogada como *surveillance film*, comparte con este tipo de películas algunas características que, en el caso de *Tesis* se vuelven aún más evidentes, pues, como hemos explicado, en esta sí se incorporan sistemas de vigilancia y cámaras que graban de forma indiscre-

predictable body count and the faux documentary angle of [REC] [sic] are further updated by the narrative techniques of television: a horror story told live and in real time through the perspective of a single video camera" (Lázaro Riboll 2012: 274).

ta. Las *surveillance films* son aquellas que introducen grabaciones cotidianas y cámaras de circuito cerrado para crear una ficción, o bien las producciones que capturan la realidad mediante este sistema (el paradigma de estas últimas serían los programas de telerrealidad o *reality shows*). Según Lafait, este género se interesa por el acto de mirar y por el desplazamiento en la hegemonía del ojo humano por el ojo mecánico. Además, las *surveillance films*, como hacen las películas que tomamos bajo análisis aquí, cuestionan la supuesta objetividad a la que accedemos o acceden los personajes (convertidos en *alter ego* del espectador). Con este juego de miradas nos sumergen al menos en dos preocupaciones: el hecho de que nada pasa desapercibido en la cultura de la imagen y la ambigüedad que sustenta lo que visionamos al encontrarse en la zona liminal entre realidad y ficción (Lafait 2013: 7-8).

5. [REC]: LA COMUNIDAD EN CUARENTENA

Las películas *snuff* y el *found footage horror* guardan una estrecha relación entre sí, no solo por su estética realista y la presencia diegética de aparatos de filmación, sino especialmente porque ambas defienden ser filmaciones reales o, al menos, tratan de jugar con esta premisa. El *found footage* en el cine de terror empieza su recorrido precisamente con una película que ha sido catalogada como *snuff*: el film de serie B *Holocausto caníbal* (*Cannibal Holocaust*, 1980, dir. Ruggero Deodato). Otra producción que usó el *found footage* para mostrar el horror “en directo” y alcanzó gran popularidad en las salas comerciales fue *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, 1999, dir. Daniel Myrick y Eduardo Sánchez), la cual desencadenó un debate acerca de la veracidad de la película como metraje encontrado, en su mayor parte debido a la publicidad que la acompañó.³

[REC], que también confió en el impacto de las estrategias promocionales antes de ser lanzada a los cines,⁴ logró un gran éxito comercial, dando lugar a una saga de un total de cuatro películas, dos remakes estadounidenses, el videojuego [REC]-*The Videogame* y un sitio web propio (Seguin 2017: 212). La adaptación que hace [REC] de las convenciones del cine de terror —desde los subgéneros de la casa encantada, el cine de zombis y las posesiones demoniacas— y el discurso sobre el audiovisual en la era de las narrativas transmedia supone la clave de su éxito transnacional. A su vez, esta producción contiene una serie de elementos que se circunscriben a la realidad española y permiten una interpretación en clave sociológica.

³ Timothy Corrigan y Patricia White hablan de la promoción de la película en estos términos: “Conceived by Artisan executive Steven Rothenberg, the campaign reconfigured the film’s Web site with fake documents, police reports, and newsreel interviews to encourage the assumption that the film was an actual documentary about real people who disappeared under strange and mysterious circumstances” (2015: 52).

⁴ Según apunta Lázaro Reboll (2017: 168), el tráiler de [REC] tuvo un gran impacto durante su promoción. Para el tráiler se grabó la reacción que tuvo el público que asistió al estreno de la película en el Festival de Sitges utilizando la modalidad de visión nocturna. El tráiler circuló por televisión e Internet, llegando a hacerse viral.

En efecto, el retrato vecinal de *[REC]* va más allá de un mero trasfondo donde sucede la historia. La comunidad de vecinos protagonista funciona como un microcosmos de la sociedad española. La relación entre sus miembros presenta el entramado social en la España del siglo XXI, donde se deja sentir las dificultades de socialización entre personas de diferente origen, y se percibe cómo el desconocimiento del otro provoca sospecha —como fruto del discurso identitario nacionalista heredero del franquismo y de su exaltación de una sola lengua, raza y cultura—. La diversidad que presenta en la comunidad a través de personas de diferentes procedencias (un argentino, una familia china, una mujer colombiana), de distintos modelos familiares e identidades de género, no solo evidencia las tensiones de una sociedad diversa (incluyendo los comentarios xenófobos de unos vecinos sobre otros), sino que, como William J. Nichols señala, muestra el fracaso de la convivencia de esa misma diversidad. Se presenta así a la comunidad como una amenaza que debe ser aislada, es decir, puesta en cuarentena por las autoridades:

Thus the plastic covering over the building reifies the desire of define, identify, quantify and quarantine the "other" to both protect oneself but also to define oneself in an artificial reassertion of the boundaries that have been seemingly disrupted. The fact that many of the residents of the building may be viewed as a kind of "other" that are perceived to have "disrupted" that fabric of traditional Spanish society hints at a hegemonic desire to isolate those whose sexual orientation, ethnic identity or age may not align with the accepted notions associated with "being" Spanish. (Nichols 2017: 194)

En todo caso, no solo se aísla a un grupo que amenaza al constructo nacional sino que, en un nivel más literal, la cuarentena impuesta desatiende el origen del virus. La primera entrega de la saga resuelve el misterio mostrando que el contagio se debe a los experimentos de un sacerdote en la buhardilla del edificio, lo cual conduce a una lectura biopolítica que ve cómo la usurpación de identidad humana se practica sobre los cuerpos desde la hegemonía de la institución religiosa a la vez que se ejerce un autoritarismo despiadado para mantener el control una vez se desata la epidemia. Desde esta óptica, el edificio puede interpretarse como la maqueta de un estado donde opera el influjo de la religión católica y el legado de un viejo sistema político. Tal y como afirma Antonio Córdoba, la causa de la infección remite a al legado de un pasado nacional católico que sobrevuela en la España contemporánea:

Balaguero' and Plaza's film unveils the failure of contemporary Spanish society to erase its National-Catholic past, which in its present, mutated form is perfectly active and ready to grow into a devastating pandemic from the small traces recovered from the body of a little girl and synthesized in a makeshift home lab. (Córdoba 2017: 278)

A esto cabría añadir la referencia al ático como un piso cerrado, propiedad de un hombre de Madrid que nunca va al domicilio, apuntando así a que el poder se ejerce tanto desde las alturas que ocupa la religión como desde la centralización

de poder en la capital. Por estas razones, resulta interesante observar la película dentro de la tradición de las comedias de los años 50 y 60 del siglo xx que retrataban la convivencia en el espacio de viviendas populares y sus zonas comunes.⁵ Ocupándose de los conflictos intrafamiliares y vecinales, estos films componían un mosaico de España y criticaban los modos de subsistencia que imponía el régimen y su plan de desarrollo. En el año 2000, *La comunidad*, de Álex de la Iglesia, retoma este tropo para narrar la pugna que sostiene un grupo de vecinos representantes de los valores de la vieja España con una agente inmobiliaria, elemento exógeno y desestabilizador que llega con la europeización del país y que descubre el cadáver —literal y figurado— que la comunidad esconde en su ático (Moreiras 2008: 383). Como la película de Álex de la Iglesia, *[REC]* destaca un sistema retirado en lo alto del edificio que sigue actuando desde lo oculto. Así, el vecindario hunde sus cimientos en modelos capitalistas instaurados por el tardofranquismo a través de proyectos de urbanismo e industrialización que enlazan con la inestabilidad financiera contemporánea. Sobre este aspecto de *[REC]* Víctor Pueyo se pregunta:

¿No era el neoliberalismo español precisamente el horizonte que preservaba (y normalizaba) el fantasma de viejos demonios preexistentes? ¿No seguía “poseído” por las fuerzas vivas del franquismo, siquiera escamoteado o consagrado bajo la precaria forma de un muerto viviente? (Pueyo 2013: 39)

El momento del estreno del film de Plaza y Balagueró coincide con el apogeo que vive en esos momentos la figura del zombi. En *The Transatlantic Zombie*, Sara Lauro explica cómo a partir de 2003 empezaron a surgir concentraciones y marchas de zombies, primero en Canadá y poco después en las calles de Estados Unidos y en países como Irlanda, México, Chile, Argentina y Australia, entre otros. En 2006 se llegó al récord de participantes en Pensilvania para seguir creciendo cada año en diferentes ciudades del mundo (Lauro 2015: 1). A los *zombie walks*, explica Lauro, se añadieron más tarde las carreras de zombies, es decir, eventos donde los participantes viven la persecución de personas caracterizadas como zombies.⁶ A lo largo de los años, los videojuegos y algunas series han ido contribuyendo a mantener este tipo de iniciativas, pero también las decisiones políticas que han conducido a crisis económicas y medioambientales han supuesto un impulso para seguir personificando al zombi en protestas y manifestaciones como metáfora del capitalista hambriento vacío de humanidad. Lauro describe cómo el zombi llega a la cultura popular desde el mito hatiano originario, que fue apropiado por la cultura estadounidense durante la ocupación de la isla. Entonces se produce el primer giro de significado simbólico y el zombi empieza a asociarse con la denuncia de la explotación y la esclavitud. Desde la

⁵ A este respecto, es muy interesante consultar el estudio de *La comunidad* que realizan Peter Buse, Núria Triana Toribio y Andy Willis (2007).

⁶ A día de hoy, en España, se celebran “Eventos Zombi” o “Survival Zombie”. Se trata de reuniones nocturnas multitudinarias donde las personas se sumergen en una especie de yincana callejera mientras son perseguidos por “zombis”.

caracterización metafórica de la resistencia al colonialismo hasta la encarnación de la voracidad capitalista, la dialéctica del zombi se ve asociada a regímenes y formas de opresión a lo largo de todo su recorrido histórico (Lauro 2015: 4-5).

En el contexto del cine español, Rubén Sánchez Trigos sostiene que la aparición del zombi se produce de la mano del director de cine *exploitation* Jesús Franco, y que su presencia se condensará en los años sucesivos en el género de fanta-terror (2013: 17) y más adelante también en la comedia. Sánchez Trigos (2013: 22) menciona como ejemplos de zombis/fantasmas que se mantienen fieles a los arquetipos clásicos los que aparecen en *The Others* (2001, dir. Alejandro Amenábar) y *El espinazo del diablo* (2001, dir. Guillermo del Toro). Esto resulta significativo, pues ambas películas contienen un importante poso histórico. La trama que construye Guillermo del Toro toca la resistencia de los republicanos contra el levantamiento militar en un colegio de niños huérfanos durante la Guerra Civil. *The Others* ha sido interpretada bajo la teoría del trauma y los *hauntology studies* por autores como Ernesto R. Acevedo-Muñoz (2008).

En el caso de *[REC]*, su estreno coincide con un momento en que, desde la arena política, tratan de sentarse las bases para resolver asuntos que podrían tener su propia alegoría en el zombi, pues, al encontrarse mal enterrados, están aun al acecho y piden atención. En 2007 se aprueba la Ley de Memoria Histórica (después Ley de Memoria Democrática), cuya nueva legislación reconoce el deber del estado de reparar y conceder derechos a las víctimas de la Guerra Civil y el régimen de Franco, así como de restituir la memoria democrática al país. Las disposiciones declaran ilegítimas las leyes y sentencias dictadas durante la dictadura, se prevén indemnizaciones y pensiones para los afectados y sus familiares, se firma el compromiso para la localización e identificación de las víctimas, además de la eliminación de cualquier simbología franquista, y se establece la construcción de un centro para la recuperación de la memoria.⁷ Al mismo tiempo, las voces contrarias, impulsadas por la ideología o por preocupaciones que se movían en otra dirección en el preludio de la crisis económica, cuestionaban la necesidad de "abrir viejas heridas". Todo lo cual ponía en evidencia que, después de treinta años de democracia, la nebulosa del pasado seguía operante y a la ciudadanía le era inevitable mirarla de frente. La correlación con el film de Plaza y Balagueró es clara: el germen inoculado por el viejo sistema no estaba erradicado, sino que había convivido en la sociedad y ahora quedaba al descubierto, pero sufriendo aún presiones por permanecer oculto.

6. CONCLUSIONES

En *Tesis* y *[REC]*, el sistema subyuga a la ciudadanía desde espacios opuestos. En la primera, el sótano de la universidad se usa para editar y almacenar las películas *snuff*. Así, las entrañas de la facultad, que se dedica oficialmente a producir

⁷ Hasta hoy las asociaciones memorialistas siguen luchando por la verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición. En 2020, el gobierno de coalición de PSOE y Unidas Podemos inició el proceso de tramitación del anteproyecto de la Ley de Memoria Democrática. La ley quedó aprobada en 2022.

información categorizándola de ciencia (facultad de Ciencias de la Información), generan además los documentos de la violencia. En *[REC]*, el emplazamiento del mal ha ascendido hasta el ático, esta vez a manos de la institución eclesiástica, mientras que las fuerzas del orden se han convertido en sus cómplices desde el exterior. Si los cuerpos desaparecidos de *Tesis* son la materialidad de una violencia que actúa escondida en una institución pública, a su lado, los infectados de *[REC]* son engendros ya más visibles de un sistema que experimenta con el progreso, pero que está sostenido por viejas estructuras.

En líneas generales, la Ángela de *Tesis* desempeña el papel de lo que Carol J. Clover (1993) ha dado en llamar *final girl*, es decir, la figura femenina de las películas de género *slasher* que huye constantemente, y solo al final acaba con el asesino en serie. Este modelo se rompe en *[REC]*, en la que Ángela Vidal resulta la perseguidora y no la perseguida. La reportera se presenta como una evolución de Ángela Márquez: mientras esta rechazaba las torturas, las miraba de soslayo o decía repudiarlas, Ángela Vidal se expone al peligro en su voluntad por visualizar el horror y hacerlo llegar al público. A pesar de su estado de alteración, la reportera es la única que se percata de que no es posible delegar la protección ciudadana en las autoridades, por eso pretende despertar la conciencia del vecindario cuando grita: “¡No nos va a venir a buscar nadie! ¡Abrid los ojos de una puta vez!”. El espíritu reivindicativo aumenta de *Tesis* a *[REC]*, a la vez que el protagonismo del medio digital, de manera que el individuo entra paulatinamente en el plano de la videocámara hasta ser encerrado en una dimensión que recrea la estética de los videojuegos y activa una realidad virtual. Lo que ha sucedido en el lapso transcurrido entre los dos films para que se produzca este giro responde a la evolución de los medios. Así es como, para Shelagh M. Rowan-Legg, la imaginaria *snuff* que Amenábar negaba a la vista aparece contenida íntegramente en *[REC]*:

Where *Tesis* presented the snuff film as the desired spectacle (this is before the Internet and accessibility of digital technologies), *[REC]* can expand on this because of advances in technology and visual recreation, presenting the entire virtual reality through the found footage aesthetic. (Rowan-Legg 2013: 216)

Si en los años 70 somos testigos de una trasposición de la fantasía del cine a la vida real en la película de Erice —lo cual permite que Ana y el monstruo de Frankenstein habiten el mismo espacio—, en la época posmoderna vemos cómo el medio absorbe la realidad. El simbolismo y la fábula a los que recurrían Erice y otros directores de su generación explicaban la pérdida de sentido en la España de posguerra, mientras que en *Tesis* y *[REC]* el simulacro audiovisual realiza su crítica contemporánea arrastrando con ella el pasado espectral al que se refería Labanyi. Películas *snuff*, cámaras de circuito cerrado y grabaciones domésticas, junto con *found footage*, estética *shooter* y telerrealidad. Estas son las fórmulas que *Tesis* y *[REC]* usan para generar terror mientras conducen a una reflexión sobre el exhibicionismo de la imagen y la dificultad para escapar de la lente mecánica en la era de la información. Los films de Amenábar y el binomio Plaza-Balagueró construyen un cine que traza la evolución desde la cámara de

vídeo a la tecnología digital, y que participa de la tradición hollywoodiense en su tratamiento del género de suspense y de terror, pero que se apoya en espacios, personajes y tramas que actualizan la simbología fílmica del cine español en su tratamiento de los procesos político-sociales y las marcas de su historia.

OBRAS CITADAS

- Amenábar, Alejandro (dir.) (1996). Tesis. Las producciones del Escorpión: España.
- Amenábar, Alejandro (dir.) (1997). Abre los ojos. Prod. Canal + España / Las Producciones del Escorpión / Les Films Alain Sarde / Lucky Red/Sogetel: España, Francia, Italia.
- Amenábar, Alejandro (dir.) (2001). The Others. Prod. Cruise-Wagner Productions / Sogecine / Canal+ / Sogepaq / Dimension Films / Las Producciones del Escorpión / Miramax: España, Estados Unidos, Francia, Italia y Reino Unido.
- Acevedo-Muñoz, Ernesto R. (2008). "Horror of Allegory: The Others and its Contexts", in *Contemporary Spanish Cinema and Genre*, eds. J. Beck y V. Rodríguez Ortega. Manchester: Manchester University Press, 202-218. DOI: <https://doi.org/10.7765/9781526141316>
- Amago, Samuel (2004). "Horror and Ambivalence in Tesis: Alejandro Amenábar's Reflections on the Postmodern Condition", *Revista de Estudios Hispánicos*, 38(1): 143-158.
- Armendáriz, Montxo (dir.) (1995). Historias del Kronen. Prod. Alert Film/Elías Querejeta PC / Victoires Productions: España.
- Buckley, Christina A. (2002). "Alejandro Amenábar's Tesis: Art, Commerce and Renewal in Spanish Cinema", *Post Script*, 21(2): 12-25.
- Buse, Peter y Núria, Triana Toribio y Andy Willis (2007). "La comunidad (2000): Modernity and the Cinematic Past", in *The Cinema of Álex de la Iglesia*. Manchester: Manchester University Press, 119-138. DOI: <https://doi.org/10.7228/manchester/9780719071362.003.0026>
- Clover, Carol (1993). *Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*. Londres: British Film Institute. <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9781400866113/html>
- Córdoba, Antonio (2017). "Precarious Life in the High Rise: Neoliberal Urban Interiors in REC (2007) and Mientras duermes (2011)", in *Gender in Spanish Urban Spaces. Literary and Visual Narratives of the New Millenium*, eds. María C. DiFrancesco y Debra J. Ochoa. Cham: Springer International Publishing, 269-288. DOI: <https://doi.org/10.2307/48639191>
- Corrigan, Timothy y White, Patrizia (2015). *The Film Experience. An Introduction*. Boston: Bedford / St. Martin's.
- Cronenberg, David (dir.) (1983). Videodrome. Prod. Filmlan International / Guardian Trust Company / Universal Pictures: Canadá.
- Deodato, Ruggero (dir.) (1980). Cannibal Holocaust. F. D. Cinematografica: Italia.
- De la Iglesia, Álex (dir.) (2000). La comunidad. Antena 3 Televisión / Lolafilms / Vía Digital: España.
- Del Toro, Guillermo (dir.) (2001). El espinazo del diablo. El Deseo / Tequila Gang / Sogepaq / Canal + España / Anheló Producciones: España y México.

- Erice, Víctor (dir.) (1973). *El espíritu de la colmena*. Elías Querejeta: España.
- Gordon, Avery (2008). *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gubern, Román (2005). "La censura bajo el franquismo", in *Historia(s), motivos y formas del cine español*, ed. Pedro Poyato. Córdoba: Plurabelle, 51-64.
- Hooper, Tobe (dir.) (1982). *Poltergeist*. Prod. Metro-Goldwyn-Mayer / SLM: Estados Unidos.
- Jordan, Barry (2008). "Genre and Screen Violence. Revisiting Tesis (Alejandro Amenábar, 1995)", in *Burning Darkness. A Half Century of Spanish Cinema*, eds. Joan Ramon Resina y Andrés Lema Hincapié. Albany: SUNY Press, 173-193.
- Klodt, Jason. E. (2007). "En el fondo te gusta: Titillation, Desire, and the Spectator's Gaze in Alejandro Amenábar's *Tesis*", *Studies in Hispanic Cinemas*, 4(1), 3-17. DOI: https://doi.org/10.1386/shci.4.1.3_1
- Labanyi, Jo (2000). "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period", in *Disremembering the Dictatorship: the Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, ed. Joan Ramon Resina. Ámsterdam: Rodopi, 65-82. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004483224_006
- Lafait, Sébastien. (2013). *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs*. Lanham / Toronto / Plymouth: Scarecrow Press.
- Lauro, Sarah Juliet. (2015). *The Transatlantic Zombie: Slavery, Rebellion, and Living Death*. New Brunswick / Nueva Jersey: Rutgers.
- Lázaro Reboll, Antonio (2012). *Spanish Horror Film*. Edimburgo: Edinburgh University Press. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780748636402>
- Lázaro Reboll, Antonio (2017) "Generating Fear. From *Fantastic Factory* (2000-2005) to *[REC]* (2007-2014)", in *Tracing the Borders of Spanish Horror Cinema and Television*, ed. Jorge Marí. Nueva York: Routledge, 161-189. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315229249>
- Maule, Rosanna (2000). "Death and Reflexivity in Alejandro Amenábar's *Tesis*", *Torre de papel*, 1: 65-76.
- McNaughton, John (dir.) (1986). *Henry: Portrait of a Serial Killer*. Maljack Productions: Estados Unidos
- Myrick, Daniel y Eduardo Sánchez (dir.) (1999). *The Blair Witch Project*. Haxan Films: Estados Unidos.
- Moreiras Menor, Cristina (2000). "Spectacle, Trauma and Violence in Contemporary Spain", in *Contemporary Spanish cultural studies*, ed. Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas. Londres: Arnold, 134-142.
- Moreiras Menor, Cristina (2002). *Cultura herida: Literatura y Cine en la España democrática*. Madrid: Libertarias.
- Moreiras Menor, Cristina (2008). "Nuevas fundaciones: Temporalidad e historia en La comunidad de Álex de la Iglesia", *Hispanic Issue*, 123(2): 374-395. DOI: <https://doi.org/10.1353/mln.0.0014>
- Nichols, William J. (2017). "The Medium Is the Monster. Metadiscourse and the Horrors of post-11 M Spain in the *[REC]* Tetralogy", in *Tracing the Borders of Spanish Horror Cinema and Television*, ed. Jorge Marí. Nueva York/Londres: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315229249>

- Plaza, Paco y Jaime Balagueró (dirs.) (2007). [REC]. Filmax: España.
- Powell, Michael (dir.) (1960). Peeping Tom. Anglo-Amalgamated Productions/Michael Powell: Reino Unido.
- Pueyo, Víctor M. (2013). "Después del fin de la historia. Estados de excepción y escenarios de emergencia en el cine de terror español contemporáneo (2002-2013)", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 17: 29-46. DOI: <https://doi.org/10.1353/hcs.2013.0013>
- Quitana, Ángel (2001). "El cine como realidad y el mundo como representación: algunos síntomas de los 90", *Archivos de la Filmoteca*, 39: 8-25.
- Rowan-Legg, Shelagh M. (2013). "Don't Miss a Bloody Thing: [REC] and the Spanish Adaptation of Found Footage Horror", *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 10(2): 213-223. DOI: https://doi.org/10.1386/slac.10.2.213_1
- Sánchez Trigos, Rubén (2013). "Muertos, infectados y poseídos: El zombi en el cine español contemporáneo", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 1(1): 11-34. DOI: <https://doi.org/10.37536/preh.2013.1.1.617>
- Saura, Carlos (dir.) (1966). Cría cuervos. Elías Querejeta: España.
- Seguin, Jean-Claude (2017). "'I Am an Eye, I Am a Mechanical Eye...'" (The [REC] Series)", in *Tracing the Borders of Spanish Horror Cinema and Television*, ed. Jorge Marí. Nueva York: Routledge, 212-231. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315229249-12>
- Sempere, Antonio (2000). Alejandro Amenábar. Cine en las venas. Madrid: Nuer.
- Thomas, Sarah (2019). *Inhabiting the In-Between. Childhood and Cinema in Spain's Long Transition*. Toronto / Buffalo / Londres: University of Toronto Press. DOI: <https://doi.org/10.3138/9781487531089>
- Whale, James (dir.) (1931). Frankenstein. Universal Pictures: Estados Unidos.
- Wright, Sarah (2013). *The Child in Spanish Cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- Zatlin, Phyllis (2001). "You Are Being Watched: Metafilmic Devices in Tesis", *Letras peninsulares*, 14(2): 243-253.
- Zimmer, Catherine (2004). "The Camera's Eye: Peeping Tom and Technological Perversion", in *Horror Film: Creating and Marketing Fear*, ed. Steffen Hantke. Jackson: University of Mississippi Press, 35-51.

GLORIA Y RUINA DEL 92: LA “PASTEURIZACIÓN” DE ESPACIOS URBANOS EN *SABOTAJE OLÍMPICO*, DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, Y *GRUPO 7*, DE ALBERTO RODRÍGUEZ

GLORY AND RUIN OF '92: THE “PASTEURIZATION” OF URBAN SPACES IN *SABOTAJE OLÍMPICO* BY MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN AND *GRUPO 7* BY ALBERTO RODRÍGUEZ

FERNANDO SÁNCHEZ LÓPEZ
The Ohio State University
<https://orcid.org/0000-0002-1672-1799>
sanchezlopez.1@osu.edu

Recibido: 01.06.2023

Aceptado: 22.11.2023

RESUMEN: En este trabajo, se busca tender puentes entre la novela negra transicional y el *neo-noir* español mediante la comparación de sus críticas a los acontecimientos acaecidos en el año 1992. Tanto la novela negra de la Transición —que se hace eco del desencanto social posfranquista—, como el cine negro contemporáneo —en diálogo con los efectos de la crisis de 2008 y con la corrupción política— son vehículos pertinentes a la hora de cuestionar las visiones triunfalistas de un año ineludible para comprender los vínculos entre el pasado y el presente del país como fue 1992. Aplicados al contexto español, los conceptos de “urbanización capitalista” de David Harvey, en conjunción con los “deshechos humanos del progreso”, de Zygmunt Bauman, ofrecen un marco esencial para comprender la representación del cambio urbano en las obras objeto de análisis. Por un lado, en *Sabotaje olímpico* (Vázquez Montalbán 1993), el autor habla de lo que él denomina “ciudad pasteurizada”: la eliminación de todo agente patógeno que no encaje en el nuevo diseño urbano barcelonés. Por otro lado, en *Grupo 7* (Rodríguez 2012), observamos de primera mano el mismo proceso de “pasteurización” desde el punto de vista de una corrupta y violenta brigada policial encargada de “limpiar” Sevilla de droga ante la cercana celebración de la Exposición Internacional. El análisis de ambas obras evidencia un fructífero diá-

logo entre disciplinas que incentiva la reflexión alrededor de diferentes modelos nacionales-transnacionales del género negro en España.

PALABRAS CLAVE: 1992, novela negra, neo-noir, *Sabotaje olímpico*, *Grupo 7*

ABSTRACT: In this paper, we seek to build bridges between the transitional noir novel and Spanish neo-noir by comparing their critiques of the events of 1992. Both the noir novel of the Transition —which echoes the post-Franco social disenchantment— and contemporary film noir —in dialogue with the effects of the 2008 crisis and political corruption— are relevant vehicles for questioning the triumphalist visions of 1992, an unavoidable year for understanding the links between the country's past and present. Applied to the Spanish context, David Harvey's concepts of "capitalist urbanization" in conjunction with Zygmunt Bauman's "wasted humans" offer an essential framework for understanding the representation of urban change in the works being analyzed. On the one hand, in *Sabotaje olímpico* (Vázquez Montalbán 1993), the author discusses what he calls the "pasteurized city": the elimination of any pathogenic agent that does not fit into the new urban design of Barcelona. On the other hand, in *Grupo 7* (Rodríguez 2012), we observe firsthand the same process of "pasteurization" from the point of view of a corrupt and violent police brigade in charge of "cleaning" Seville of drugs before the upcoming celebration of the International Exposition. The analysis of both works demonstrates a fruitful dialogue between artistic disciplines that encourages reflection on different national-transnational models of the noir genre in Spain.

Keywords: 1992, Noir Novel, Neo-noir, *Sabotaje olímpico*, *Grupo 7*



1. EL GÉNERO NEGRO EN LA TRANSICIÓN

¿Tiene la novela negra de la Transición algo en común con el cine negro contemporáneo en España? ¿Qué potencialidad crítica se esconde tras sus narrativas genéricas? ¿Comparten preocupaciones respecto al estado español y su gestión de determinados espacios urbanos? ¿Cómo podrían comenzar a trazarse algunas de sus inquietudes comunes? Este trabajo tiene como objeto esencial tender puentes entre ambas formas artísticas en su cuestionamiento de algunos de los procesos que han venido a definir la nación española en el pasado reciente. Concretamente, el ensayo se centrará en cómo *Sabotaje olímpico* (Vázquez Montalbán 1993) y *Grupo 7* (Rodríguez 2012) proponen una visión desmitificadora de las celebraciones del año 1992, en la que se percibe la misma crí-

tica a los macroprocesos que en esos momentos estaban teniendo lugar y a las consecuencias específicas derivadas de la destrucción de determinados barrios y/o el desplazamiento forzoso de agentes incómodos para el discurso oficial. Antes de entrar en el análisis de estas obras, es necesaria una contextualización de la novela negra de la Transición y de lo que aquí se denomina “cine *neo-noir* español”, así como de las diversas claves que explican los acontecimientos de 1992.

1.1. Novela negra de la Transición y cine *neo-noir* español: potencialidad crítica y preocupaciones compartidas

Como en la mayoría de los trabajos que abordan el género negro, la tarea genealógica y taxonómica en torno a estas narrativas se encuentra con numerosos puntos ciegos, disputas historiográficas y ambigüedades conceptuales. Este es un problema que va más allá de fijar y describir los inicios del género, ya que autores como Sánchez Zapatero observan la progresiva inoperancia de la categoría “novela negra” en el mercado español actual, dada la gradual “disolución de sus marcas temáticas, formales y pragmáticas más reconocibles” (2020: 1231). La vuelta atrás no deja de ser problemática, si se tiene en cuenta que uno de los elementos clave de la novela negra es la presencia del crimen, característica que se podría rastrear, por poner un ejemplo, hasta la misma Biblia. Dentro de los numerosos reconocimientos a narradores como Doyle o Poe, este último generalmente considerado padre de un cierto tipo de literatura detectivesca y de misterio (su Auguste Dupin es de 1841), estudiosos como Giardinelli coinciden en que la verdadera novela negra moderna es eminentemente estadounidense, originada “en años de corrupción y libertinaje, Ley Seca, mafias, guerras entre bandas de criminales y [...] La Gran Depresión” (2013: 18).

La escritura de Dashiell Hammett no puede desvincularse de un contexto cultural muy concreto, por lo que la novela negra inaugurada entonces estaría “inserta en la evolución social y política de los Estados Unidos desde los años 20” (Giardinelli 2013: 45). Este hecho suscita preguntas complejas en relación con los límites de la especificidad idiosincrática de la novela negra española —o el cine negro español—, en su falta de referentes y en la negociación de modelos, una problemática que sobrevuela este ensayo y a la que se aludirá posteriormente en la conclusión. Así, pues, existió una dificultad a la hora de integrar al género en la narrativa española como algo más que una importación prestada e impostada, con ejemplos como la escritura de corte detectivesco de Pardo Bazán, conscientemente deudora de Doyle en *La gota de sangre* (1911). Además, para Resina, si bien en la novela negra estadounidense “las instituciones *deben* aparecer corruptas o inoperantes”, la situación en España tras la Guerra Civil sugiere un clima opuesto al que se necesitaría para representar la sociedad en esos términos, ya que, con la represión franquista, “el derecho civil y la verdad demostrable han dejado de ser valores sociales, y el individuo no puede apelar a ellos” (1997: 47). Será en los últimos años del régimen cuando la práctica literaria adscrita al género negro vaya configurándose como propia y funcional —formal

y popularmente—, en un contexto de movilidad social y competición económica que habían sido negadas en las décadas anteriores.

Estas coordenadas temporales coinciden con la paralela solidificación del llamado neopolicial latinoamericano, el cual compartiría la “línea estética dura, sociocrítica, cristalizada en Estados Unidos en la narrativa Pulp de Raymond Chandler y Dashiell Hammet” (Garí Barceló 2019: 347). Precisamente, la palabra “sociocrítica” es clave, ya que el neopolicial latinoamericano surgiría en un contexto sociopolítico muy inestable, posterior al utopismo de finales de los 60 e inmerso en una intensa represión, ante la cual muchos escritores de neopolicial “recelan de los discursos autoritarios” (Noguerol 2006: 26). En consecuencia, el neopolicial —una acepción intercambiable con la de novela negra— podría, en palabras de Taibo II, “poner en crisis las apariencias de las sociedades en que vivimos. Es ameno, tiene gancho y, por su intermedio entramos de lleno en la violencia interna de un estado promotor de la ilegalidad y del crimen” (en Noguerol 2006: 27). Sin la posibilidad de indagar más por cuestiones de espacio y pertinencia, se evidencia un giro en el género negro que “es un fenómeno global con vigencia en el mercado editorial” (Garí Barceló 2019: 348). Este giro estaría caracterizado por una actitud descreída frente a unas instituciones manchadas por diversas fracturas sociales. En el caso de España, la disolución del régimen anterior y el incierto inicio de la andadura democrática son el momento idóneo para la explosión del género.

En consecuencia, será en los años 70 y 80 cuando algunos escritores españoles encuentren en la forma de la novela negra un vehículo que goza del favor del público y se desvincula de la censura previa. De hecho, Resina reflexiona sobre el género negro y su idoneidad a la hora de enfrentarse a la nueva situación social de la Transición:

Un género de estructuras tan claramente míticas como la novela policiaca se impone fácilmente como medio para la reflexión del desencanto que caracteriza el clima cultural de estos años. Según esto, habría una afinidad entre el género y el contenido social que transmite las obras de este periodo, pues una de las funciones del mito consiste en expresar exigencias a la vez que pesimismo respecto a su consecución. (Resina 1997: 57)

En este sentido, algunos de los lugares esenciales de la novela negra, como el crimen y su detección, “son un pretexto para diseccionar el mal y determinar las responsabilidades en el ambiguo clima ideológico de la transición” (Resina 1997: 61). Así, estaríamos ante la consolidación de un género popular como vehículo de algunas de las ansiedades colectivas del momento.

Entre las especificidades de la novela negra, Colmeiro destaca el papel de la figura de corte detectivesco como “personaje móvil con la habilidad de introducirse en los más diversos *milieux* de la sociedad”, lo cual le otorga una capacidad casi voyeurística debido a “la irrupción del ojo crítico en ciertos ambientes y grupos cerrados que normalmente no están al alcance del lector” (1994: 71). El marco de la acción busca cierta verosimilitud en lo que respecta a la representación de espacios o lenguaje coloquial, normalmente relacionados con la in-

mersión en “los bajos fondos de la sociedad”, donde el protagonista antiheroico entra en contacto con “delincuentes, criminales y todo tipo de seres marginales” (Colmeiro 1994: 72). La fracción del mundo representada se presta como escenario propenso a la crítica social, que usualmente atraviesa estamentos sociales mediante un cinismo generalizado.

En este sentido, el contexto transicional español, que tiende a definirse como “desencantado”, se convierte en el abono necesario para el florecimiento de una novela negra autóctona popular y crítica. Varios autores de este período manifiestan una sensibilidad compartida en su objetivo por incidir en algunos de los rincones más incómodos para el estado durante la inmediata Transición: la pervivencia de gran parte del aparato franquista o la creciente corrupción vinculada a la especulación urbanística, entre otros. Algunos de estos escritores son Francisco González Ledesma, Juan Madrid o Jaume Fuster, aunque el más representativo de todos sería Manuel Vázquez Montalbán, principalmente por la invención del carismático detective Pepe Carvalho. De hecho, Colmeiro vincula directamente “el desencanto de la narrativa montalbaniana [...] con el desencanto de los postulados de la modernidad, la crisis de confianza en los sistemas de representación provocada por la percepción de su agotamiento y fracaso final” (2014: 35). Es decir, la escritura de estos autores, entre el manejo de códigos populares y la pulsión sociocrítica, establece un diálogo con su realidad contextual mediante una presentación de espacios y personajes específica, lo cual, hasta cierto punto, es igualmente reconocible en el cine negro.

De forma similar, el cine negro —o film *noir*— tendría la capacidad de explicitar unas preocupaciones sociales concretas mediante la captación más directa de algunos de los espacios urbanos aludidos en su contraparte literaria. Como dice Dimendberg, “su narración fragmentada está en sintonía con la violenta fragmentación de los tiempos y espacios de la modernidad tardía” (2004: 6),¹ además de configurar universos repletos de personajes y lugares problemáticos que versan sobre acosados individuos de clase obrera y delincuentes de poca monta hasta sórdidos locales de apuestas, destartalados barrios urbanos y amenazadores rascacielos. Respecto a la sensibilidad común del género en su representación espacial, el propio Dimendberg afirma lo siguiente:

El cine negro está impregnado de una nostalgia y añoranza de las viejas formas urbanas, combinadas con el miedo a nuevas realidades urbanas alienantes. La pérdida del espacio público, la homogeneización de la vida cotidiana, la intensificación de la vigilancia y la erradicación de barrios antiguos por proyectos de renovación y reurbanización rara vez están ausentes de estas películas. (Dimendberg 2004: 7)

Como se viene adelantando, se hace evidente la existencia de una conciencia crítica de las transformaciones sociales vía interacción con los espacios urbanos y la sensación de desasosiego e incertidumbre que esta desenmascara, algo esencial en las obras que se analizarán más adelante, las cuales se hacen eco de procesos

¹ Todas las traducciones han sido realizadas por el autor de este trabajo.

específicos que estaban teniendo lugar en el territorio español, tanto desde el aparataje novelístico como cinematográfico.

Para académicos como Davies, “el thriller” —a modo de macrogénero que aglutinaría lo *noir*— “implica la puesta en peligro de un orden social nacional que se sustenta en la ley” (2012: 85), ya que muestra las grietas de un supuesto estado de derecho donde las normas se desvían a placer de unos pocos. El cine negro, si bien tiene sus propias convenciones que juegan en contra de un realismo documental, conservaría la “voluntad de crónica” que le permite dialogar disidentemente con los “procesos de desarrollo y transformación de las sociedades” (Sánchez Zapatero y Marcos Ramos 2014: 8). En consecuencia, el cine negro ocuparía un lugar privilegiado respecto a “la posibilidad de descubrir los vínculos que relacionan las imágenes cinematográficas con otras formas de pensamiento características de la modernidad” (Herrero 2007: 146), como el inseparable nexo entre las reconfiguraciones del orden estatal, su impacto en el paisaje urbano y los efectos individuales que esto causa.

Así, pues, si bien Dimendberg teoriza sobre el cine negro clásico estadounidense, las mismas preocupaciones son extrapolables al *neo-noir* español —o cine negro contemporáneo—, sobre el que varios autores han reflexionado en lo que respecta al potencial crítico de la representación de paisajes urbanos problemáticos en un contexto de crisis. Según Sánchez Zapatero y Marcos Ramos, cerca del fin de milenio se va a comenzar a producir un cine negro español renovado que va a cumplir una función parecida a la de la novela negra de la Transición:

A partir de la década de 1990 parece detectarse un mayor interés de los directores nacionales por utilizar el cine negro como vehículo para establecer miradas críticas sobre la realidad circundante y denunciar las diferentes formas, tanto directas como latentes, a través de las que la violencia se manifiesta en la realidad actual. (Sánchez Zapatero y Ramon 2014: 7)

Al igual que la novela negra va a echarse a sus espaldas la tarea de documentar una Transición bastante menos luminosa que la enarbolada por el discurso público, el cine *neo-noir* español va a fijar su mirada en “ciertos procesos sociales, culturales y urbanos significativos de la España de fin de milenio en el marco de las cambiantes y complejas relaciones entre lo mundial y lo local” (Herrero 2007: 137).

La intencionalidad del *neo-noir* español no tiende a desvanecerse con los años, sino todo lo contrario, ya que, tras la crisis económica de 2008, se va a producir un aumento de este tipo de cintas, además de la llegada y consolidación de nuevos directores que manejan códigos similares. Por ejemplo, podrían destacarse al veterano Enrique Urbizu con su *No habrá paz para los malvados* (2011), Daniel Calparsoro y *Cien años de perdón* (2016), Rodrigo Sorogoyen con *Que Dios nos perdone* (2016) o *El reino* (2018), de Alberto Rodríguez, de quien se hablará más adelante. Todos estos cineastas “han utilizado la ciudad española como representación del estado actual del país en términos de política, economía y sociedad” (Herrera Gil 2018: 641). La lógica de la representación urbana

está íntimamente relacionada con la vocación inmersiva en los bajos fondos de la novela negra, en tanto en cuanto “podemos ver el reflejo de los contrastes sociales, adquiriendo así relevancia la idea de ‘enfrentar’ la ciudad visible y la ciudad invisible o no-ciudad” (Herrera Gil 2018: 642).

Podría hablarse, en consecuencia, de una continuidad estético-ideológica entre el cine *neo-noir* español y la novela transicional, si se consideran, por un lado, sus especificidades genéricas compartidas, que negocian modelos extranjeros con una idiosincrasia propia, y, por otro, la utilización de esas mismas especificidades para arrojar luz sobre algunos debates de gran calado social. De todos los ejemplos concretos que podrían seleccionarse, resulta especialmente pertinente centrarse en el acercamiento al año 1992 por ambos medios. La crítica a este año tanto desde un escritor emblemático de la novela negra de la Transición como Vázquez Montalbán como desde uno de los directores españoles contemporáneos más reconocidos como Alberto Rodríguez suscita más preguntas: ¿Por qué este año? ¿Es 1992 una bisagra entre la España del pasado y la España actual?

1.2. Una larga Transición: urbanización capitalista y construcción del orden

Tras la muerte de Franco y la apertura democrática, en palabras de Vázquez Montalbán, “llegó a España la ofensiva cultural neoliberal desacreditadora de la dialéctica y de la crítica, y legitimadora de la fatalidad intrínseca de la realidad y la internacionalización capitalista del sentido de la historia y de la cultura” (en Echevarría 2012: 33). Esta especie de globalización financiera de la que habla Montalbán tiende a vincularse no solo al proceso transicional de los 70, sino también a “la incorporación de la economía española en el capitalismo internacional en la década de los 60” (Vilarós 2018: 19), aún en el régimen franquista. Por tanto, la Transición española, si bien tiende a periodizarse en torno a los años más cercanos a la muerte del dictador, es para muchos una etapa en cierto sentido extendida hacia atrás y hacia delante en el tiempo. Para Vilarós, por ejemplo, “la Transición se cierra hacia 1992-1993. En 1992, sin saberlo y con gran ilusión, Barcelona se reinventa con su preciosa Olimpiada como ciudad-mercancía” (2018: 30), un razonamiento con el que se coincide en este ensayo.

En consecuencia, el año 1992 se convertiría en la culminación simbólica de “las nuevas exigencias de recomposición y reubicación política, económica y cultural de España en Europa” (Vilarós 2018: 51), situando al país en el mapa global; una posición que encuentra sugerentes paralelismos con las teorizaciones generales de Harvey sobre la condición del estado en la posmodernidad:

El Estado se encuentra ahora en una posición mucho más problemática. Se le pide que regule las actividades del capital corporativo en aras del interés nacional al mismo tiempo que se le obliga, también en aras del interés nacional, a crear un “buen clima empresarial” que actúe como incentivo para el capital financiero transnacional y mundial. (Harvey 1989: 170)

Estas condiciones se cimentan a lo largo de las décadas de los 60, 70 y 80, para finalmente solidificarse en los 90, década que terminaría por convertirse en la antesala de la burbuja inmobiliaria que daría paso a la crisis de 2008. Es por ello por lo que las celebraciones de 1992, ya sean las Olimpiadas barcelonesas o la Expo sevillana, funcionan a modo de hito histórico en un doble sentido, con un reverso oscuro a través del cual *Sabotaje olímpico* y *Grupo 7* ponen el foco sobre el nuevo orden estatal y sus consecuencias.

Como explica Isidro López, para España, el nuevo orden al que el país se está adhiriendo va a conllevar la desarticulación de "cualquier industria que pudiera competir con los intereses de Francia y Alemania" y, por tanto, va a generar amplios procesos de privatización (2012: 86). A cambio, la Unión Europea "se comprometía a convertir a España en un gigantesco mercado inmobiliario y de consumo" (López 2012: 86), muy vinculado al turismo. La gran inyección de capital sería escenificada simbólicamente a través de las celebraciones del 92, por lo que "estos dos macroeventos adelantaban los factores de lo que sería el siguiente ciclo de consensos económicos y sociales, la burbuja inmobiliaria" (López 2012: 86). Para entender este proceso específico dentro de los movimientos generales del capitalismo, las ideas de Harvey sobre urbanización capitalista son esenciales, ya que sugieren que el crecimiento trepidante de la construcción está íntimamente ligado a las crisis periódicas del sistema.

La acumulación de capital produciría tensiones que, al menos temporalmente, podrían ser redirigidas hacia la urbanización como vía de escape para el excedente. Sin embargo, Harvey apunta que

... cada una de las crisis mundiales del capitalismo fue precedida por un movimiento masivo de capital hacia inversiones a largo plazo en el entorno de la construcción, como una especie de última esperanza para encontrar usos productivos para el capital en rápida sobreacumulación. (Harvey 1985: 20)

Esta sugerente teoría, "ha demostrado ser inmensamente influyente, pero los intentos de fundamentarla empíricamente han sido sorprendentemente escasos" (Christophers 2011: 1359). Por ello, el autor trata de probar en su artículo cómo se produjo una movilización de capital hacia el entorno de la construcción en el Reino Unido "en los años que precedieron a la crisis económica de 2008" (2011: 1348). Si bien Christophers considera muy complejo encontrar pruebas de la sobreacumulación de capital, es consecuente afirmar que "los periodos de urbanización intensificada pueden vincularse, en algunos casos, a tendencias incipientes de crisis económica" (2011: 1348), como evidenciaría también el contexto español al que nos referimos en las líneas anteriores, un extendido proceso en el tiempo en el que se combina la apertura a los mercados internacionales, la desindustrialización y la terciarización de la economía previa al *boom* de la construcción.

Sea como fuere, la decisión a la hora de en qué invertir o no invertir se tomaría únicamente en relación "con las necesidades del capital y no tiene nada que ver con las necesidades reales de las personas, que inevitablemente quedan desatendidas" (Harvey 1985: 12). Por lo tanto, la construcción del nuevo orden,

fuertemente atravesado por la urbanización, se ejecuta sin el consentimiento de la ciudadanía, parte de la cual se verá muy afectada o incluso despreciada por ese mismo orden naciente. Como dice Bauman, el progreso económico y la construcción de un nuevo orden inevitablemente "tacha a algunas partes de la población existente como 'fuera de lugar', 'inadecuadas' o 'indeseables'" (2004: 5). El sociólogo destaca las vicisitudes de la Generación X, la cual pugna por sobrevivir y ser productiva en unas sociedades modernas ahora caracterizadas por el énfasis no tanto en la producción, como en el consumo. El desempleo, que convertía al individuo en inservible y, por tanto, "fuera de lugar", aún ofrecía una posibilidad de regreso al cauce de la utilidad social. No obstante, para Bauman, "en la sociedad de consumidores no caben los consumidores defectuosos, incompletos e irrealizados" (2004: 14), por lo que aquellos agentes "indeseables" se convierten, verdaderamente, en residuo humano incómodo para el orden social. Emplazado en la época de inicios de milenio, Bauman hace énfasis en cómo "los refugiados, los desplazados, los solicitantes de asilo, los emigrantes, los sin papeles, son los residuos de la globalización" (2004: 58). Como se verá, su conceptualización es fácilmente aplicable al contexto particular español.

Además, las ideas de Bauman son cómodamente afines a las nociones de pureza y suciedad que conceptualizó con anterioridad la antropóloga Mary Douglas, quien establece que

... [l]as ideas relativas a separar, purificar, demarcar y castigar las transgresiones tienen como función principal imponer un sistema a una experiencia inherentemente desordenada. Solo exagerando la diferencia entre dentro y fuera, sobre y debajo, masculino y femenino, con y contra, se crea una apariencia de orden. (Douglas 1966: 4)

Aquellos agentes vinculados al desorden/suciedad serían una parte de la población considerada víctima colateral del progreso moderno y, en consecuencia, estos se convertirían en "seres humanos desechados", "personas que no encajan en la forma diseñada ni pueden encajar en ella" (Bauman 2004: 30). Esta misma lógica es la que se da en los albores de 1992 en España y es explicitada por Montalbán como la "pasteurización" figurativa de parte de la ciudad, es decir, el proceso de eliminación de bacterias y patógenos de ciertos líquidos, ahora aplicado a ambientes e individuos específicos que no encajan en una imagen urbana supuestamente saludable.

El concepto de pasteurización que pone en marcha Montalbán, dialogando con las ideas de Bauman y Harvey dentro del contexto de 1992, permite trazar un marco coherente a través del cual se analizarán a continuación *Sabotaje olímpico* y *Grupo 7*, obras en las que se hallan numerosos paralelismos en torno a ambientes urbanos específicos que deben ser "desinfectados" para consolidar el nuevo orden de España. La elección de estos dos casos de estudio, como se adelantaba en la primera sección, responde a la búsqueda de vínculos entre la variante literaria del género negro transicional y la cinematográfica actual *neo-noir*. Por eso, se descartaría otro tipo de obras españolas que emplazan sus universos diegéticos en 1992 pero carecen de determinados rasgos genéricos

o se han gestado en diferentes etapas que no encajan cronológicamente en las aquí descritas —de finales de los 70 a inicios de los 90 en la novela negra; de finales de los 2000 a 2020 en el *neo-noir*, aproximadamente. En este sentido, se opta por una metodología cualitativa del contenido de ambos casos de estudio en su diálogo con los marcos teóricos que se han establecido hasta este punto: género negro “nacional”, el año 1992 como bisagra entre una transición tardía y la inauguración de la España contemporánea, pulsión sociocrítica en diálogo con los procesos monumentales y de reurbanización de esos años a partir de ciertos rasgos formales de las obras.

2. SABOTAJE OLÍMPICO: DEL BARRIO CHINO AL RAVAL, UN PROCESO DE “PASTEURIZACIÓN”

Los procesos que están aludiéndose aquí impactaron sobre todo en la ciudad de Barcelona, la cual, según Delgado Ruiz, ha sido convertida en “un artículo de consumo con una sociedad humana dentro” (2007: 11). A este respecto, Resina concuerda con que la capital catalana ha ido perdiendo su identidad para acabar dando paso a una “población fragmentada que se unifica vagamente a través del consumo de la imagen de la ciudad” (2008: 240). Para explicar esta progresiva transformación, habría que atender a cada uno de los megaeventos celebrados en la ciudad a lo largo del siglo xx, los cuales habrían tenido “menos que ver sobre los eventos en sí mismos y más sobre el impacto a largo plazo que tendrían en la configuración física y la imagen pública de la ciudad” (Resina 2008: 235). De entre todos, las Olimpiadas de 1992 supondrían el inicio de ambiciosas operaciones urbanísticas y la incursión de grandes inmobiliarias, bancos, etc., que pondrían a Barcelona en línea con “los imperativos de las dinámicas de mundialización capitalista” (Delgado Ruiz 2007: 34), descritos en el apartado anterior.

Ahora bien, bajo la fachada de las monumentales celebraciones, de la inyección de capital y de la remodelación de la ciudad, se esconde una realidad significativamente incómoda. Así lo expresa Delgado Ruiz, quien propone cómo bajo esta “Barcelona-espectáculo”, hay una urbe ejemplo de

... cómo la autopromoción municipal y los elogios de las revistas internacionales de arquitectura solo son posibles escamoteando la otra cara de la moneda, el reverso oscuro de la grandilocuencia oficial [...]. Y ahí están los desahucios masivos, la destrucción de barrios enteros que se han considerado “obsoletos”, el aumento de los niveles de miseria y de exclusión, las batidas policiales contra inmigrantes sin papeles, la represión contra los ingobernables... (Delgado Ruiz 2007: 14; énfasis añadido)

Esta reflexión es el perfecto punto de partida para analizar cómo Vázquez Montalbán se acercará a los eventos del 92 en la Barcelona olímpica. Hay que tener en cuenta que el famoso escritor de novela negra tiene reservado un lugar especial a la capital catalana, ambiente por el que su detective Pepe Carvalho navega y en el que “el paisaje urbano de las casas, el trazado de las calles y la configuración de los barrios son un permanente recordatorio de una memoria

histórica colectiva basada en la resistencia y supervivencia de una ciudad reiteradamente vencida” (Colmeiro 2014: 167). Es entendible, pues, que la radical transformación que viene de la mano de los juegos olímpicos vaya a ser objeto del ojo cínico de Carvalho.

Si bien el auge y consolidación del detective montalbaniano se atribuye a la temprana Transición, su serie de novelas se extiende en el tiempo y, a partir de los 90 e inicios de milenio, acaba por examinar “la imparable globalización de Barcelona, recurriendo a la imagen de la reconstrucción de la ciudad como metáfora de los cambios acaecidos [...], intensificados desde la entrada de España en organizaciones supranacionales” (Colmeiro 2014: 236). *Sabotaje olímpico* va a ser claro ejemplo de ello, pero no el único, si se piensa en una de sus novelas posteriores como *El hombre de mi vida* (Vázquez Montalbán 2000), en la que el tono casi elegíaco de Carvalho da fe de la solidificación de los procesos globalizadores y de su propia confusión e inadaptación a los nuevos tiempos. En uno de los siempre importantes paseos, el detective reflexiona sobre los cambios que percibe en el paisaje urbano, “en un deseo de releer la ciudad, de reconciliarse con *la voluntad de Barcelona de convertirse en una ciudad pasteurizada* y en olor a gamba de las frituras que salían de la metástasis de los restaurantes de la Vila Olímpica” (Vázquez Montalbán 2000: 32; énfasis añadido). El uso de la “pasteurización”, como es evidente, se convierte en lugar común a la luz de “los efectos devastadores de la globalización” (Colmeiro 2014: 234) que se traducen más visiblemente en la remodelación de ciertos espacios urbanos y la dislocación de sus habitantes.

Sabotaje olímpico va a combinar su emplazamiento temporal en plenas Olimpiadas —y las intrigas que ello conlleva— con la simultánea desmantelación de parte de Barcelona, lo que convierte a ambos procesos en inseparables e interdependientes. La escritura de Vázquez Montalbán en esta obra evidencia un proceso de alejamiento de las convenciones realistas atribuidas a la novela negra que evoluciona a lo largo de las décadas de la serie Carvalho y que está íntimamente ligado a una actitud posmoderna relacionada con la disolución de lugares reconocibles y el desamparo que crea en el detective. Así, la aventura olímpica de Carvalho “representa un auténtico sabotaje de las convenciones realistas de la novela policial” (Colmeiro 2014: 238), teniendo en cuenta que el relato parte de una premisa disparatada en la que el detective es contratado forzosamente por el gobierno español para investigar un posible sabotaje a las Olimpiadas barcelonesas. En el desarrollo de la trama se acumulan misterios y conspiraciones absurdas que sirven como comentario general en contra de “la farsa olímpica”. No obstante, lo más significativo ocurre alrededor del megaevento y no escapa a la mirada de Pepe Carvalho.

Si bien *Sabotaje olímpico* tiene una vocación caricaturesca de la realidad en su vínculo con los lugares comunes del género negro, hay algo que se mantiene: la mirada siempre analítica y descreída del detective protagonista. Vázquez Montalbán utiliza a su personaje investigador como vehículo “de exploración crítica de los cambios de la sociedad española” (Colmeiro 2014: 146), al estilo cronista que se ha venido describiendo al inicio, tanto en la novela como en el

cine negro. En este caso, Carvalho será testigo privilegiado de las consecuencias olímpicas, solo que, mientras en otras ocasiones él mismo elige qué casos aceptar y cuáles no, en *Sabotaje olímpico* el detective se ve obligado a ser partícipe de una u otra forma. Este hecho, a priori insignificante, hace plantearse la noción lefebvriana del “derecho a la ciudad”, que es recuperada por Harvey y puesta en común con las consecuencias de la urbanización capitalista.

Según este último, hoy en día el derecho a la ciudad “está estrechamente circunscrito, en la mayoría de los casos en manos de una pequeña élite política y económica que está en posición de moldear la ciudad cada vez más según sus necesidades particulares” (2013: 24). La ciudadanía barcelonesa, sin voz ni voto ante los procesos que se desarrollan ante sus ojos, presencia la remodelación de la urbe, y Carvalho reflexiona sobre las consecuencias futuras del evento. Así, este elucubra ácidamente sobre cómo “los enemigos políticos del alcalde preparaban las cuentas que iban a demostrar el despilfarro sin precedentes que haría de los ciudadanos, de sus hijos y de los hijos de sus hijos deudores externos e internos hasta bien entrado el siglo xxi” (Vázquez Montalbán 1993: 324). No obstante, va a ser en el reclutamiento forzoso del detective donde se evidencia más claramente la imposibilidad del individuo a la hora de posicionarse frente a un evento que condicionará los espacios que habita.

Frente a la euforia generalizada en el discurso público, Pepe Carvalho decide encerrarse en su casa durante el transcurso de los juegos, ya que rechaza las convocatorias olímpicas porque las considera “juergas extradeportivas que se resuelven en excelentes negocios urbanísticos y mediáticos” (Vázquez Montalbán 1993: 24-25). El protagonista, plenamente consciente de lo que las olimpiadas supondrán a la ciudad, elige la no-participación, una conducta coherente con su típico cinismo. Sin embargo, “no había comprendido la trastienda fascista del lema olímpico ‘Lo importante es participar’, consigna del Gran Hermano democrático y benefactor” (Vázquez Montalbán 1993: 31), por lo que su tranquilo desapego no durará mucho. Tras estas reflexiones, el detective escuchará un ruido y su puerta principal se quebrará debido “a una patada de bota militar y el orificio abierto en el contraplacado fue agrandado por una colección completa de botas militares hasta dejar espacio suficiente para que la casa de Carvalho fuera invadida por toda clase de cuerpos represivos” (Vázquez Montalbán 1993: 35). El gobierno español entra literalmente en el hogar del detective para demandar sus servicios. No solo el ciudadano no tendría el derecho a decidir democráticamente sobre lo que acontece en su ciudad, sino que también se evidencia cómo la no-participación no es una posibilidad: el supuesto progreso y el nuevo orden que se gesta no escapan a nadie.

Este nuevo orden solo puede prosperar mediante la sustitución de lo ya existente, “se crea en el curso de una disociación meticulosa y despiadada entre el producto deseado y todo lo demás que se interpone en su camino” (Bauman 2004: 21). Al aplicar esta lógica al espacio urbano se hablaría de una “destrucción creativa” mediante la cual el paisaje redundante/anticuado/incómodo debe demolerse para reemplazarlo por un paisaje esencial/temporáneo/conveniente. Ahora bien, según Harvey, la destrucción creativa “casi siempre tiene una

dimensión de clase, ya que suelen ser los pobres, los desfavorecidos y los marginados del poder político los que sufren en primer lugar este proceso” (2013: 16), algo a lo que ya apuntaba Bauman. En consecuencia, uno de los principales damnificados de lo que está ocurriendo en Barcelona será el Barrio Chino y sus habitantes. Si bien hoy en día el conocido como el barrio de El Raval ofrece numerosas ofertas turísticas y culturales —como resultado de las intervenciones en los años 90—, en *Sabotaje olímpico* Carvalho narra la forzosa disolución del imaginario social anterior que vincula con su infancia.

Para el detective, Barcelona en su totalidad había sido “ocupada”, algo insoportable por las consecuencias de dicha ocupación, el hecho de que “la ciudad se ha hecho la cirugía estética y de su rostro han desaparecido importantes arrugas de su pasado” (Vázquez Montalbán 1993: 13). Sin embargo, será especialmente dolorosa la ruina del Barrio Chino, ya que este “ocupa un lugar preferente en la serie Carvalho como en el imaginario cultural de la ciudad”, por lo que, en última instancia, su destrucción creativa “funciona como metáfora literaria de la transformación de Barcelona en la era global, y la implantación del neoliberalismo” (Colmeiro 2014: 240). A modo de resumen, Carvalho describe la borradura forzosa del barrio y el desplazamiento de los residentes incómodos para el nuevo orden en el siguiente fragmento que se reproduce a continuación:

El barrio había sido pasteurizado. La piqueta había empezado a derribar manzanas enteras y las putas perdidas sin collar se habían quedado sin fachadas en las que apoyar el culo en las largas esperas de clientes disminuidos económicos y psicológicos. Las putas más viejas fueron incitadas a reconvertirse por el procedimiento de matricularse en la Universidad Pompeu Fabra o irse de vacaciones, y los bares más cutres, una de dos, o clausurados o reconvertidos en *boutiques* de filosofía [...] dado que buena parte de las instalaciones de la nueva Universidad se ubicarían en lo que habían sido ingles de la ciudad. Convenía que el mirón olímpico no se llevara de Barcelona la imagen de sexo con varices y desodorantes insuficientes. Era como recorrer un barrio condenado a la piqueta y al no ser, y desde esta melancolía no le costó demasiado a Carvalho penetrar en la zozobra... (Vázquez Montalbán 1993: 147-149)

En el mordaz estilo del escritor/detective se pueden observar varios puntos clave de los procesos aquí descritos. Primero, el uso de la pasteurización como símil de aquellos “seres humanos desechados” mencionados por Bauman, la eliminación de los agentes patógenos de un lugar concreto con el objetivo de convertirlo en apto para el consumo. Segundo, la obligada sustitución de espacios, considerando que “el objetivo del diseño es dejar más espacio para ‘lo bueno’ y menos espacio, o ninguno, para ‘lo malo’. Es lo bueno lo que hace que lo malo sea lo que es: malo. Lo ‘malo’ es el desperdicio de la innovación” (Bauman 2004: 29). En este sentido, Vázquez Montalbán deja entrever cómo aquellas prostitutas y los establecimientos antiguos simplemente tienen que marcharse de allí sin ninguna alternativa real frente a las nuevas instalaciones de la zona. La destrucción creativa del barrio tiene una finalidad clara, que el “mirón olímpico” se sienta cómodo, es decir, que aquel individuo/organismo que llega a la ciudad sopesa la opción de dejar allí su capital económico.

3. GRUPO 7: SEVILLA Y LA EXPO DEL 92 A TRAVÉS DE LOS OJOS DE ALBERTO RODRÍGUEZ

Aunque Delgado Ruiz describe minuciosamente las formas en las que Barcelona se habría convertido en un artículo de consumo, advierte en su trabajo que tal fenómeno “afecta a otras ciudades del mundo”, y que todas ellas atraviesan los mismos procesos de “recalificaciones masivas al servicio de los intereses de las grandes corporaciones multinacionales”, que acaban por convertirse en “su propia caricatura o su parodia” y que durante este desarrollo se tornan “en grandes máquinas de excluir y expulsar a cualquier habitante o forastero considerado insolvente” (2007: 11). Al sopesar todos estos elementos, se podría reflexionar sobre si Sevilla ha sido una pieza más del engranaje globalizador. Según Díaz Parra, la capital andaluza es, efectivamente, “un caso notable de proceso de producción del espacio como mercancía-lugar, espacio de placer, espacio consumible, pero no espacio productivo” (2016: 217), en línea con otras ciudades del sur de Europa. De hecho, el autor considera que este es el proyecto del urbanismo posmoderno, en tanto en cuanto ciudades como Sevilla desarrollan fórmulas de dependencia, que, aunque implican el “depósito de capitales sobrantes de los principales centros productivos”, se basan puramente en el ocio y el turismo, siendo “el signo de un neocolonialismo europeo interno” (Díaz Parra 2016: 217). La señal inicial de la valorización de Sevilla como mercancía-lugar habría de situarse en las exposiciones del año 29 y del año 92, cuyas grandes actuaciones ordenadoras del espacio urbano escondían los mismos objetivos de “publicitación de la ciudad como producto de consumo y la creación de trabajo y plusvalía en el sector de la construcción y del turismo” (Díaz Parra 2016: 210). Conviene, pues, detenerse en el funcionamiento y los efectos de la última de ellas: la Exposición Universal de 1992.

Como dice Harvey, “la Exposición se situó conscientemente entre un futuro marcado por la proximidad del milenio y el quinto centenario del viaje de Colón al Nuevo Mundo en 1492” (1996: 22), por lo que había una evidente agenda vinculada a las preocupaciones del gobierno español: por un lado, su apertura final a los mercados internacionales; por otro, un gesto de orgullo ambivalente en la conmemoración de su supuesto pasado imperial glorioso. La configuración de la Expo se compondría de la mezcla entre presentaciones de “organizaciones internacionales y empresas participantes” y “extravagantes muestras arquitectónicas” construidas por el país anfitrión, que “perdurarán en la conciencia pública mucho más allá del breve periodo de exposición” (Harvey 1996: 21). No obstante, detrás de las expresiones monumentalistas de la Expo, al igual que con las olimpiadas barcelonesas, se esconden realidades menos celebratorias. Así pues, Sevilla en sí se deja de lado y, por ejemplo, “a partir del final de la Expo 92 nuevos núcleos chabolistas [aparecen] y algunos de los que ya estaban presentes en su territorio [aumentan] en su población o se estancarán en la marginalidad” (Bonnal y Jiménez Torres 2021: 45). Si en *Sabotaje olímpico* Vázquez Montalbán utilizaba el megaevento como excusa para desvelar la destrucción creativa y pasteurización del Barrio Chino, Alberto Rodríguez va a arrojar luz sobre lo que ocultaba la trastienda de la Expo de Sevilla en *Grupo 7*.

El cine del director sevillano se ha calificado generalmente casi como una contra-crónica de la historia de la Transición, ya que sus historias han puesto la vista en el pasado español y lo han cuestionado. Contra-crónica, también, por el formato elegido para la revisión, en su mayoría narrativas genéricas vinculadas a lo *neo-noir*, es decir, al igual que Vázquez Montalbán, utilizando géneros populares como vehículo sociocrítico. Así, pues, se pueden encontrar ejemplos muy recientes como *Modelo 77* (2022), sobre la prisión barcelonesa durante la Ley de Amnistía, *El hombre de las mil caras* (2016), sobre el exagente secreto Francisco Paesa, o *La isla mínima* (2014), sobre unos asesinatos en un lugar recóndito de Andalucía durante el momento crítico de la Transición. Sin embargo, en 2012 Rodríguez estrena *Grupo 7*, que va a seguir a una brigada policial especial, inspirada en algunos hechos reales de esos años. La brigada se destina a limpiar las calles de droga para convertir Sevilla en una ciudad presentable de cara a la Exposición Universal. De este modo, frente a “la ciudad que interesaba mostrar al mundo transmitiendo modernidad y poder económico con unas infraestructuras adaptadas a los nuevos tiempos”, se estaría ante un ejemplo más del género negro en su impulso por revelar la “ciudad no visible” (Herrera Gil 2018: 643), en este caso a través de los excesos de cuatro policías previa celebración de la Expo’92.

En los años 80 se solidifica en España un problema social y un discurso público a su alrededor: las drogas. Tras la entrada masiva de nuevos estupefacientes ilegales, las tasas de drogodependientes subieron considerablemente, lo cual generó un gran alarmismo social vinculado a la inseguridad y el crimen que la situación alimentaba. Con la llegada de la heroína, “entre 1981 y 1985 [...] entraron individuos provenientes de los sectores marginales de la sociedad [...] por su atracción como mercado fuera de la ley ya constituido” (Romaní 2010: 94). Esto consolidó la identificación entre la heroína con la marginación y, consecuentemente, entre las drogas en general con esa misma marginación. Para atajar el problema, las instituciones plantearon una guerra contra las drogas, no exenta de contradicciones, ya que dicha guerra era “solo para algunas de ellas y no para otras” y, “en realidad, esta guerra acaba afectando a ciertos productores y consumidores, pero no a muchos otros” (Romaní 2010: 88). Como resultado de esta guerra y del discurso alarmista y patologizante que la rodeaba, la figura del drogadicto —o *yonki*— a veces desempeñó “con mucha eficacia el rol social del chivo expiatorio” (Romaní 2010: 85), ya que atajar la drogadicción desviaba la atención de otros procesos que estaban configurándose.

Grupo 7 muestra precisamente la patologización de estos individuos, puesto que, como puede leerse en uno de los primeros intertítulos de la película: “La ciudad se prepara para ser escaparate del mundo en la exposición universal de 1992” (Rodríguez 2012: 00:00:57). Tal y como indica la palabra “escaparate”, hay una lógica de visibilidad comercial que recuerda a la necesidad de contentar al “mirón olímpico” en la novela de Montalbán, siendo esencial, en este caso, mostrar una Sevilla muy particular. En consecuencia, la pasteurización evidenciada en *Grupo 7* es indisociable de una lógica de limpieza del centro sevillano, de las drogas y de sus marginalizados usuarios, que han de ser apartados de las

miradas internacionales. Al igual que el derecho a la ciudad resultaba una imposibilidad para Carvalho y los habitantes del Barrio Chino, en *Grupo 7* se establece una sarcástica y dolorosa dicotomía. Por un lado, la brigada policial va a desplazar, literalmente, a estos “seres humanos desechados”, llevándolos a las afueras de la ciudad e incluso despojándolos de sus ropas humillantemente (imagen 1). Por otro lado, Rodríguez mostrará un plano en el que puede verse uno de los carteles de la Expo que dice “una exposición de todos” (imagen 2), señalando una vez más la distancia entre el discurso oficial y la realidad entre bambalinas.



Imagen 1: “No os quiero volver a ver por el centro”



Imagen 2: Una exposición de todos

La película está comprometida a mostrar algunos lugares emblemáticos del centro, como el puente de Triana, en un impulso realista por documentar todos los lugares por los que transitan estos policías en sus desmedidas acciones. De hecho, si bien en un principio la misión del grupo 7 de policía es encargarse del problema de la droga en el centro de Sevilla, su ambición comienza a extenderse hacia la periferia urbana, por lo que podrán identificarse espacios reales desde la Plaza de Veragua hasta las 3000 Viviendas. Ya sea centro o periferia, la brigada policial que, como se comentara un poco más adelante, prácticamente tiene carta blanca, utilizará todo tipo de comportamientos violentos y corruptos para enriquecerse. Así, el filme muestra cómo el brazo de una de las instituciones del aparato represivo del estado puede extender ilegítimamente su influencia contra poblaciones marginales.

No obstante, más allá de las numerosas muestras de extorsión y ultraviolencia por parte de estos agentes, *Grupo 7* articula su crítica al año 1992 y la pasteurización de Sevilla a través del recurso de un montaje paralelo que, en una lógica similar a la de ciudad visible / ciudad invisible, pone de manifiesto las contradicciones de la celebración. A lo largo de la cinta pueden verse, en varios momentos, imágenes de archivo sobre el proceso de construcción de la infraestructura para la Expo'92 a partir de 1987. Sin embargo, por cada periodo real que la película exhibe, se produce una vuelta al universo diegético de la película que tiende a contrastar violentamente con el gesto monumental de las imágenes reales. De este modo, Alberto Rodríguez reutiliza el afán documentalista ensalzador de la Expo para convertirlo en un arma de doble filo. Por poner un ejemplo, se muestra la construcción de algunos de los puentes más espectaculares de la

celebración, como el Puente de la Barqueta —también conocido como el Puente Mapfre— (imagen 3), para pasar, de un plano a otro, a lo que estaría sucediendo simultáneamente: el grupo 7 dando palizas, plantando droga o humillando a drogadictos y prostitutas (imagen 4). Mediante el montaje, en consecuencia, se sugerirían tanto una simultaneidad entre el hecho histórico extradiegético de un plano y el nivel diegético del siguiente, como una causalidad indisoluble entre ambos. Es esta una lógica que, de nuevo, encaja con Bauman o Douglas, en tanto en cuanto lo percibido como “suciedad” en el segundo plano, ha de ser rechazado, por lo que la acción de estos policías se alinea con “nuestro comportamiento de descontaminación [el cual] es la reacción que condena cualquier objeto o idea susceptible de confundir o contradecir las clasificaciones más preciadas” (Douglas 1966: 37).

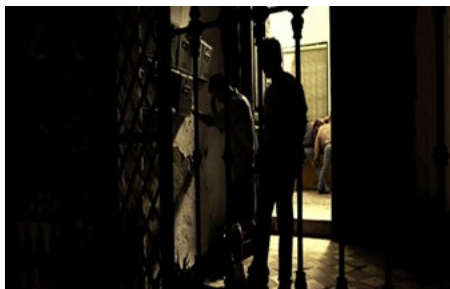


Imagen 3: La construcción de los puentes



Imagen 4: La pasteurización de la ciudad

El sombrío papel que cumple la brigada policial de cara a la celebración de la Expo'92 es incómodo y despierta reticencias en las instituciones, pero, en última instancia, es aceptado como necesario. La figura del comisario al mando de estos policías ofrece el mejor ejemplo de tal posicionamiento ambivalente, ya que, de primeras, celebra los logros del grupo y los instiga a endurecer sus tácticas: “Les pido que aprieten. La Expo está cerca y hay que llegar... [propone un brindis] Porque el año que viene hayamos acabado con la droga en el centro de la ciudad” (Rodríguez 2012: 00:34:00). Sin embargo, a medida que los escándalos se destapan, demuestra su desacuerdo, dejándoles claro que “me han dado ganas de vomitar leyendo las lindezas que cuentan de ustedes” (Rodríguez 2012: 00:56:15), para, poco después, defenderles de cara al público cuando es entrevistado: “Recordarles que el grupo 7, que actualmente está siendo injustamente atacado por los medios de comunicación, ha intervenido droga por valor de 1700 millones” (Rodríguez 2012: 01:00:30). Esta ambivalencia que acaba por esconder complicidad es subrayada por Ángel, el ambicioso y joven miembro del grupo 7, tras una última operación ilegal en la que incautan kilos de droga matando a un par de individuos en las 3000 Viviendas. El comisario, visiblemente cansado, les pregunta: “¿me quieren explicar qué hago con ustedes?”, a lo que Ángel responde: “haga lo que siempre ha hecho: mira hacia otro lado” (Rodríguez 2012: 01:27:25). Justo a continuación, en la misma lógica de montaje paralelo descrita anteriormente, el plano de la mirada de Ángel (imagen 5) da

paso al plano del rey emérito Juan Carlos I y su “queda inaugurada la Exposición Universal de Sevilla” (imagen 6).

Esta conclusión de la película, en la que triunfa el ‘mirar hacia otro lado’, emparenta metafóricamente el rol de estos policías con el que Zygmunt Bauman otorga a los basureros. En la construcción del orden, “los residuos son el secreto oscuro y vergonzoso de toda producción” (Bauman 2004: 27), aquello a lo que no se quiere mirar pero que, al mismo tiempo, se quiere lejos con el objetivo de mantener ese mismo orden. En este sentido, los basureros se convertirían en los héroes anónimos del orden establecido, ya que “día tras día, restauran y vuelven a poner de relieve la frontera entre la normalidad y la patología, la salud y la enfermedad, lo deseable y lo repulsivo, lo aceptado y lo rechazado [...] el interior y el exterior del universo humano” (Bauman 2004: 27). En *Grupo 7*, la brigada de policías es la encargada de pasteurizar la ciudad, de someter violentamente a aquellos “residuos” que no encajan en el nuevo orden que requiere la Expo’92. No obstante, si bien estos policías son criticados por sus acciones, en última instancia se mirará hacia otro lado porque su vergonzosa y oscura labor es habilitadora de los objetivos finales de las celebraciones.

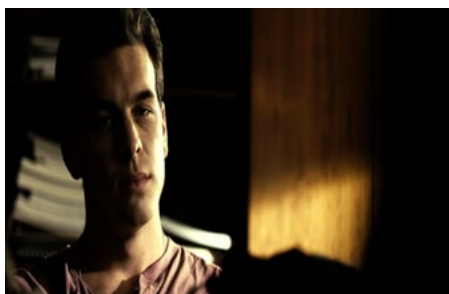


Imagen 5: La impunidad del grupo 7



Imagen 6: La Exposición universal queda inaugurada

4. CONCLUSIONES

En el discurso oficial, la Transición española tiende a verse como un complejo pero triunfante proceso de cambio entre el régimen franquista y el democrático ocurrido en un pequeño lapso de tiempo, lo cual evidenciaría su condición modélica. Más allá de algunas de las verdades que esconde esta afirmación, otros autores han cuestionado la configuración del estado español como un proceso mucho más farragoso y ambivalente, extendido en el tiempo con una finalidad económica menos honorable. Siguiendo esta última línea, se hablaría de un nexo inseparable entre la Transición y la progresiva desindustrialización de España, además de su apertura a los mercados internacionales, traducida en su integración en varios organismos de alcance global. Los condicionantes a la hora de consolidar el nuevo orden deseado por las metas del proceso transicional pasarían por una urbanización capitalista en un afán de reconversión del

paisaje de algunas ciudades clave que se convierten en escaparates para el resto del mercado neoliberal.

Como se ha visto a lo largo del trabajo, esta compleja y vertiginosa remodelación urbana encierra la destrucción creativa de espacios considerados redundantes, junto al desplazamiento de parte de la población, también considerada residual. Este sería uno de los oscuros reversos de un proceso aparentemente triunfal que culminaría en las celebraciones de 1992, como las Olimpiadas de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla. Tal año, por tanto, podría considerarse como el broche final de la etapa transicional y, al mismo tiempo, como el pistoletazo de salida de la España contemporánea. Teniendo esto en cuenta, resulta coherente que tanto la novela negra de la Transición como el cine *neo-noir* español hayan puesto 1992 en su punto de mira, ya que ambas formas populares han demostrado una vocación de crónica —o contra-crónica— respecto a los conflictos sociales del país.

En el caso de *Sabotaje olímpico*, Manuel Vázquez Montalbán continúa una senda que siempre marcó la serie del detective Pepe Carvalho: utilizar los crímenes a investigar como pretexto para radiografiar el paisaje urbano y las transformaciones sociales que lo acompañaban. Con su satírica novela sobre la farsa olímpica, Vázquez Montalbán comienza a clausurar la serie del detective, quien se va a ver cada vez más desubicado en la Barcelona globalizada, en unos nuevos tiempos en los que Carvalho ya no es capaz de navegar como en las décadas anteriores. Por otro lado, con *Grupo 7* estaríamos ante un ejemplo del cine negro español contemporáneo menos común, ya que, aunque este *neo-noir* tiende a dialogar con los problemas sociales actuales, la filmografía de Alberto Rodríguez muestra una tendencia ligeramente distinta: volver la mirada atrás en un afán por encontrar vínculos entre un pasado incómodo y sus efectos en el presente o, tal vez, evidenciar las cuentas pendientes que fueron generadas en ese clima de ambigüedad transicional.

La relación entre las dos obras que se han analizado aquí retoma el objetivo inicial de este ensayo, el cual era tender puentes entre ambos medios para así trazar una línea genealógica que revalorice y cuestione la pregunta sobre los modelos que adopta este tipo de cine, usualmente ligados al extranjero. Es esta una problemática compleja, ya que, como afirma Garí Barceló a propósito del neopolicial latinoamericano, el género se ubica

... en el eje de tensión global-local, como género nacional, pero sin una nacionalidad concreta [...], pues su esencialismo patriótico, que mediatiza los contenidos en sus aspectos mayormente sociocríticos, se intersecciona con una dimensión transfronteriza que abarca propuestas de procedencias muy diversas (Garí Barceló 2022: 189)

Los puntos similares que se han destacado en *Sabotaje olímpico* y *Grupo 7* evidencian unas preocupaciones compartidas, insertas en una idiosincrasia común y analizadas a través del uso de especificidades del género negro. No obstante, en las conversaciones sobre los modelos del cine negro español contemporáneo tiende a asumirse con facilidad una total dominación de lo transnacional.

Esta asunción no es arbitraria, ya que, aunque por cuestión de espacio no ha podido indagarse en este extenso asunto, no es funcional tratar de emparentar el *neo-noir* español con una tradición de cine negro bajo el franquismo, que, por lo general, carecía del potencial crítico y estético del género. De hecho, sí es evidente una indudable deuda, por ejemplo, al cine *neo-noir* norteamericano del Nuevo Hollywood, en sus formas modernas rupturistas entre la estetización y el impulso documental, el cual dialogaba sin tapujos sobre cuestiones como la corrupción policial, la alienación urbana o la creciente conspiranoia contra el *deep state*.²

Sin embargo, en este trabajo se ha demostrado que el contagio entre medios artísticos parece también una influencia categórica que debe poner en perspectiva la matriz nacional-transnacional. La configuración de la novela negra de la Transición, a medio caballo entre narrativa popular y vehículo sociocrítico, subraya una capacidad corrosiva que apenas era existente en el cine negro español bajo el franquismo. Del mismo modo que esta novela, el *neo-noir* español ha sabido cautivar audiencias a la par que ponía el dedo en la llaga de la contemporaneidad nacional, desde los efectos devastadores de la crisis a la rampante corrupción política. Por tanto, a la hora de insertar este cine en una tradición que no esté mayoritariamente sujeta a la dominación de modelos estadounidenses —influencia, por otro lado, innegable—, resulta pertinente su vinculación a los funcionamientos de la novela negra transicional, algo que resulta evidente en su mirada al año 1992, pero que puede trazarse con mayor profundidad. Sin duda, es esta una línea que ha de ser investigada en proyectos futuros que busquen teorizar rigurosamente el papel del cine negro contemporáneo.

OBRAS CITADAS

- Bauman, Zygmunt (2004). *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts*. Cambridge: Polity Press.
- Bonnal, Jean y Andrea Jiménez Torres (2021). *La ciudad del margen: casos de chabolismo en la ciudad de Sevilla a partir de la Expo 92*. Trabajo Final de Grado. Universidad de Sevilla.
- Christophers, Brett (2011). "Revisiting the Urbanization of Capital", *Annals of the Associations of American Geographers*, 101(6): 1347-1364. DOI: <https://doi.org/10.1080/0045608.2011.583569>
- Colmeiro, José F. (1994). *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- Colmeiro, José F. (2014). *Crónica general del desencanto: Vázquez Montalbán – Historia y ficción*. Barcelona: Anthropos.

² Algunos títulos clave: *The French Connection* (1971, dir. William Friedkin), *Serpico* (1973, dir. Sidney Lumet), la trilogía de la paranoia de Alan J. Pakula (*Klute*, 1971; *The Parallax View*, 1974; *All the President's Men*, 1976) o *Taxi Driver* (1973, dir. Martin Scorsese).

- Davies, Ann (2012). *Spanish Spaces: Landscape, Space and Place in Contemporary Spanish Culture*. Liverpool: Liverpool University Press. DOI: <https://doi.org/10.5949/UPO9781846317750>
- Delgado Ruiz, Manuel (2007). *La ciudad mentirosa: fraude y miseria del "modelo Barcelona"*. Madrid: Catarata.
- Díaz Parra, Ibán (2016). "Sevilla 1929-1992. La producción de una mercancía", in *Cartografía de la ciudad capitalista. Transformación urbana y conflicto social en el Estado español*, ed. Grupo de estudios antropológicos La Corrala. Madrid: Traficantes de Sueños, 219-248.
- Dimendberg, Edward (2004). *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Massachusetts: Harvard University Press. DOI: <https://doi.org/10.4159/9780674261587>
- Douglas, Mary (1966). *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Londres: Routledge.
- Echevarría, Ignacio (2012). "La CT: un cambio de paradigma", in *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española*, ed. Guillem Martínez. Barcelona: Random House, 25-36.
- Garí Barceló, Bernat (2019). "Microhistoria del relato policial. Modulaciones políticas del detective latinoamericano", *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 19: 341-353. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.632>
- Garí Barceló, Bernat (2022). "A propósito del neopolicial: Límites formales e ideológicos", *Artes del ensayo: Revista internacional sobre el ensayo hispánico*, 4: 184-204.
- Giardinelli, Mempo (2013). *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Harvey, David (1985). *The Urbanization of Capital*. Oxford: The Johns Hopkins University Press.
- Harvey, David (1989). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge: Blackwell.
- Harvey, David (2013). *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. Londres: Verso.
- Harvey, Penelope (1996). *Hybrids of Modernity: Anthropology, the Nation State and the Universal Exhibition*. Londres: Routledge.
- Herrera Gil, Ezequiel (2018). "La ciudad en el cine negro español. España, carne de thriller desde los años ochenta", in *La ciudad: imágenes e imaginarios. Actas del Congreso Internacional Interdisciplinar celebrado en la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación. Universidad Carlos III de Madrid*, 639-646.
- Herrero, Carmen (2007). "Paisajes urbanos y 'no lugares' en el thriller español contemporáneo: Fausto 5.0 y La caja 507", *Romance Studies*, 25(2): 137-149. DOI: <https://doi.org/10.1179/174581507x192983>
- López, Isidro (2012). "Consensonomics: la ideología económica en la CT", in *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española*, ed. Guillem Martínez. Barcelona: Random House, 77-88.
- Noguerol Jiménez, Francisca (2006). "Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino", *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 15: 23-57.

- Resina, Joan Ramon (1997). *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos.
- Resina, Joan Ramon (2008). *Barcelona's Vocation of Modernity: Rise and Decline of an Urban Image*. Stanford: Stanford University Press. DOI: <https://doi.org/10.11126/stanford/9780804758321.001.0001>
- Rodríguez, Alberto (dir.) (2012). *Grupo 7*. Atípica Films, La Zancoña, RTVE, Canal Sur: España.
- Romaní, Oriol (2010). "Adicciones, drogodependencias y 'problema de la droga' en España: la contrucción de un problema social", *Cuicuilco*, 49: 83-101.
- Sánchez Zapatero, Javier (2020). "Novela negra o la inoperancia de una categoría", *Tropelías*. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7: 1230-1239. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.202074683
- Sánchez Zapatero, Javier y María Marcos Ramos (2014). "La representación de la sociedad en el cine negro: Enrique Urbizu y *La caja 507*", *Tonos digital*, 27(0): 1-26.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2000). *El hombre de mi vida*. Editor digital: Titivillus. ePub base r1.2.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1993). *Sabotaje olímpico*. Editor digital: Samarcanda. ePub base r1.1.
- Vilarós, Teresa M. (2018). *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.

POESÍA Y CIUDAD EN *LOS REALES SITIOS* (2022)
DE JUAN DE SALAS*
POETRY AND THE CITY IN *LOS REALES SITIOS* (2022) BY JUAN DE SALAS

HELENA PAGÁN MARÍN
Universidad de Salamanca
<https://orcid.org/0000-0002-3355-7775>
helenapm@usal.es

Recibido: 11.06.2023
Aceptado: 09.01.2024

RESUMEN: Desde la publicación de *Las afueras* (1997) de Pablo García Casado, en la poesía hispánica prevalece una tendencia a hacer del territorio, del espacio ocupado y de sus variantes, así como de las relaciones que es posible establecer y desarrollar en él, una fuente de reflexión lingüística y epistémica. La reciente publicación de *Los reales sitios* (2022) del historiador del arte Juan de Salas se eleva como una pieza singular dentro del corpus. El poeta co(r)teja el Madrid de siempre y de nunca y, en ese canto a la ciudad vivida, ofrece nuevas vías de intimidad y de asalto; esto es, nuevas formas de relación histórica y emocional con la ciudad, así como con sus instituciones y estructuras. Siguiendo los postulados teóricos de Henri Lefebvre, Martí Perán y Sara Ahmed, entre otros pensadores e intelectuales contemporáneos interesados por la relación entre el hombre y la materialidad, el objetivo de esta investigación es reflexionar, por un lado, sobre ciudades que se miran y se construyen en torno a relaciones afectivas con el otro e, igualmente, sobre relaciones entre poesía y espacio en el marco de la última poesía hispánica. Con este fin, se empiezan a trazar las coordenadas de una de las tendencias poéticas con más empuje de las últimas décadas, aquella que sitúa el espacio urbano en el centro de reflexión lingüística, por lo que proponemos que, si bien ya no es posible hablar de generación, sí lo es, al menos, hablar de lo que Fernando Broncano denominó "fraternidades epistémicas".

* Esta investigación ha podido llevarse a cabo gracias a la financiación del programa de contratos predoctorales FPU del Ministerio de Innovación, Cultura y Deporte del Gobierno de España (FPU21/05633).

PALABRAS CLAVE: Literatura contemporánea, poesía española, estudios del espacio, afectos

ABSTRACT: Since the publication of Pablo García Casado's *Las afueras* (1997), there has been a prevailing tendency in Spanish poetry to make territory, occupied space and its variants, as well as the relationships that it is possible to establish and develop within it, a source of linguistic and epistemic reflection. The recent publication of *Los reales sitios* (2022) by the art historian Juan de Salas stands out as a singular piece within the corpus. The poet offers new ways of intimacy and assault in Madrid; that is, new forms of historical and emotional relationship with the city, as well as with its institutions and structures. Following the theoretical postulates of Henri Lefebvre, Martí Perán, and Sara Ahmed, among other contemporary thinkers interested in the relationship between humanity and materiality, the aim of this research is to reflect on cities that are looked at and seen, around affective relations with the other, and on relations between poetry and space within the framework of the latest Hispanic poetry. To this end, we begin to outline one of the most powerful poetic trends of recent decades, that which places the urban space at the centre of linguistic reflection, and propose that although it is no longer possible to speak of a generation, it is at least possible to speak of what Fernando Broncano called "epistemic fraternities".

KEYWORDS: Contemporary Literature, Spanish Poetry, Space Studies, Affections



1. EL LUGAR DE JUAN DE SALAS EN EL PAISAJE POÉTICO DE SU TIEMPO

En los últimos años, resulta frecuente encontrar en la literatura española una "conciencia de sitio", esto es, una (re)vinculación emocional y de clase con los escenarios de pertenencia: la ciudad, el pueblo o la casa, entre otros espacios (Mora 2018, Berbel 2022). Parte de la poesía hispánica contemporánea, especialmente aquella liderada por autores nacidos entre los años 90 y los 2000, forma parte de este horizonte estético, el cual apuesta por intervenir políticamente los lugares íntimos y comunitarios que configuran nuestra identidad con el objetivo de reconocer aquellos cuerpos y afectos que han vivido confinados en los márgenes de representación (Escandell 2022).

Hablamos, principalmente, de los lugares de origen y formación —lugares, en su mayor parte, pautados y restringidos por convenciones— que delimitan la operatividad física y mental de los sujetos, pero que también son susceptibles de cambio cuando se miran e interpretan desde un agenciamiento político subalterno: bien porque se moldean sus límites y contornos mediante

usos y movimientos anticonvencionales del cuerpo (Ahmed 2019), bien porque se revisita históricamente las nociones de “poder” y “memoria” que ellos mismos han construido —a través de instituciones políticas y figuraciones regias—, para luego verter al relato histórico que configura nuestra memoria. No obstante, en los últimos años, una facción de la crítica poética española ha caído en el tópico posmoderno de la imposibilidad de generación (López Álvarez *et al.* 2018), impidiendo así dirigir la mirada a estas “fraternidades epistémicas” (Broncano 2020) que sí comparten un horizonte po(ético) de sentido.

En línea con lo expuesto, y con el objetivo de empezar a delimitar el corpus de fraternidades esbozado, en el presente artículo estudiaremos cómo el historiador del arte Juan de Salas irrumpe con *Los reales sitios* (2022) en el catálogo poético de nuestro tiempo para confirmar la estabilización de una tendencia estética muy operativa en los últimos años (2020-2022), por medio de lo que su editor resuelve llamar una “voz tramada, historizada e histórica” que conjunta “la noción de espacio con la de identidad” (Velasco en Salas 2022: 6). Tendencia que, además de construir desde diversas perspectivas —principalmente identitarias y de género— nuevas relaciones entre literatura y paisaje urbano, lo hace con las herramientas críticas y teóricas de “una corriente ‘estético-cultural’ de origen estadounidense que tiene entre sus componentes la restitución de lo afectivo en la contemporaneidad” (Velasco en Salas 2022: 7).

En las coordenadas trazadas, encontramos las voces y propuestas de Juanpe Sánchez López (1994), Luis Díaz (1994), Rodrigo García Marina (1996) y Juan Gallego Benot (1997), entre otros poetas coetáneos, que, si bien comparten horizonte político, presentan en sus obras un apego mayor por otros marcos topológicos, como el de la ruralidad. Es el caso de Alba Cid, Alba Flores, Maribel Andrés Llamero, María Sánchez y Rosa Berbel.¹ El primero de los poetas citados, Juan Gallego Benot, revisita en *Las cañadas oscuras* (2023) los hechos históricos que acontecieron en la Sevilla de principios del xx con la expulsión gitana del barrio de Triana. Este poemario, en un delirio de naturaleza y ruina poéticas —ya presente en *Oración en el huerto* (2020)—, comparte con el de Juan de Salas su proceso de formación: ambos nacen de una investigación académica cuyo lenguaje no terminaba de completar las necesidades de sendas historias.² De ahí ese trasvase a la poesía que, en palabras de Salas, facilita “llegar a un conocimiento íntimo de la materialidad, de la ciudad, de la experiencia que a veces

¹ Huelga decir que esta división tipológica no es estanca, pues muchos de los poetas citados alternarán interés topológico e incluso en algunos casos llegarán a transitar varios en una misma obra.

² Tanto Juan Gallego Benot como Juan de Salas han participado como investigadores en distintos eventos sobre imaginarios arquitectónicos, el primero en el Festival Internacional Arquitecturas Deseantes II, celebrado en Málaga los días 2, 3 y 4 de junio de 2023, con una intervención a caballo entre la poesía y el ensayo, titulada: “Las cañadas oscuras: urbanismos de la imposibilidad”, y el segundo en Encuentros ARCA, celebrado en Madrid el 25 de mayo de 2023, con una comunicación que llevaba por título: “Torpedero-folie: imaginario(s), juego y memoria en el patrimonio arquitectónico olvidado de Madrid”. Lo que da cuenta de la imbricada relación entre poesía y espacialidad que existe para ambos poetas.

en otros géneros literarios o no tan literarios es difícil alcanzar” (De Salas en *Metaverso* 2022: 3min65ss)

Por su parte, en *Los bloques naranjas* (2023), Luis Díaz nos remite a esas viviendas de barrio obrero en torno a las cuales los jóvenes de clase media desarrollan y construyen su mirada social. Con este contexto en mente, y armado con los principios teóricos de las nuevas masculinidades (Aparicio y González García 2023), Díaz propone un acercamiento, con conciencia de clase, al crecimiento de un joven que tiene que aprender a querer a sus amigos pautado y reprimido por las convenciones relacionales heredadas de sus mayores. En una voluntad similar de construir posibilidades relacionales nuevas —o genuinamente dispuestas y representadas a través del paisaje—, encontramos las propuestas del *Libro de los arquitectos* (2021) y de *Desear la casa* (2021) de Rodrigo García Marina, donde el poeta canario cuestiona de manera directa los marcos y estructuras —también lingüísticas y epistémicas— de aquellos espacios que retienen, marginalizándolo, el deseo de las comunidades *queer*.

Por último, en *Desde las gradas* (2021) de Juanpe Sánchez López encontramos una mirada que, desde una posición marginal —como bien anuncia el título del libro—, se acerca al centro de nuestra tradición literaria e interviene formalmente sus formulaciones para abrirse a un sueño común de lenguajes, tropos y palabras que tropiezan y se confunden con las de un niño adolescente que crece amando a otro en distintos espacios restrictivos con su forma de relacionarse.

Con independencia de la visión que cada poemario adopte y pose sobre el espacio, las obras citadas convergen en un punto: las formulaciones y travesías por el espacio urbano se acompañan, en todos los casos, de un deseo de reinención, reconocimiento y representación de afectividades masculinas subversivas de difícil inscripción en los escenarios planteados. Precisamente por estar constituidos por edificios históricos, moldes o (infra)estructuras simbólicas que jerarquizan los usos y funciones de lo que Henri Lefebvre resuelve llamar “sociedad de consumo dirigido” (2017: 48). Así, frente al espacio pautado y ordenado, en el que toda vivencia está, de antemano, prescrita, la última poesía hispánica trabaja y reflexiona en torno a los “lugares de *lo posible*” (Lefebvre 2017: 136), definidos por el sociólogo francés como aquellos espacios en cuyo marco se restauran “las posibilidades de lo bello, de lo lúdico, de la fiesta no disociada de la vida cotidiana, sino transformadora de ella” (2017: 13).

Un probable antecedente a lo expuesto lo encontramos en el año 1997, cuando el cordobés Pablo García Casado publica *Las afueras*: libro determinante para el devenir formal y temático de la poesía española de principios de siglo, pues reacomoda, libera y devuelve a su tiempo términos como el de “confesionalismo” o “sentimentalidad”, absolutamente denostados desde que generaciones poéticas previas los agotasen. Sobre el papel protagonista y epigonal que ha tenido el poemario de Casado para el devenir poético hispánico, enuncia Molina Gil: “convertido en un canto generacional, *Las afueras* supo plasmar el determinismo posmoderno y el cansancio de la vida en la periferia, cuyo orden se impone, no como una redención cínica, sino, más bien, como una losa sobre los habitantes de la urbe” (2022: 91).

El espacio periférico que dibuja el poeta cordobés en su libro sirve como marco que acoge y moldea una ruptura amorosa; ruptura que, como en las ocasiones anteriores, se explica en términos espaciales y de trayectoria. A saber, en los términos, confinados, de la periferia: "Estar en las afueras también es estar dentro" (1997: 17), dirá García Casado. Y veinticinco años más tarde contestará De Salas: "Tendrán que mover más lejos las afueras, amor,/ dices./ Tendrán que mover más lejos las afueras" (2022: 50). Con acuerdo a los objetivos de la investigación, lo que nos interesa del libro es que el espacio urbano comienza a cobrar un peso enunciativo que ya no perdería vigencia (o al menos, a partir de entonces, empezaría a cobrarla) en el campo poético contemporáneo.

No obstante, si bien hemos querido priorizar el papel que *Las afueras* presenta en el imaginario poético espacial de principios del siglo XXI, especialmente por la influencia formal y estilística que Pablo García Casado ha tenido para los poetas nacidos entre los 90 y los 2000, no podemos pasar por alto la existencia de otras propuestas poéticas hondamente arraigadas en la espacialidad y en la ciudad. Es el caso, por ejemplo, de *28010* (2011) de Marta Agudo, donde se explora la idea del espacio social, subjetivo y urbano, como un tejido estructurado lingüísticamente; del ensayo de corte poético y carácter situacionista *Zona de divagar* (2014), de Jordi Doce; o de los poemarios críticos con la marca "Europa" *Malpaís* (2015), de Alfredo Saldaña, y *Mercado común* (2006), de Mercedes Cebrián, este último reeditado en el año 2017 por la editorial La Bella Versovia.

Anclados al marco contextual expuesto y de la mano de una *rara avis* en el conjunto, nos ocuparemos de las particularidades enunciativas y temáticas de *Los reales sitios*. Se trata de un libro que presenta, conjugadas, las dos sensibilidades espaciales de su autor como historiador del arte y como poeta, ambas volcadas a una misma empresa: recuperar las conexiones emotivas y sensibles con la ciudad. En palabras de Vicente Luis Mora: "la poética habilidosa de Juan de Salas [...] mezcla una mirada afectiva no normada, un poso teórico de historiador del arte, un compromiso político y una retórica original y arrojada" (2023: s/p). Inclinationes y reivindicaciones est(éticas) que también se perciben en sus distintas redes sociales, donde comparte un mensaje político que forma una red con su escritura.³

³ Algunos hitos del Juan de Salas artista que podemos ofrecer en esta investigación son los siguientes: en primer lugar, su incursión en el mundo del podcast con "Flores Morral", programa que comparte con Claudio Hontana y en el que ambos investigadores ofrecen su testimonio más desenfadado sobre sociología urbana a través de la recuperación de hitos arquitectónicos ausentes en el relato histórico, así como de diversos análisis sobre la nueva realidad social madrileña (Hontana y De Salas 2022). En segundo lugar, destacamos el trabajo plástico que realiza en el póster "Volver", donde presenta, recopiladas, distintas tarjetas de visita bajo el rótulo: "Las tarjetas de visita, que suelen cogerse ya en el lugar indicado [restaurantes, bares, hoteles], son el único mapa del mundo que no sirve para saber cómo llegar, sino cómo volver" (De Salas 2022). Por último, referimos una de sus más recientes intervenciones territoriales. En esta ocasión, vía Google Maps, el autor identifica, registra y marca sobre el mapa web que ofrece Google las distintas higueras que va encontrando por Madrid (De Salas 2023). Todos los ejemplos citados son casos paradigmáticos de lo que Martí Perán desarrolla en "Maneras de hacer mapas" (2013) y Josep Cerdà recoge bajo la etiqueta "cartografía artística": "Lo que define a las cartografías artísticas es que el punto de observación no está fijo, y el observador toma una posición relativa y móvil para captar los matices sutiles y los diferentes ordenes ocultos de lo que nos rodea" (2012: 150).

En diálogo con lo expuesto y siguiendo los postulados teóricos de la sociología urbana y del giro afectivo, se ofrecerá una aproximación crítica al debut literario de Juan de Salas, *Los reales sitios*, donde el madrileño sustenta y practica en el ámbito de la escritura lo que ya hace tiempo trabaja como historiador en arte urbano y artista plástico. La investigación adoptará la forma de una travesía crítica por los principales temas de la obra. A saber, la historia material y los hitos espaciales —monumentos, símbolos, inmovilidades de la urbe—; el lugar como lenguaje y comunicación entre hombres; el deseo como hambre de espacio; las relaciones entre cuerpo y urbe; y, para finalizar, las políticas de la vista y del tacto.

Los objetivos de este estudio, además de comenzar a visibilizar una tendencia poética todavía escasamente estudiada, son los siguientes: replantear otras formas de habitar los espacios, esto es, recuperar la sensorialidad y sensibilidad perdidas ante las infraestructuras urbanas; reconocer las vías lingüísticas de la intimidad y del asalto como posibles formas de emancipación para construir la ciudad del futuro. Y, por último, en línea con lo que Araceli Iravedra llegó a denominar el “compromiso después del compromiso” (2018), demostrar que, frente al cansado relato de que desvinculación y sobre-esteticidad ensombrecen la posmodernidad, en el discurso poético contemporáneo encontramos un fuerte compromiso político con nuestro momento.

2. EL URBANISMO POÉTICO DE *LOS REALES SITIOS*

Hasta que tuvimos un relato deconstructivo sobre la noción de poder y sus procesos de formación, este se manifestaba en sociedad —todavía hoy lo hace— por medio de otras inscripciones, las cuales pertenecen al “ámbito matricial de las imágenes” (Llorente 2015: 20). Así, antes incluso de que la palabra llegase al ser humano, los modos de dominación y control del territorio se expresaban por medio de artefactos inmóviles. La imagen y la arquitectura, ya en sus primeras resoluciones formales, imponían un modo de ver que —hasta que no se intervinieron lingüística y performáticamente sus moldes— sostenía y mantenía la representación del poder en el territorio, al igual que la cartografía, desde su aparición en la época clásica, se encargaba de delinearlos y ofrecerlos repartidos. Lo expuesto explica que hoy el espacio público sea una marca para las instituciones públicas (Urda Peña 2016: 95), las cuales ejecutan un “nomos soberano” en su privatización y reparto simbólico del territorio (López-Vega 2022: 20).

No obstante, la llegada de la crisis de la representación (Perán 2013: 107-110) permite cuestionar esta praxis soberana revisitando las nociones de “autoridad”, “poder” y “valor”. Desde entonces y hasta ahora, encontramos diversos intersticios teóricos por los que es posible colarse en las representaciones del poder tanto visibles —altas fachadas, edificios históricos— como invisibles —control de los cuerpos en el espacio/biopoder (Foucault 2007: 170, 173)—, y desentrañar e intervenir los mecanismos de sometimiento sistémico, así como los marcos que condicionan, restringiéndolos, modos subalternos de ser y desear en el espacio. De este modo, frente a la “ciudad-panorama” como simulacro teórico de carácter visual —realidad fija y petrificada que ensayan las producciones

arquitectónicas y plásticas—, la ciudad-texto que se escribe al caminar devuelve al espacio la continua posibilidad de la experiencia, el entrelazamiento, el choque inesperado: “poesía inconsciente de las que cada cuerpo es un elemento firmado por muchos otros” (De Certeau 2000: 105).

A la formación de esta ciudad cambiante y viva que “escapa a las totalizaciones imaginarias del ojo” (2000: 105) por medio de una vivencia subjetiva y desorganizada en sus escenarios, contribuyeron a lo largo del siglo xx tres importantes movimientos artísticos esencialmente relacionados con el andar: el Dadá, el Situacionismo y el Land-Art (Careri 2014: 16). En su estela se sitúa la poética de Juan de Salas, quien, consciente de la función política de la materialidad, reivindica que los cuerpos y los espacios, fuera del valor institucional otorgado, recuperen la fuerza política que tenían en la antigüedad, como bien ha examinado el sociólogo estadounidense Richard Sennet (1997). Esto es, que la piel y la fachada se liberen de los valores invisibles y subañadidos a aquellos que *per se* generan con sus formas de estar y expresarse en el espacio. Los sitios reales son, para el poeta, aquellos que los cuerpos construyen a través de sus prácticas relacionales en un Madrid del xxi, agotado de alturas y de símbolos.

El poemario, tal y como su título indica —Los reales sitios son, por un lado, aquellos que ocupaba el rey con su corte, pero también aquellos otros que forman parte de nuestra vida afectiva—, presenta un relato alternativo a lo que en esta investigación llamaremos “historia material” o “materia historiada”. Así, a través de distintas experiencias, De Salas dispone un uso distinto para los lugares donde, por convención, se ha mantenido el poder. Nos referimos a un uso atravesado y fundado en el deseo. De este modo, y con el fin de romper con el “tiempo urbanizado” o diacrónico —aquel tiempo lineal y ya ofrecido cronológica e históricamente—, De Salas instala al lector en un “tiempo disponible” o sincrónico que corresponde al presente. El poema que abre el libro es una buena puerta de entrada para entender lo expuesto:

Ya no comprometíamos,
no sacrificábamos por adelantado
todos los recursos de la temporada;
ya no mandábamos
una generación de vigorosos jóvenes
a fundar las nuevas ciudades
allí donde los auspicios señalaran.
Ya no hacíamos esquemas
de todo lo conocido.
No trazábamos murallas,
no inaugurábamos,
no matábamos al hermano más querido.
Por eso, como desde hace unos años,
la primavera no nos sorprendía:
ahí estaba, ahí los vencejos,
bien,
cosechemos. (De Salas 2022: 13)

Frente a los tiempos de la planificación, a saber, los tiempos utilitarios, y frente a la acción de inaugurar, ejercicio solemne que se realiza cuando se destina algo a un uso previsto, en Los reales sitios se vive con lo dado por la naturaleza, se vive en la sorpresa del brote inesperado que estalla en el campo fértil. Por eso el “asombro”, que abre y cierra el poema como un círculo, solo puede surgir del suelo liberado. Esta misma idea se repetirá más tarde en “Patrimonio Nacional”, donde el poeta critica la especulación y ordenación urbanas como actos de poder del hombre sobre el territorio: “Hace mucho que todo el suelo,/ que es el hambre de los hombres/ que ya no saben cultivar y de su estirpe,/ está parcelado y hechas las debidas permutas” (2022: 23). Pero también en “VER SACRUM”, poema donde se insiste en mantener una distancia con la planificación urbana, en este segundo caso personificada en la figura del arquitecto, a quien se cuestiona tanto por imponer un orden en el suelo: “y que si la línea es el yugo de los hombres,/ nosotros nos enyugaremos y aremos todo el suelo/, todo el paisaje, los PAU de las afueras, la Puerta del Sol,/ las fronteras./ Seremos bueyes y urbanistas/ pero nunca arquitectos, nunca” (2022: 24), como por contribuir con su disciplina a mantener las mafias del patrimonio, el peso estructural de los grandes nombres.

Los arquitectos y otros diseñadores del espacio público ostentan el poder de traducir y ejecutar materialmente el poder simbólico, convirtiendo su peso alegórico en una realidad monolítica y tangible. Tal y como subrayan David Harvey y Albert Recio partiendo de una observación de Marx: “lo que distingue al peor de los arquitectos de la mejor abeja es que los arquitectos antes de materializar una estructura la erigen en su imaginación” (1999: 112). En este sentido, el oficio arquitectónico tiene traducción directa en lo que a partir de ahora llamaremos “hitos espaciales”, esto es, monumentos e inmovilidades de la urbe que portan y establecen socialmente el poder simbólico, imponiendo así una lectura emblemática y osificada del espacio público. “Los monumentos son/ monólogos escuchados por todos/ monopolio del discurso” (2022: 16), subraya Juan de Salas en “Plymouth, Springfield, Antrodoco”, así como en “Km 297” insiste: “la gente se mueve desgaste de la ruta cotidiana pero persiste (siempre persiste) el hito [...] quedan intactos los monolitos conmemorando/ la inauguración de tanta decadencia/ ‘Ministerio de Fomento’: qué verso más hermoso,/ y qué epitafio” (2022: 22).

Para combatir lo expuesto, el poeta madrileño invita a revitalizar los enlaces afectivos de nuestras ciudades y, en relación con el “utopismo espacial” y el “utopismo de proceso” analizados y criticados por David Harvey, “encarar y resucitar el utopismo perdido para poder actuar como arquitectos conscientes de nuestros destinos en lugar de los ‘títeres inanimados’ de los mundos institucionales e imaginativos que habitamos” (2015: 113). La imaginación humana tiene una tarea esencial en la conformación de mundos posibles; sin embargo, y como bien matiza el geógrafo británico, un exceso de armonía espacial puede derivar en un exceso de autoridad y control, tal y como ocurrió en los proyectos utópicos de Moro, Bacon o Campanella. Por este motivo, es necesario pensar en una utopía enraizada a un contexto histórico particular, esto es, enfocada histórica y geográficamente, con el fin de ampliar nuestro horizonte epistémico.

Harvey se refiere a este modelo como “utopismo dialéctico” (2000: 211) y subraya el importante papel que la escritura y la ficción presentan para su articulación y desarrollo.

De Salas parece coincidir con M. Christine Boyer (1996) en definir la memoria colectiva como una unión entre espacio físico y sociedad. Según la historiadora y analista urbana estadounidense, esta se encuentra en “los lugares de referencia, los espacios comunes que alcanzan un carácter simbólico para los ciudadanos” (Urda Peña 2016: 95). Tal vez por ello, Juan de Salas se adentra e inmiscuye en distintos lugares históricos (El Instituto Cartográfico Nacional, El Ministerio de Fomento, El Banco de España) y los presenta como un espacio de comunicación entre los hombres del pasado y del futuro, como un testimonio de hambres, de deseos. “Tenemos un lenguaje común y propio que son los lugares”, llegará a decir (2022: 16). A su vez, el poeta propone que hemos perdido una conexión real con el escenario urbano debido a las leyes de la memoria, la conservación, y el patrimonio, creadas a partir de ausencias y exclusiones. Estas “nos comieron la memoria. Especularon [...]. Nos dejaron una ciudad nombrada/ diseccionada como un animal” (2022: 25). Como respuesta a este ejercicio sustractivo, y frente a las políticas de conservación de los lugares, que no son sino políticas de conservación de poder, el poeta alienta a no mantener la estructura, sino el hambre que levantó esa estructura. Y con la voluntad de mantenerla y transmitirla, se pregunta:

Cómo hacer que el hambre
se transforme en una iglesia de Santiago de Peñalba
con bóveda gallonada y arco de herradura.
Cómo transportar
el estuco de los siglos
cómo abrazarlo,
acunarlo para que no huya.
Cómo hacer para que el hambre que lo puso sobre piedra
sea el hambre que hoy lo relama;
cómo hacer que la historia sea esto:

un diálogo entre hambres
que se hablan a través de los lugares

los lugares
que son el lenguaje con el que se comunican
las hambres de los hombres que no se conocieron

que no llegaron a conocerse. (De Salas 2022: 14)

Ahora bien, el hambre de espacio, tal y como irá demostrando De Salas, se presenta y sacia de dos formas. Por un lado, mediante la ocupación y privatización del suelo, que es también sometimiento de la naturaleza: “el paisaje nos lo hemos inventado [...]. Todo el paisaje es un render/ de una naturaleza que no hemos conocido nunca, hijo mío” (2022: 23). Por otro, mediante el reconocimiento

y disfrute de un hambre irrelevante, gozosa, que reconoce y quiere el lugar del otro sin importar sus condiciones físicas y simbólicas. “Era agosto y nosotros/ teníamos hambre de cosas/ teníamos hambre; nada escapaba/ a nuestro hambre” (2022: 31); “no renegaba de mi ornato:/ ansiaba su contrario, ansiaba/ tu calle sin asfaltar/ tu barrio oscuro y de ropa tendida,/ las hierbas que crecían junto a tu escalera” (2022: 18).

Sin embargo, tras plantear ambas variantes, el poeta termina por reconocer que, con independencia de la inclinación que sigamos, lo único cierto es que solo “el suelo es soberano de sí mismo y de su hambre” (2022: 23). Aquí el libro ostenta una de sus mayores virtudes, pues rompe con el deseo “de” espacio —patrimonio de la gentrificación y de la privatización de nuestras ciudades— y reivindica el deseo “en” el espacio. Y en ese deseo en el espacio, en ese afán desinteresado del hombre por comunicarse con otros a través de lugares ignorados por la Historia, establece la fuerza política del libro. Por otra parte, De Salas aprovecha esta ocasión para compartir su ontología *millenial*. Deslocalización, cansancio y soledad: sensaciones, todas ellas, que caracterizan este tiempo, y que atraviesan transversalmente buena parte de la última poesía en español (Pons Jaume 2021), se justifican y expresan en el poemario mediante analogías entre el hombre y el mobiliario urbano: “Los amigos se fundían poco a poco con la ciudad./ Eran edificios, pero eran edificios que no sabíamos dónde estaban:/ quízás un cuarto de contadores, quizás una urbanización Pryconsa” (2022: 47).

La voluntad de inscribir el libro en su tiempo también se expresa por medio de distintas referencias a la cultura *pop*, como sucede en el poema “Plymouth, Springfield, Antrodoco” donde parte de una premisa de Kanye West —“Kanye West dice que usamos el paisaje para hablar con Dios” (2022: 16)— para hacer referencia a las dos maneras que ha tenido el hombre de operar sobre el espacio. Una vendrá ejemplificada de la mano de Mussolini y su *DUX forest*, con el que nos recuerda los hitos monumentales previamente enunciados, y la otra vendrá orquestada por Homer Simpson, quien “siembra una colina de cerezos con el retrato de Marge/ escribiendo EL AMOR DE MI VIDA debajo” (2022: 16). Este último gesto servirá al poeta para trasladar al lector una manera histórica de proyectar sobre el paisaje una muestra de afecto.

Por otra parte, en este poema también se hace mención a Antrodoco, ciudad italiana cuyos trazados ortogonales son, en el poema anterior, motivo de metáfora erótica. Solo que entonces a través de Hipódamo, padre del pensamiento urbanístico: “Hipódamo enamorado/ sin cuadrículas/ el único orto era el mío/ nada más ortogonal” (2022: 15). Este peculiar desenfado alcanzará su cota más alta en los siguientes versos: “Me gustaría hacerme un dedo en el Instituto Cartográfico Nacional” (2022: 15), con los que de nuevo se plantea un juego polisémico entre imaginario urbano y erotismo. De este modo, Juan de Salas urbaniza la corporalidad y corporiza la urbe en un intento, casi, de que reconozcamos nuestra suerte en aquella otra que han corrido los lugares. Lo sugiere formalmente en “Yo deseo una ciudad” por medio de una enunciación paralela entre los trazados urbanos y una serie de referencias antropológicas relacionadas con ellos:

las aceras tus pasos
 los caminos
 las alcantarillas tus mierdecillas
 las farolas tu cara
 los buses las distancia
 el ayuntamiento por quererte
 la historia porque estuvieras
 el lugar para que seas
 los mapas, querido,
 tu retrato
 (desde las azoteas todos nos miran
 pero solo yo te veo). (De Salas 2022: 15)

Pero también lo plantea en "Paisaje" al hablar de las carreteras, calles y rutas como "cicatrices alargadas" o en "las costras sembradas de maíz" y "la piel de la tierra" (2022: 27). En "Paisaje", por ejemplo, el objetivo será, además de presentar la idea de "naturaleza original" como una construcción del hombre, introducir el modo que se emplea para hacerlo: la señal de un dedo sobre el espacio; esto es, marca prescriptiva con la que imponemos un nombre. Lo que a continuación definiremos como "Políticas del tacto".

Si no existiera la humanidad, amor,
 otros la inventarían.
 Si no existiera, tampoco existiría el paisaje,
 [...].
 Nadie miraría, amor, la punta del dedo que señala
 —bendita y putrefacta yema original, coto de piel todopoderoso
 que es el primer coto de todos los demás, yema de mierda,
 amor, de puta mierda— que ha trazado de un gesto
 las parcelas y la división de la tierra y las jerarquías
 y la propiedad privada. Pero no habría dedos,
 señalantes o no, si no existiera la humanidad;
 y si no existieran los dedos y la humanidad, amor,
 tampoco habría paisaje [...]

(aunque tú, mi amor, no estuvieras ahí para verlo). (De Salas 2022: 27-28)

En estos versos la ciudad se presenta como como una "base práctico-sensible, una morfología, un dato presente e inmediato, algo que está ahí: una entidad espacial inicialmente discreta —es decir, un punto o mancha en el mapa—, a la que corresponde una infraestructura de mantenimiento" que es importante desvelar (Lefebvre 2017: 16). Quizás por ello Salas termina el poema esbozando la idea de que el poder urbano es la señal de un dedo y un nombre sobre el espacio, imagen que remite al episodio de la Creación. Pero también, frente al dedo del hombre como "coto de piel todopoderoso", introduce el régimen, más amable, de la mirada, que se definirá a lo largo del libro como aquel que nos permite acercarnos y entender el exterior y al otro sin imponerles una marca,

sin poseerlos: “déjame que me disuelva en el paisaje/ y no me tengas que tratar pero me mires sin saberlo” (2022: 31). Esta misma lógica se vierte a las relaciones de amor y de amistad que atraviesan los lugares del libro. Como sucede en “Nuevas formas de alejarse del centro”, donde habla de sus amigos como edificios que “no decían: aquí estoy en orden jónico, aquí mis balaustradas/ y mis amplias azoteas./ No se señalaban” (2022: 47). En “Villa Jorgito”, por ejemplo, además de una notable reflexión sobre aquellos espacios ya ocupados y dictados por las lógicas del nombre “(nunca tienen nombre masculino las villas/ como si un hombre no pudiera ser hogareño como si un hombre/ no pudiera ser una casa) (2022: 39), encontramos, enfrentadas a un tiempo, las políticas de mirar y señalar; y cómo la primera, con relación a la segunda, nunca prescribe sino que describe y comprende:

Siempre fue fácil contigo:
tú eras las cosas quietas
tú nombrabas las cosas y reías
el universo las criaturas
yo te miraba de cerca pero alejaba la vista
un poco bizco, bueno, pero así es como se admiran las cosas:
como el tonto que mira el dedo que señala
yo soy el tonto que mira los ojos mirando. (De Salas 2022: 38)

A su vez, “Villa Jorgito” traduce muy bien el posicionamiento ontológico que adopta el yo lírico. Tal y como expresó Unai Velasco en la introducción al libro: De Salas “nos habla de una forma de ser, estando, que se revela a través de la reubicación” (2022: 6). Así, a diferencia del tener como atributo del ser contra el que combatía Ahmed en su *Política cultural de las emociones* “¿Cómo es que este ‘tener’ se convierte en una forma de ‘ser’ o un atributo nacional?” (2015: 19), el poeta madrileño nos invita a pensarnos como sujetos y como sociedad a través de los lugares que ocupamos y compartimos con los otros, esto es, propone el estar como atributo del ser: “eras una persona que estaba y eso estaba bien” (De Salas 2022: 31). Por otra parte, este “ser-estando” del que hablaba Velasco en la introducción al libro da cuenta del estado psíquico de nuestro tiempo, caracterizado por un “presentismo”, estudiado y matizado por Gustavo Guerrero (2018), que le sirve tanto a Juan de Salas como a otros poetas coetáneos para testificar que si por algo se caracteriza el amor contemporáneo es por vivir y compartir un presente sin marcarlo. Y compartir un presente sin marcarlo, como más tarde sugerirá nuestro poeta, es compartir una huella. El último poema del libro, “Icnita”, parte de “Tres cuadros de una zarzuela para irse de la ciudad”, expone muy bien este modo de hacer patrimonio sin marcas a través de la poesía, que confiere al nombre el poder tanto de mover lo quieto como de moverse en torno a ello de múltiples formas y direcciones. “¿Se puede fosilizar una huella?/ Se puede fosilizar todo, un suspiro una pestaña,/ tu bufanda. Pero también el hueco” (De Salas 2022: 53-54). En definitiva, se puede hacer patrimonio no solo de las nimiedades que dejó pasar la Historia, sino también de sus ausencias, aquellos vacíos fabricados y hechos.

Tendremos que volver a inventar los huesos, amor,
 tendremos que inventar la sangre, los brazos, los seguros,
 el cuello, las ciudades, amor
 es invierno y nos ha costado salir de la ciudad, disfrutemos,

tendremos que inventar las huellas, amor,
 tendremos que inventar las huellas. (De Salas 2022: 54-55)

3. CONCLUSIONES

El origen de la ciudad se sitúa en el tiempo de las sociedades que conocieron la escritura. Al menos tal y como la concibe Marta Llorente, para quien la escritura no se forma en términos cuantitativos; esto es, por medio de una progresiva toma de espacio, sino que responde a “una concepción abstracta que define la condición del ser civilizado, de quien se sabe a sí mismo inscrito en un espacio radicalmente diferenciado del espacio natural” (2015: 21). No obstante, y como insistirá más tarde, el origen de la ciudad hubiese sido igualmente imposible sin que el hombre ingresase en el espacio con la conciencia de formar parte de un movimiento colectivo (2015: 22).

Juan de Salas forma parte de esa reciente “fraternidad epistémica” que sienta una relación más horizontal con el entorno porque entiende la literatura como parte de algo que va más allá de lo estrictamente literario, como amistad, como modo de relación, como forma de vida. Y logra trascender la ciudad tradicional y heredada restituyendo el valor de sus escenarios, el sentido de sus formas. Todo ello sin opacar la complejidad, multiplicidad y conflictividad inherentes a un espacio urbano vivo. De este modo, intenta reparar las brechas abiertas en el binomio “ciudad-comunidad” ofreciendo un testimonio literario indispensable para recuperar la conexión sensible con las cosas.

Su libro parece casi una leyenda literaria de las “cartografías artísticas” que estudia Josep Cerdà (2012) y recopila Martí Perán (2013). Sin embargo, y a diferencia de estas, el poemario de Juan de Salas procura sobre el espacio algo que no logran hacer aquellas: instala el acontecimiento musicado, imprime un flujo, historia de nuevo la urbe madrileña, y otorga el tiempo y la posibilidad de ser otro, de nuevo, al espacio. A su vez, demuestra que la poesía es un buen molde genérico para subjetivizar el cuerpo de la historia, sus urbanizaciones y sus paisajes. Con ello recuerda que todo diseño esconde una ideología. Es preciso, por tanto, construir de nuevo.

OBRAS CITADAS

- Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*, trad. Cecilia Olivares Mansuy. México: Programa Universitario de Estudios de Género.
- Ahmed, Sara (2019). *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*, trad. Javier Sáez del Álamo. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Aparicio, Yannelys y Juana María González García (2023). “Voces e identidades líquidas en

- el discurso de las nuevas masculinidades en el mundo hispánico”, *Revista Letral*, 30: 1-5. DOI: <https://doi.org/10.30827/rl.vi30.26740>
- Berbel, Rosa (2022). “Nuevas direcciones para la estética ecológica en la literatura española neorrural (2013-2020)”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 19: 297-316. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.19.21748>
- Boyer, M. Christine (1996). *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge: The MIT Press.
- Broncano, Fernando (2020). “Teoría y práctica de las fraternidades epistémicas”, in *Debate: Comunidades de práctica y el futuro de la educación*, eds. Marina Garcés y Antonio Casado da Rocha, *Revista Internacional de Éticas Aplicadas*, 33: 11-21.
- Careri, Francesco (2014). *Walkscapes. El andar como práctica estética*, trad. Maurici Pla. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cerdà, Josep (2012). “Observatorio de la transformación urbana del sonido. La ciudad como texto, derivas, mapas y cartografía sonora”, *Arte y políticas de identidad*, 7: 143-162. <<https://revistas.um.es/reapi/article/view/174011>> (10 de mayo de 2023).
- De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana. Instituto tecnológico y de estudios superiores de Occidente.
- De Salas, Juan [@juan_de_salas] (19 de enero de 2022). “Oye me he acordado que en su momento cuando hice este póster lo puse en historias pero no lo había publicado”. [Imagen de Instagram]. Instagram. <<https://www.instagram.com/p/CY7116yohCv/>> (10 de junio de 2023).
- De Salas, Juan (2022). *Los reales sitios*. Barcelona: Ultramarinos.
- De Salas, Juan [@Juan_de_Salas] (29 de mayo de 2023). “hoy me refugio en mi mapa de higuera (van 85!)” [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/Juan_de_salas/status/1663202764179079169> (8 de junio de 2023).
- Escandell, Daniel. (ed.) (2022). *Escrituras hispánicas desde el exocanon*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968693422>
- Foucault, Michel (2007). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. (31ª ed.), trad. Ulises Guiñazú. Madrid: Siglo XXI.
- García Casado, Pablo (1997). *Las afueras*. Barcelona: DVD Ediciones.
- Guerrero, Gustavo (2018). *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Harvey, David y Albert Recio (1999). “Los espacios de utopía (I)”. *Mientras Tanto*, 75: 105-127.
- Harvey, David (2000). *Espacios de esperanza*, trad. Cristina Piña Aldao. Madrid: Akal.
- Hontana, Claudio y Juan de Salas (2022). “Flores Morral”, *Radio Relativa* <<https://radiorelativa.eu/resident/flores-morral>> (15 de mayo de 2023).
- Iravedra, Araceli (2018). “El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (1980-2005) (Extracto)”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11: 39-55. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.11.12743>
- Lefebvre, Henri (2017). *El derecho a la ciudad*, trad. Ion Martínez Lorea y J. González-Pueyo. Madrid: Capitán Swing.
- Llorente, Marta (2015). *La ciudad: huellas en el espacio habitado*. Barcelona: Acantilado.

- López Fernández, Álvaro, Ángela Martínez Fernández y Raúl Molina Gil (coords.) (2018). "Lecturas del desierto: nuevas propuestas poéticas en España", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11: 7-14. <https://doi.org/10.7203/KAM.11.12662>
- López-Vega, Martín (2022). *Periferias emancipadas. Políticas de la representación espacial en la Iberia reimaginada*. Madrid: Vaso Roto.
- Metaverso (2022). "Los reales sitios (Juan de Salas, ed. Ultramarinos)", RNE Play Podcast. <<https://www.rtve.es/play/audios/metaverso/reales-sitios/6733466/>> (25 de mayo de 2023).
- Molina Gil, Raúl (2022). "Aproximaciones a la poesía española a principios del siglo XXI: nuevos nombres y ¿nuevas poéticas?", *Anales de Literatura Española*, 37: 83-106. DOI: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.04>
- Montes, Paula (2015). "Arquitecturas de lo sensible: inscripciones urbanas en la ciudad universitaria", *Revista Herencia*, 28(2): 35-42. DOI: <https://doi.org/10.15517/h.v28i2.24729>.
- Mora, Vicente Luis (2016). *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea*. Madrid: Vaso Roto.
- Mora, Vicente Luis (2018). "Líneas de fuga neorrurales de la literatura española contemporánea", *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4: 198-221. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201843071
- Mora, Vicente Luis (2023). "Esperanza López Parada, Eduardo Moga, Juan de Salas", *Diario de Lecturas*. <<http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2023/01/esperanza-lopez-parada-eduardo-moga.html>> (10 de diciembre de 2023).
- Perán, Martí (2013). "Maneras de hacer mapas", *Revista de la escuela de arquitectura de la Universidad de Costa Rica*, 4: 105-122. <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/revistarquis/article/view/12301>> (10 de mayo de 2023).
- Pons Jaume, Margalida (2021). "Potencias afectivas de la poesía catalana contemporánea: exposición y propuestas de un proyecto de investigación", *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 4: 129-150. DOI: <https://doi.org/10.30827/tnj.v4i1.16216>
- Sennet, Richard (1997). *Carne y piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, trad. César Vidal. Madrid: Alianza Editorial.
- Urda Peña, Lucila (2016). "La necesidad de arte y su papel como instrumento para la construcción de la memoria colectiva", *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, 9: 91-104. DOI: <https://doi.org/10.22530/ayc.2016.N9.355>

LA PARODIA DE LAS ESTRATEGIAS DE AUTOMITIFICACIÓN AUTORIAL COMO RECURSO PARA LA AUTORREPRESENTACIÓN: CARLOS PUJOL EN SUS TEXTOS

THE PARODY OF AUTHORIAL SELF-MYTHOLOGISING STRATEGIES AS A
RESOURCE FOR SELF-REPRESENTATION: CARLOS PUJOL IN HIS TEXTS

TERESA VALLÈS BOTEY

Universitat Internacional de Catalunya

<https://orcid.org/0000-0002-6364-1185>

tvalles@uic.es

Recibido: 05.06.2023

Aceptado: 09.01.2024

RESUMEN: Es sabido que durante la época romántica los artistas desarrollaron estrategias de mitificación de sí mismos a partir de las cuales crearon su personaje público y definieron su posición dentro del sistema literario. Los *clichés* y estereotipos autoriales surgidos entonces forman parte todavía hoy de los referentes a partir de los cuales cada escritor elabora —mediante textos y gestos— su propia imagen autorial, adoptando, rechazando o reelaborando los estereotipos heredados. El propósito de este artículo es mostrar que en los textos de ficción y no ficción del escritor Carlos Pujol (Barcelona, 1936-2012) se lleva a cabo ese proceso de reconfiguración de modelos autoriales y, concretamente, una parodia de las estrategias de automitificación características del romanticismo como recurso para forjar la propia autorrepresentación autorial. Para ello, se analizan los personajes-escritor de *Los ficticios* (recopilación de relatos breves publicada póstumamente) y la imagen autorial que se desprende del artículo de opinión "Literatura anónima" y de su poética. Se concluye que esos personajes de ficción son una caricatura del estereotipo del escritor romántico y, a la vez, una imagen especular inversa del autor, su antiimagen, pues encarnan valores contrarios a la imagen autorial que se desprende de sus obras de pensamiento. En definitiva, la desmitificación de la imagen estereotipada del escritor romántico desvela los valores éticos y literarios que configuran la imagen autorial de Pujol y una poética que cabe llamar de *ocultación y revelación del yo*.

PALABRAS CLAVE: Autorrepresentación autorial, estereotipo autorial, estudios autoriales, personajes-escriptor, poéticas de autor

ABSTRACT: It is well known that during the Romantic era artists developed strategies of self-mythologising from which they created their public image and defined their position within the literary system. The authorial clichés and stereotypes that emerged then are still today part of the referents from which each writer elaborates — through texts and gestures — his or her own authorial image, adopting, rejecting or reworking the inherited stereotypes. The purpose of this article is to show that in the fiction and non-fiction texts of the writer Carlos Pujol (Barcelona, 1936-2012) a parody of the strategies of self-mythologisation characteristic of romanticism is carried out as a resource for forging his own authorial self-representation. To this end, an analysis is made of the writer-characters in *Los ficticios* (a collection of short stories published posthumously) and the authorial image that emerges from the opinion article “Literatura anónima” (Anonymous Literature) and from his poetics. It is concluded that these fictional characters are a caricature of the stereotype of the romantic writer and, at the same time, an inverse mirror image of the author, his anti-image, since they embody values contrary to the authorial image that emerges from his works of thought. In short, the demystification of the stereotyped image of the romantic writer reveals the ethical and literary values that make up Pujol’s authorial image and a poetics that could be called a poetics of the *hiding and revelation of the self*.

KEYWORDS: Authorial Self-Representation, Authorial Stereotype, Authorial Studies, Character-Writer, Authorial Poetics



INTRODUCCIÓN

El cliché del escritor como fuerza creadora y genio incomprendido tiene su origen en el proceso de sacralización de la figura del escritor característico del romanticismo, época de individualización del autor y, paradójicamente, el momento del primer gran desarrollo de los estereotipos autoriales (Díaz 2007: 4). El foco de atención se desplaza hacia el *escritor imaginario* que emana de la obra: la figura del escritor, ser quimérico llamado Poeta, la vez cuerpo sufriente y Dios (4) llamado a ocupar un lugar preeminente en la escena pública; la obra no es más que un epifenómeno de la realidad trascendental, la única digna de existencia ontológica: el escritor (4).

El propósito de estas páginas es probar que Carlos Pujol (Barcelona, 1936-2012) —polifacético autor de poesía, novela, aforística, ensayo, y también crítico literario y traductor—¹ se sirve de la parodia de las estrategias de automitificación características del romanticismo para forjar su autorrepresentación autorial, tanto en textos de ficción, como de no ficción. Para ello se mostrará, por una parte, que en sus relatos Pujol satiriza tópicos románticos automitificadores como la condición casi divina del escritor y su posición central en el espacio público, la irrenunciable individualidad del autor como fuente sagrada de la obra literaria, la inspiración como don gratuito de las musas, la inmerecida incompreensión del autor por parte de la sociedad y el destino glorioso al que está llamado. Por otra parte, se argumentará que los personajes-escritor de sus relatos son un *negativo fotográfico* de la autoimagen de Pujol, una imagen especular inversa o contraimagen de la representación autorial que emana de sus obras pensamiento (crítica, ensayo, aforística...).

En las páginas que siguen se introduce primero el marco teórico de la investigación sobre la imagen de autor, para analizar a continuación los personajes-escritor de *Los ficticios* de Carlos Pujol y la imagen autorial implícita en su artículo de opinión "Literatura anónima". Finalmente, se definen los elementos del pensamiento literario de Pujol en los que se fundamenta su autorrepresentación autorial y su voluntad de desmitificar la imagen del autor, reconstruyendo así su poética de la ocultación y revelación del yo.

1. IMAGEN DE AUTOR: PERSPECTIVAS Y VARIABLES

La imagen de autor —reconstruida a partir del texto, paratexto, gestos de la puesta en escena discursiva del escritor, etc.— es un tema candente y poliédrico que abordan con distintos enfoques disciplinas como la retórica, la narratología, el análisis del discurso y la sociología de la literatura.² Según la perspectiva adoptada, esa imagen puede ser de naturaleza textual, discursiva o sociológica, de manera que cabe distinguir: (i) si lo que se reconstruye mediante la indagación es una imagen textual (autor implícito),³ discursiva (*ethos*)⁴ o una ima-

¹ Para una visión de conjunto del legado de este autor, véase Vallès-Botey (2022). Las fuentes más directas de su poética son sus aforismos (Pujol 2009), las entrevistas y correspondencia recopiladas en Vallès-Botey (2019), así como las memorias y conferencias publicadas póstumamente en Pujol (2021b).

² Véanse, por ejemplo, los monográficos de revistas de diversas disciplinas académicas: "Implied Author: Back from the Grave or Simply Dead Again" (*Style*, 2011); "Ethos discursif et image d'auteur" (*Argumentation & Analyse du Discours*, 2009); "La posture. Genèse, usages et limites d'un concept" (*CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 2011) y "L'ethos en question. Effets, contours et perspectives" (*CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 2013). Y, en castellano, Zapata (2014), Pérez Fontdevila y Torras Francés (2015, 2016), Pérez Fontdevila y Zapata (2022) y Morán Rodríguez y Escandell-Montiel (2023).

³ En el ámbito de la narratología, "the concept of implied author refers to the author-image evoked by a work and constituted by the stylistic, ideological, and aesthetic properties for which indexical signs can be found in the text" (Schmid 2013).

⁴ En la retórica clásica, "l'ethos est l'image que l'orateur construit de lui-même dans son discours afin de se rendre crédible" (Amossy 2010: 25); desde la perspectiva del análisis del discurso el

gen socialmente elaborada que surge del discurso del autor y de su interacción con los diversos agentes del sistema literario (postura, escenografía o proyecto autorial).⁵ Lógicamente, la elección o la combinación de estas opciones condiciona las demás variables: (ii) si la imagen autorial se reconstruye a partir de señales o rastros textuales (estilísticos, ideológicos, estéticos...) y/o factores no textuales (biográficos, históricos, sociológicos, etc.), y si se hace énfasis en la interacción entre ambos; (iii) si se analiza la representación autorial realizada por un agente —ya sea el propio escritor o un tercero— haciendo abstracción de la interacción social y de los estereotipos heredados, o bien se asume que toda imagen autorial surge de la interacción entre el escritor (o el biógrafo, crítico...) y los demás agentes del sistema (lectores, críticos, editores, prensa, academia, etc.), y de su estrategia respecto al repertorio vigente de modelos autoriales, estilísticos o genéricos; (iv) si la imagen discursiva se pone en relación con los niveles de análisis del concepto de autor, sin confundirse con ellos: la persona biográfica, el escritor como personaje público o actor del sistema literario, y el enunciador de los textos.⁶

Por otra parte, según el objeto de estudio, cabe distinguir: (v) si se trata de una autorrepresentación autorial (realizada por el propio escritor) o una imagen de autor creada por un tercero (biógrafo, crítico, periodista...), o bien una imagen intersubjetiva y socialmente compartida que integra fuentes de origen diverso; (vi) si se trata de la imagen de un autor determinado o un estereotipo autorial, y si se tiene o no en cuenta la simbiosis entre ambas formas de representación; (vii) si es la imagen discursiva de una obra de ficción (con lo específico que esto conlleva) o de no ficción (memorias, ensayo, etc.), o bien una imagen que integra ambos tipos de discursos; (viii) si es la imagen autorial de una obra o de diversas obras (en cuyo caso puede tener un carácter dinámico, por su dimensión diacrónica, o poliédrico, por proceder de una tipología textual diversa).

En la bibliografía estas variables se combinan de forma diversa, según lo que se analiza y el modo de hacerlo. Por ejemplo, Álvarez Castro (2006) aborda el vínculo entre el autor biográfico y los personajes-escritor de la narrativa breve de Unamuno, y concluye que esas imágenes discursivas son espejos en los que Unamuno se contempla mientras escribe, pues mediante ellos explora una respuesta a sus propios interrogantes como escritor. En cambio, Ruth Amossy (2017) compara diversas imágenes discursivas: la autorrepresentación autorial de Barthes en su ensayo *Roland Barthes par Roland Barthes*, la de textos suyos cuya publicación no fue prevista ni autorizada por él (*Les Cartes du voyage en Chine* y *Journal de deuil*) y la imagen de él forjada por discípulos y amigos en bio-

ethos autorial es la “image que chaque discours construit de celui qui en est le signataire et le responsable”, depende de las circunstancias históricas y culturales del intercambio verbal, y no se identifica con el narrador ni con la imagen de autor elaborada por terceros (Amossy 2009: 7-8).

⁵ Sobre estas nociones, véase Meizoz (2007), Díaz (2007) y Zapata (2011), respectivamente. El proyecto autorial es el mecanismo mediante el cual el escritor asume simultáneamente una posición discursiva y una postura en el campo literario (Zapata 2011: 48).

⁶ Sobre estos tres niveles del concepto de autor, véase Maingueneau (2004); sobre la distinción entre imagen de autor, autor implícito y narrador, véase Amossy (2009: 17).

grafías y ensayos (Roland Barthes, de Patrick Mauriès, y Roland Barthes. *Le métier d'écrire*, de Éric Marty). Un último ejemplo: José-Luís Díaz (2007) reconstruye los estereotipos autoriales del romanticismo —imágenes que aúnan una forma de vivir y de escribir (Amossy y Maingueneau 2009: 4)— y la manera como cada escritor los adopta o transforma en su escenografía autorial para forjar el *escritor imaginario*, la imagen del autor tal y como él se representa o se hace representar (Díaz 2007: 3).

En este contexto, nuestro objeto de estudio es el *ethos* o imagen discursiva de Carlos Pujol en sus textos de ficción y no ficción —es decir, la imagen que estos discursos construyen de la persona que los firma (Amossy 2009: 7)— y la relación de ese *ethos* con el estereotipo autorial romántico. Puntualmente, se contrastará el *ethos* autorial de Pujol con el concepto más inclusivo de *postura*, entendida como la manera singular de ocupar una posición en el espacio literario (Meizoz 2007: 18).⁷ Se ha optado por explorar la interrelación entre la imagen de autor en textos de ficción y de no ficción. En este sentido, cabe señalar que, si bien la autobiografía es el género predilecto del estudio de la postura autorial (Meizoz 2007), el discurso de ficción —que exige unas estrategias de análisis particulares— no deja de remitir al espacio de tomas de posiciones en un campo y, en cuanto tal, a una estrategia autorial (Zapata 2011: 49). Así pues —y pese a las reticencias de investigadores como Saint-Amand y Vrydaghs (2011)—, para comprender la autorrepresentación autorial no solo es posible tener en cuenta los textos de ficción, sino deseable y necesario (Martens 2011: 168).

2. LOS FICTICIOS: UNA PARODIA SATÍRICA DEL ESTEREOTIPO ROMÁNTICO DEL ESCRITOR

Cuando, entre 2007 y 2008, Carlos Pujol escribe *Los ficticios* ha cumplido los setenta años, cuenta con una extensa obra como escritor, ensayista, crítico y traductor, y es un veterano asesor literario de Planeta. El hilo conductor de los diecisiete relatos compilados en esta obra (publicada póstumamente)⁸ es la parodia satírica de la imagen estereotipada del escritor heredada del romanticismo.⁹ La parodia se anuncia en el título mismo del libro, en el que se tilda al escritor de *ficticio* a modo de contrapeso del pretencioso apelativo de *creador* que se le suele atribuir. Siempre ajeno a lo pomposo, Pujol considera que “el uso de la palabra *creador* descalifica cualquier intento literario” (2009: 145). El título retoma el

⁷ Señala Meizoz (2009) que estudiar la postura supone considerar conjuntamente (y cruzar los datos, con la debida cautela) el comportamiento del autor como actor del sistema literario, el *ethos* del enunciador y las acciones de la persona biográfica. Véase Vallès-Botey (2023) para una aproximación a la postura adoptada por Pujol entre 1981 y 1998, reconstruida mediante el análisis de entrevistas y memorias, y del comportamiento del autor en la vida literaria.

⁸ Sobre la historia del manuscrito, véase Vallès-Botey (2021).

⁹ Es parodia porque su blanco o diana es un estereotipo o convención literaria (y no un determinado ser real, como en el género satírico) y, por tanto, es un fenómeno intertextual (y no extratextual, como la sátira) (Ballart 1994: 422). A diferencia de la parodia no marcada, la parodia satírica ridiculiza ciertos vicios del comportamiento humano para corregirlos (Hutcheon 1981: 144), pues la sátira “is both moral and social in its focus and ameliorative in its intention” (1985: 16). En definitiva, el molde es paródico y la motivación satírica.

término empleado en la irónicamente llamada *Academia de los Ficticios*, informal tertulia literaria formada por Joan Perucho, Pere Gimferrer y Pujol mismo.¹⁰ Esta parodia de las academias reales es otra muestra de la voluntad desmitificadora de Pujol, rasgo que característico de su postura.

Si la sutil ironía de Pujol invita habitualmente a una sonrisa benévola, en *Los ficticios* el tono es más mordaz e impele a una carcajada maliciosa ante el ridículo espectáculo de la vanidad humana que aprisiona a los personajes. El objeto de escarnio es la imagen idealizada del escritor y para ello saca a la luz sus fantasías con el poder y la fama, sus miedos y sinsabores, su conflictiva relación con lectores, editores y críticos, con los mecanismos de reconocimiento social (premios, entrevistas, tertulias literarias...), así como con el mundo laboral y familiar; en definitiva, con la realidad misma. Mediante la parodia del estereotipo romántico del escritor, Pujol señala mordazmente la distancia entre el mito y la realidad del escritor en la sociedad actual.

Un primer elemento satirizado del estereotipo es la supuesta condición casi divina del escritor, genio que no parece pertenecer a este mundo, debido a “la elevación sin precedentes del autor a una dignidad ontológica casi religiosa” (Díaz 2015: 35). “El Vate es un adivino de la verdad, un profeta que anuncia lo que expresan los dioses”, sostiene uno de los personaje-escritor de *Los ficticios* (Pujol 2021a: 34). El protagonista del primer relato narra su agrídulce encuentro con el escritor consagrado a quien idolatra.

Su primera sorpresa es el aspecto físico del escritor, pues admite que “le había imaginado más corpulento, más olímpico, con mayor aplomo; le recordaba en fotografías que casi hacían de él un compañero de dioses” (16). El desconcierto crece cuando su interlocutor le advierte que “el que escribe quisiera ser Dios, pero no le dé la razón, porque acabaría por creérselo, y eso siempre es fatal” (17) y admite que su propósito es crear su imagen de escritor —“*création de soi en tant qu'écrivain*” (Díaz 2007: 128)— con una actuación que se confunde peligrosamente con su propia vida: “No se trata de vivir, sino de dar una representación gloriosa. Todo es comedia, no me interprete mal. Lo que pasa es que uno lleva ya tanto tiempo en la función...” (Pujol 2021a: 20). El joven concluye que la verdadera preocupación de su interlocutor es representar su papel de genio (con una sobreactuación que los actuales autores mediáticos comparten con los escritores románticos, a los que Pujol escarnece por igual) y el título del relato —“Comediantes”— confirma ese rol de actor sobre un escenario.

Gracias a esa imagen construida artificialmente, el escritor goza de una fama forjada sobre la credulidad de los lectores y los intereses de la crítica. Al escritor convertido en mito —advierte el aturdido joven—,

... nada le estaba prohibido ... podía escribir lo que le diese la gana, cualquier antojo, por extravagante y ridículo que fuera; siempre había un coro de lecto-

¹⁰ Pujol bromea en una carta familiar sobre “aquella Academia de los Ficticios, nunca tan bien llamada, que formamos años atrás con Perucho y Gimferrer; una tertulia, o como se la quiera llamar, pero como todos escribimos sobre el asunto con misterio y broma, parece que sea algo importante” (Vallès-Botey 2019: 268).

res devotos, críticos y profesores de la universidad, muchos de ellos hispanistas extranjeros, que inventarían explicaciones que confirmaran su genialidad. Todo en él era ya impune, gratuito, porque sí, y comprenderlo me dejó muy turbado. (Pujol 2021a: 21)

El narrador sufre la desmitificación de su imagen previa del escritor que admira, con una evolución que pone al descubierto las prerrogativas y las estrategias del proceso de construcción de la imagen autorial (de forma semejante a como la narrativa metaficcional tematiza el proceso de creación de una novela). El ingenio narrador constata el contraste entre, por un lado, la imagen idealizada que se había forjado del escritor mediante la lectura de sus textos (el *ethos*) y la imagen pública que forja la fotografía que recuerda, y, por otro lado, lo que observa al conocer a la persona real y constatar que interpreta ante él una actuación para crear una determinada imagen pública (su postura como genio consagrado), imagen que es, evidentemente, artificiosa. El desengaño está en sintonía con un aforismo de Pujol: "La actividad literaria tiene apariencias taumátúrgicas, y ¡qué decepción luego para los más crédulos descubrir que están ante hombrecillos en el fondo vulgares!" (2009: 20).

El segundo elemento satirizado tiene que ver con la obra literaria como expresión de la individualidad del artista y de una originalidad a la que en ocasiones se renuncia de forma interesada. Por ejemplo cuando el escritor acalla su propia voz y se afana en imitar a sus referentes, cuando copia el estilo que está de moda, aspira al gregarismo o simplemente paga por firmar lo que ha escrito otro. Así, la protagonista del relato "Isabela" detalla las sucesivas modas líricas de su marido, poeta, quien tras emular a Machado "se pasó con armas y bagajes a Salinas, y comprobé que estaba casada con un verdadero camaleón lírico" (Pujol 2021a: 52); y, tras Salinas, imitará sucesivamente a Gil de Biedma, Eliot y Gimferrer. Pagar por firmar lo escrito por otro es el caso límite del atropello de la originalidad del autor. El narrador de "El negro" defiende con orgullo su tarea de escribir por dinero y su papel de sombra invisible:

Yo parezco inexistente, y sin embargo soy el único que existe, y él, que presume de ser alguien, no ha salido de la nada. Un juego de falsas apariencias, así es el mundo. Yo soy un fantasma, él un embaucador, y en este reparto de papeles me quedo con el mío. (Pujol 2021a: 68)

No hay duda de que el autor de "Literatura anónima" (que veremos más adelante), simpatiza con el *negro*: "Ir por la vida y la literatura embozado, sin dejarse ver, tiene sus secretas satisfacciones, nos hace libres de la mezquina vanidad, impide la petulancia y encierra el orgullo en el fuero interno. La dolorosa delicia de escribir le pertenece únicamente a él" (68).

La presunta inspiración desbordante es otro tópico romántico objeto de sátira. Isabela nos cuenta que su marido "se encerraba en un cuartito y luego salía como aturdido y feliz después de un rato de convivencia, por lo común difícil, con las musas" (52). Si en ese caso la inspiración se resiste a acudir, en "Inspiración" aparece en el momento más inoportuno, durante una reunión de

trabajo: “De pronto, mordisqueando el bolígrafo tuve una ráfaga de prodigiosa lucidez. Respiré hondo y tuve la impresión de que se me llenaban los pulmones de palabras” (41). Tras la reunión todos se levantan pero él no puede frenar la inspiración —“Yo seguía escribiendo, cuando se tiene una racha creativa cualquier interrupción equivale a un suicidio literario” (44)— y su jefe, pensando que ha apuntado todo el debate, le pide las notas. El protagonista, tras vencer un primer impulso de pánico, le dice que tiene que pasarlas a limpio y luego improvisa “dos páginas con muchas frases ambiguas y rimbombantes” (44), que entrega temiendo el despido —“todo sea por el arte, pensé, en este mundo la alta literatura no puede quedar impune” (44)—, pero sale inesperadamente airoso.

En contraste con esta imagen de la inspiración, Pujol sostiene en sus aforismos que la inspiración es amiga de la disciplina y la constancia: “Escribir todos los días, aunque no apetezca, aunque estemos cansados o distraídos, aunque no se tenga nada que decir. A la larga, no se sabe cómo ni por qué, el hábito hará al monje” (2009: 29). Dominar el oficio es necesario pero no basta, hay que saber escribir como un sonámbulo (13), pues es necesaria una armoniosa colaboración entre el esfuerzo y la escucha atenta.

Otro tópico del genio romántico es su relación conflictiva con una sociedad filisteá, incapaz de valorar el arte. El mito del escritor incomprendido cae a trozos en el comentario de otro personaje-escritor: “todos los imbéciles creen que dentro de un siglo se reconocerá su genio. Crucemos los dedos, a ver si es también mi caso” (Pujol 2021a: 57). El anhelo de fama y posteridad es un último rasgo del estereotipo satirizado en *Los ficticios*. “Los artistas —afirma D’Annunzio— escribimos con la conciencia de la inmortalidad, ser perfectos es un deber que nos obliga por haber recibido los dones de los hados” (33). En un contexto más cercano, el narrador de “El sueño de las almas” ha presentado una novela al Premio Planeta y fantasea con la deliberación del jurado, imaginado los elogios a su obra por parte de Lara, Antonio Prieto, Fernández de la Reguera y José M. Valverde. Cuando se refiere a Pujol, nos encontramos con una divertida autoparodia:

El quinto jurado es un tío que se llama Carlos Pujol, no sé casi nada de él, probablemente es un tiquismiquis al que le gusta buscar tres pies al gato, y es posible que tenga sus reservas [a la novela que el narrador ha presentado al premio]. Admitirá que el libro no está mal, citará Dios sabe qué antecedentes de Balzac y de Proust, para que se vea que es un hombre cosmopolita y de amplias lecturas, pero [...] no es más que un voto entre cinco. (Pujol 2021a: 38)

Otra estrategia empleada para desmitificar la imagen del escritor es mostrar su cara oculta, lo reprochable, sus “pecados profesionales: orgullo, vanidad, envidia, amor propio” (Díaz 2011: 230). Pujol no deja de señalar que la soberbia es el anverso de la presunta condición divina del escritor y, en el relato titulado “Palacio de las Maravillas”, satiriza el narcisismo rimbombante del poeta y militar italiano D’Annunzio, considerado el primer divo de las letras modernas.

La sentencia condenatoria definitiva de la pretendida condición divina del escritor la dicta, en el relato titulado “Isabela”, la lúcida esposa de un escritor,

cuando dictamina que los poetas “son como niños, después de veinte años de matrimonio no se me ocurre una comparación mejor” (51). Nada como la vida real del escritor contada por su sensata esposa para hacer bajar el mito del pedestal: miedos, sinsabores, melancolías... Nadie podría hacer creer a Isabela en la divinidad de su esposo, a quien por otra parte apoya y ama entrañablemente. Según confiesa “la costumbre de elogiar sus versos con el mayor de los entusiasmos se ha convertido en mí en una segunda naturaleza” (54). La figura de este poeta visto de tejas abajo por su entorno íntimo es una de las autoparodias más simpáticas de Pujol, y —según ella misma ha admitido— un divertido homenaje a su esposa, la pintora Marta Lagarriga.

También dinamita esa imagen idealizada la inseguridad que corroe al escritor y su necesidad imperiosa de superarla. “Esta segunda novela [se dice una joven escritora] es mucho mejor que la otra. Este convencimiento no me abandona, bueno, dos o tres veces al día sí que me abandona, pero hay que sobreponerse. ¡Si pudiera convencerme a mí misma de que escribo muy bien!” (28). En otro relato, el narrador entabla una extraña conversación nada menos que con el fantasma de “un gran escritor inédito”, que le suplica a gritos “¡Crea en mí, crea en mí!” (73).

Ni siquiera se salva del sentimiento de inseguridad un exitoso escritor de moda, insatisfecho con su obra, pues reconoce que “hasta ahora todo han sido futilidades [...]. Trucos psicológicos, costumbrismos, filosofías baratas, ingenios tramposos y sofisticados, obviedades; lo que la gente quería oír, arañando tan solo la superficie de los problemas, halagando al vulgo, dándole la razón. Y una prosa fácil, sin exigencias mayores” (45). Motivo por el cual teme que sus lectores “dentro de unos años tal vez se olviden de mí, no me extrañaría, es un horror que me asalta en las noches de insomnio. [...] las modas van y vienen, ¿y si uno fuera tan solo una moda que no tarda en desecharse?” (46).

La envidia entre escritores es otra debilidad que, en estos relatos, contribuye a desmitificar su figura. Un personaje-escritor se refiere “otra vez despectivamente a su ilustre colega para decirme que era un tendero ilustrado, vulgarísimo, cursi, un piernas [...]. De ahí su éxito —añadió con aspereza, pero muy satisfecho—, es un cruce bastardo de la mediocridad y de la constante aspiración de la masa a ser ramplona” (18). En “El centro del mundo”, un envidioso narrador pasa revista a sus compañeros de tertulia literaria, sin dejar títere con cabeza, y concluye que “el espectáculo de la mediocridad ajena es exaltante. En medio de estas compañías es forzoso que me sienta un Pérez Galdós. No escatimemos en las comparaciones: un Balzac. En cambio, releerse desanima. Pero este es el mayor secreto que compartimos” (57).

Como era previsible, el sistema literario en el que está inmerso el escritor tampoco se salva de la sátira de Pujol, que también fue crítico y editor. A las burlescas escenas de entrevistas y tertulias literarias, y a los comentarios sobre lectores crédulos y expertos hispanistas que ya han salido a colación, cabe añadir aseveraciones como que “a mí en la Academia ya me han dicho que tengo un sillón asegurado, dentro de poco, cuando acaben de desaparecer los últimos fósiles” (55).

Mención especial merecen los demoledores relatos dedicados específicamente a críticos y editores. El narrador de "Crítica constructiva" tiene claro cómo debería ser una crítica: "Lo diré en dos palabras: justa y cariñosa. Y podría añadirse, paternal" (49) y, a continuación, detalla diversos componentes: "los elogios, que no sean ditirámicos [...] bien medidos y matizados, que conforten y tranquilicen, las alabanzas son un curalotodo" (49); por otra parte, al autor hay que buscarle antecedentes ilustres y "situarle en seguida en el seno de una generación que lo arroje (si es preciso inventarla se inventa, al fin y al cabo todas son entes ficticios)"; censuras tiene que haberlas, "pero sin pasarse y en tono compungido, como lamentando infinitamente tener que decir eso" (50); finalmente, "un elogio de pasada al editor nunca está de más" (50). Esta parodia de la crítica edulcorada y falsa está en sintonía con el aforismo en el que Pujol se mofa del efecto balsámico de las críticas favorables: "son como los chupetes para los bebés, tranquilizan y confortan" (2009: 142).

Tampoco podía faltar una parodia del orgulloso sentimiento de poder de los editores, "dioses de la letra impresa":

Somos, sin ninguna exageración, los dioses de la letra impresa. Decimos ¡Hágase! y se hace, unas páginas escritas se multiplican en miles de ejemplares debidamente encuadrados [...]. Si decimos ¡No! es el olvido, la nada, el desierto a la soledad y a la tristeza, la expulsión del paraíso. Es el privilegio de la omnipotencia. (Pujol 2021a: 65)¹¹

En el contexto del circo de la vida literaria reflejado en *Los ficticios*, Pujol forja su autorrepresentación autorial mediante estrategias diversas. La más evidente es la autoparodia explícita, cuando un narrador-personaje se refiere a un tal Carlos Pujol como un "tiquismiquis" con aires de "hombre cosmopolita y de amplias lecturas". Pujol, pues, se menciona a sí mismo y construye una imagen caricaturizada de sí.

El *ethos* del autor que aparece en la portada de *Los ficticios* se forja también mediante la confluencia de los *ethos* de los diversos niveles de enunciación, es decir, de la imagen que las diversas voces de los relatos construyen de sí en su discurso. En este sentido, cabe distinguir el *ethos* de los narradores-personaje (la mayoría escritores), el *ethos* incrustado (Maingueneau 2022: 135) de personajes cuya locución es reportada por el narrador y el *ethos* del archienunciador que sobrevuela todos los relatos (y que el lector relaciona con el nombre de quien firma el libro).

En primer lugar, Pujol forja su *ethos* creando una contraimagen suya en clave paródica: es el *ethos* de narradores que son personajes-escritor que, tal y como se desprende de su propio discurso, se caracterizan por su vanidad y egolatría:

¹¹ Como contrapunto, el personaje-escritor de ese relato está convencido de que los editores "son arrogantes, sentencian sin apelación, publican libros mediocres y sin ningún mérito, y rechazan el fruto de tantas noches de inspirado trabajo febril y lleno de ilusión" (65).

No me dejan más camino que el *laus mei* [se justifica D'Annunzio], mi defensa es encastillarme en el santo egoísmo. Los políticos pasarán, como también la envidia de otros poetas, esas serpientes, solo yo viviré siglos y siglos mientras existan la música y el fuego que me habita. (Pujol 2021a: 34)

Significativamente, el único narrador que no parece una contraimagen de Pujol es el protagonista de "El negro", con un *ethos* caracterizado por el escepticismo y el sarcasmo ante la figura pública del escritor. "¿Qué es un autor? [se pregunta] El individuo que firma un libro y cobra por él. Nada más. Se presupone que además lo ha escrito, pero eso no pasa de ser una piadosa suposición" (67).

Otro caso interesante es el *ethos* de narradores-personaje que no son escritores, sino que se refieren a otros personajes que sí lo son, como el joven lector que se entrevista con su escritor idolatrado y la sensata esposa de un poeta. Lo significativo es que, en ambos casos, su *ethos* se caracteriza por una mirada ingenua o indulgente ante la figura de escritores dominados por el afán de gloria. Tras la mirada inocente de estos narradores, se esconde sin duda la ironía de Pujol. Así, Isabela observa que su marido "[e]mpieza a ser alguien (cuando se le reconoció como miembro de no sé qué generación estuvimos salvados) y figura en antologías, le llaman de provincias para que lea sus versos" (53).

Por otra parte, cuando el joven que conversa con el escritor consagrado señala que "de vez en cuando en el brillo de sus ojos se advertía una soberbia invencible" (17), está matizando la imagen que ese personaje-escritor quiere dar de sí mismo. De este modo el *ethos* incrustado de este escritor está mediatizado, de la misma manera que, como señala Maingueneau (2022: 135), en *Emma*, de J. Austen, "la narradora comparte con el lector su *ethos* teñido de ironía", lo que le permite descalificar "el *ethos* discursivo incrustado" de otros personajes.

Finalmente, por encima del *ethos* de los narradores y del *ethos* incrustado de otros personajes está siempre el *ethos* del autor como archienunciador, que no interviene abiertamente, sino que sobrevuela el relato y se muestra al lector indirectamente a través de la ironía y la parodia, mediatizando los otros *ethos*. El *ethos* del archienunciador de *Los ficticios* da coherencia al conjunto de los relatos y se caracteriza por la voluntad desmitificadora (y autodesmitificadora) de la imagen del escritor. Tiene una mirada penetrante que convierte en parodia su escepticismo ante la condición humana y la sociedad literaria, pero que, ante el espectáculo de sus miserias, no formula un juicio destemplado, sino que invita a no perder ni el sentido del humor, ni la confianza en la literatura como tal.

No hay duda de que los personajes-escritor de *Los ficticios* dan pie a la reflexión metaliteraria y a la autorrepresentación autorial. Aportan tanto una imagen de sí en cuanto autor, como una idea acerca de lo que la literatura es o debería ser, de manera que en su construcción se "conjuga una ideología literaria y una ética de la escritura, ética que compromete la estética del escritor y que llega a convertirse, para decirlo al modo sartreano, en una moral del estilo, una moral de la forma" (Gramuglio 1988: 4). Esos personajes son imágenes que revelan los sistemas de valor del autor y su concepción acerca de la función de la literatura y del escritor (6); muestran, en definitiva, sus opciones éticas, ideológicas, estéticas, estilísticas, etc. Son una forma de autorrepresentación autorial

en la medida en que reproducen proyecciones, autoimágenes o antiimágenes y contrafiguras de sí mismo (3).

En los relatos de Pujol, la parodia satírica del genio, de la inspiración y la originalidad romántica, así como de flaquezas como la soberbia, la inseguridad o la envidia perfilan una imagen de autor que juega a desdoblarse en múltiples personajes-escritor en los que escarnece su contrafigura, lo que él no desea ser, sus fantasmas. A través de esos personajes define un *antimodelo*, con una definición en negativo que es tan necesaria y operativa como la definición de un modelo autorial nuevo (Díaz 2016: 159).

3. "LITERATURA ANÓNIMA": LA INVISIBILIZACIÓN DEL AUTOR COMO UTOPIA ANTIRROMÁNTICA

¿Qué pasaría si todos los libros se publicasen anónimamente?, se pregunta Pujol (2021b: 317) en su artículo "Literatura anónima", originalmente publicado en 1999 en el periódico *ABC*. Y responde con un sueño imposible: un sistema literario en el que el escritor desaparece del espacio público, pues las obras se publican "sin nombre de autor, sin biografía ni imagen suya en la solapa, sin copyright". Si la revolución que trajo el romanticismo situó al escritor en el centro del espacio literario (Díaz 2007: 4), Pujol desmitifica su figura borrándolo de la vida pública, deseando que no sea más que una sombra invisible.

La utopía no se presenta como una ficción literaria, sino mediante un artículo de opinión que responde a la pregunta inicial con aparente lógica, pero con claros índices que invitan a interpretar lo que se afirma como imposible y jocoso. Así, en el segundo párrafo se sugiere que para garantizar el anonimato

... no estaría de más un torno como aquel donde en algunos conventos se depositaban niños recién nacidos. De noche, los novelistas se acercarían furtivamente a la sede de la editorial, dejarían allí su disquete, harían sonar un timbre avisando al vigilante nocturno, y desaparecerían en medio de las sombras. (Pujol 2021b: 317)

El texto alterna aserciones como esta (que por inverosímiles son índices de la modalidad irónica), con afirmaciones que muestran las ventajas del anonimato y con momentos en que se admiten algunos inconvenientes inevitables. Para comprender la poética del autor es relevante explorar en qué sentido la situación de anonimato es una utopía, es decir, por qué considera deseable (aunque irrealizable) la desaparición del escritor en la vida pública.

La razón más importante, aquello que para Pujol hace verdaderamente deseable el anonimato, es que "protege la independencia del que escribe, el que edita y el que lee". El ocultamiento del autor sería un cortafuego ante las presiones del mercado editorial y de los intereses ideológicos. No se escribiría ni leería condicionado por factores no literarios: "Nadie podría comprar un libro por la firma, por el señuelo de la fama, la reputación. La literatura defendiéndose por sí misma, a cuerpo limpio" (317). La utopía del anonimato permitiría, pues, preservar la autonomía de la literatura ante el poder económico y mediático.

Pensemos que la literatura solo sería ella misma, sin conservantes ni colorantes, sin promociones ni publicidad personalizada, sin tics raros que salgan en la tele. Viviríamos en paz leyendo y escribiendo, se escribiría únicamente porque sí, que en el fondo es de lo que se trata. (Pujol 2021b: 319)

Que esto sea una utopía, implica advertir que, en la vida real, el escritor ni vive en paz, ni escribe libre de factores no literarios. La utopía representa el retrato y el sueño imposible de un escritor como Pujol, que ansía liberarse de esos condicionantes, que no desea entrar en el juego de la vida literaria y considera que, una vez publicado el texto, ha cumplido su misión, de manera que su presencia es plenamente prescindible.

En el artículo se señalan otros beneficios —más circunstanciales— del anonimato, como la supresión de los engorrosos rituales de la vida literaria y de los intereses viciados de la crítica: “¿alguien se imagina el alivio inmenso de no tener que firmar y dedicar ejemplares? No iríamos a ninguna presentación, no se concederían premios, la crítica sería obligadamente desinteresada, eso sí, a ciegas” (2021b: 318). Para Pujol, la abolición de la vida literaria es un deseo irrealizable, pues la consideró no solo un engorro, sino uno de los peores enemigos de la literatura (Vallès-Botey 2019: 190).

En cuanto a los inconvenientes del anonimato, el más evidente es la renuncia a la profesionalización del escritor, que de todos modos se estima inasequible: “Al no haber lucro, el escritor no tendría más remedio que vivir de otra actividad, que por otra parte es lo que suele ocurrir ya ahora” (Pujol 2021b: 318). Pujol señala en algunas entrevistas que vivir de las ventas genera a menudo ansiedad y puede incluso perjudicar la trayectoria literaria, por lo que le parece aconsejable ganarse la vida de otro modo (Vallès-Botey 2019: 192). Otro riesgo es que el anonimato favorecería la existencia de impostores, pues cualquier vanidoso podría poner “escritor” en su tarjeta de visita sin haber escrito jamás ni una línea; pero tampoco en la vida real se pueden evitar los farsantes que firman lo que escribe un *negro*.

Quizá el reparo contra el anonimato que es más significativo del sistema de valores de Pujol es que advierte con ironía que al escritor le dolerá: al sentirse ignorado y pasar desapercibido “su amor propio se iba a resentir”. Que el principal inconveniente sea el orgullo herido del escritor es un modo paradójico de defender ese anonimato como solución a la vanagloria que acecha al escritor. “En literatura —advierte Pujol— el narcisismo da malos frutos. Mirarse demasiado al espejo hace perder el mundo de vista” (2009: 134). El anonimato libera al escritor de ese peligro.

Así, pues, a lo largo del texto Pujol admite ciertos inconvenientes (algunos inevitables, otros que considera en realidad beneficiosos) y señala las ventajas del anonimato tanto para el escritor como para el lector, de modo que en conjunto lo presenta como una opción claramente favorable. Gracias a su condición de utopía, puede callar los inconvenientes para el mercado editorial, que perderían la figura del autor como herramienta clave del máquetin: el escritor como escaparate de su obra, el autor-espectáculo. Su desaparición lastraría el

engranaje comercial y mataría la vida literaria, cosa que el autor de "Literatura anónima" no lamentaría.

La utopía del anonimato es el sueño irrealizable de una literatura al margen del consumismo y la propaganda, liberada de las luchas por el poder ideológico y económico; una literatura que no quiere ser reducida a un producto comercial ni estar al servicio del mercado. Que esa situación sea utópica es un modo de denunciar que, en la vida real, el sistema literario ha perdido su autonomía y ha sido absorbido por una economía de mercado que solo deja sitio a la literatura de consumo de masas, la propia de un sistema que hace "de los bienes culturales un comercio como los otros, dándole prioridad a la difusión y al éxito inmediato y temporal" (Bourdieu 1992: 236). Dicho de otro modo, el anonimato es un modo utópico de hacer frente a la *bestsellerización* de la literatura y a la conversión del escritor en un *showman* mediático. Y, a la vez, un modo de posicionarse Pujol en el sistema literario al margen de esos fenómenos.

Paralelamente, la utopía del anonimato representa también el deseo irrealizable de una literatura ajena a la vanidad y la egolatría del escritor, terribles peligros internos que alimentan las luchas de poder. Expresa el retrato y el anhelo del escritor dispuesto a renunciar a la vanagloria y a desprenderse de sus intereses económicos, del autor que relativiza el valor de la fama a corto plazo pues considera que "un escritor no existe porque haya gente que hable bien de él sino porque sabe hablar muy bien de lo que es la gente" (Pujol 2009: 66). La humildad intelectual y la renuncia a todo interés material son rasgos de la imagen de escritor que Pujol forja en "Literatura anónima" y que a continuación desarrollamos teniendo en cuenta el conjunto de su pensamiento literario.

4. POÉTICA DE LA OCULTACIÓN Y REVELACIÓN DEL YO

La construcción de la propia imagen de autor que Pujol lleva a cabo en *Los ficticios* y en "Literatura anónima" se alimenta de unos valores éticos y estéticos precisos, una poética que cabría llamar de la *ocultación y revelación del yo* (Vallès-Botey en prensa a). De acuerdo con esta poética, el escritor apuesta por evitar toda exhibición y autocomplacencia vanidosa del yo, a la vez que —paradójicamente— sigue ocupando un lugar relevante en la obra. Si el autor romántico se autorrepresenta de forma solemne como un dios, Pujol opta por mostrarse solapadamente y caricaturizado. La representación del autor es ahora sutil y lúdica, pues juega ante el lector a mostrarse y esconderse detrás de unos personajes parodiados. De este modo, la figura del autor no deja de estar en el centro de atención (como aspiraba el genio romántico), pero ahora, en lugar de ser mitificada, esa figura es diana de la ironía y la parodia. La de Pujol es, pues, una escritura lúdica que representa y enmascara a la vez el yo autorial, utilizando la coartada de la ficción: "El único tema es uno mismo, deformado y manifiesto como en una caricatura" (Pujol 2009: 20).¹²

¹² Este juego de ocultación y revelación de la figura del autor enlaza con otro aspecto del pensamiento literario de Pujol: la poética de la literatura como juego, según la cual la literatura es un juego con la tradición, con la autorialidad y con el lector (Vallès-Botey en prensa b). En un

Frente la egolatría y el narcisismo del genio romántico, Pujol deplora el escritor convertido en empresa de autobombo (2009: 135) y advierte que “la literatura tiene siempre un feo aspecto de vanagloria, es algo que sacraliza por dentro” (27). Es partidario de dejar de escribir cuando solo mueven la inercia y la vanidad (31) y señala que “la mejor cura de la vanidad es releerse” (58), pero sin obsesionarse, mejor soltar amarras y desprenderse de lo escrito como si fuera ajeno: “Publicar significa olvidarse del libro, que deja de ser propio. Cualquier insistencia en la memoria es malsana, cualquier jactancia o moroso regodeo, una ridiculez. Hay que tener respeto por lo que ya es de los demás” (28).

Otro recurso para combatir la vanidad y el egocentrismo —en definitiva, “la propia tontería” (76)— es relativizar los elogios, que “ayudan a vivir (y a escribir), pero enseñan poco” (59) y mantener siempre los pies en el suelo, pues “por mucho que elogien lo que hemos escrito no conseguirán mejorarlo en nada” (56). También conviene admitir que “todo escritor tiene sus límites. Conocerlos y respetarlos es una amenaza para la egolatría, pero nada más saludable” (144). Las repetidas llamadas a un humilde espíritu de superación y a no perder la cabeza por los elogios ponen en evidencia el empeño de Pujol por sortear la vanagloria que acecha al escritor.

Proteger la singularidad del autor también exige estar alerta ante la seducción del gregarismo interesado y la sociedad de bombos mutuos, ante la tentación suicida de venderse siguiendo una moda para ser aplaudido. Pujol no tiene dudas: “Escribir miméticamente, a la moda, es un indicio de que se renuncia a la propia voz” (145). Ni las modas ni los referentes deberían hacer olvidar la propia identidad, pues “uno no puede ni debe ser otra persona, ni siquiera el escritor al que más se admira” (73). Frente a los “imitadores de Tal o Cual, fantasmas voluntarios de la mediocridad, con la invencible vocación suicida de ser otro” (55), apuesta por salvaguardar la autenticidad de la propia voz.

Cabe destacar que, de acuerdo con esta poética, lo que representa una amenaza para la literatura no es el yo del escritor —su identidad—, sino la hipertrofia de ese yo: el narcisismo y la egolatría. No se trata, ni mucho menos, de renunciar a la propia identidad, sino de desprenderse de esas lacras para ser capaz de escuchar el yo auténtico y entonces escribir “para oír la música de dentro” (14). Por otra parte, rehusar el éxito fácil e inmediato que las modas puedan propiciar, no supone dejar de aspirar al reconocimiento; al contrario, pues no hay nada más pasajero que la moda, ni más perdurable a medio y largo plazo que un estilo personal:

Cada generación cambia las reglas de la sensibilidad, y así desaparece lo que solamente respondía a un gusto histórico, que es casi todo lo que se escribe y se publica. Los supervivientes son los que inventaron sus propias reglas, y, sin dejar de ser hijos de su tiempo, porque de eso no se libra nadie, lo desafiaron. (Pujol 2009: 56)

contexto más amplio, elementos característicos de la propuesta de Pujol como la tematización de la figura autorial, la intertextualidad, la actitud desmitificadora, la ironía y la parodia son rasgos de la narrativa de la posmodernidad, si bien el análisis de ese vínculo está todavía por explorar.

Por tanto, se trata de escribir a contracorriente (27), desconfiando de las modas, pues “lo nuevo tiende a ser afectación y cabriola” (139). Ser uno mismo sin caer en singularismos extravagantes: “Un escritor no debe renegar de su manera, de la que le es consustancial por nacimiento, formación, carácter; pero tampoco exagerarla mucho, ‘toda afectación es mala’ leemos en Cervantes, y ser muy lo que somos una ridiculez y una superchería” (74). La clave es la difícil naturalidad de ser lo que uno es: la autenticidad. El secreto del estilo está en que sea personal y convincente (19), solo así la música de lo que se escribe será persuasiva e irresistible.

En este contexto, la invisibilización del autor en la vida pública con la que sueña Pujol en “Literatura anónima” mata de raíz buena parte de los peligros internos señalados (especialmente la egolatría), a la vez que libera al autor de presiones externas. Son numerosas las ocasiones en las que advierte que el ambiente literario suele ser nefasto, obsesivo y de muchas envidias y que el escritor no tiene más remedio que elegir entre escribir o hacer carrera, protegerse en la invisibilidad o hacerse él mismo mercancía, convertirse “en un personaje capaz de competir con los diosillos mundanos de la crónica social” (98).

Como se señala en una entrevista, Pujol “vive todo lo alejado que puede de la vida literaria, tratando de ser, como a él le gusta decir, *un particular*” (Vallès-Botey 2019: 206). Opta por mantenerse razonablemente al margen, casi invisible, desprendido del éxito a corto plazo para escribir con el máximo grado de libertad posible: “Yo escribo de una manera clandestina. Me gusta escribir lo que me da la gana. Soy un fanático de la libertad. [...] La libertad de hacer los libros que me da la gana no la cambio por nada” (216). Escribir en la sombra le permite hacerlo en libertad, forjando una identidad irrepetible. Como se ve, la parodia de las estrategias de automitificación del genio romántico no obsta para que Pujol herede valores e ideales románticos como la singularidad y la autonomía del escritor frente a los condicionantes externos, así como la inclinación a posicionarse en un espacio apartado del centro del sistema.

Ya hemos visto que, a la vez que evita la exhibición egocéntrica del yo (tanto en el texto como en la vida literaria), Pujol juega con el lector a mostrarse escondido y disfrazado detrás de sus personajes. Lo hace no solo en su narrativa, mediante personajes-escritor que son imagen o contraimagen suya. También en su obra poética Pujol se muestra solapadamente. Para ello acude a menudo a la técnica del monólogo dramático, mediante la cual cede su voz durante poemarios enteros a personajes como el escultor italiano Bernini (*Gian Lorenzo*, 1987), el personaje bíblico de Job (*Fragments del libro de Job*, 1998), el pintor Vermeer (*La pared amarilla*, 2002) o Madame de Sévigné (*Retrato de París*, 1999). Todos ellos son “disfraces, otras voces en las que él se sentía cómodo, Bernini, Vermeer o Browning, avenidos a decir y a sentir lo que Carlos Pujol quería que dijeran, naturalmente” (Trapiello 2012). Dicho de otro modo, a través de esos personajes cuidadosamente escogidos, Pujol se hace un singular “autorretrato de espaldas”:

Es muy significativo que con frecuencia escoja artistas hondos, un punto misteriosos, un poco desengañados, con inquietudes religiosas e intensas relaciones familiares. Son las huellas que deja en su huida, porque Carlos Pujol se esconde

en sus monólogos dramáticos o se hace, como Vermeer, el autorretrato de espaldas. (García-Máiquez 2012)

En definitiva, para Pujol la literatura es máscara del yo: lo muestra y lo encubre a la vez. La poética de la ocultación y revelación del yo es el substrato tanto de la parodia satírica del mito romántico como de la utópica desaparición del escritor como personaje público, de ese actor del sistema literario que surge de la interacción entre el escritor y las instituciones y agentes culturales. Observa Pujol a propósito de Hemingway que “siempre ha habido escritores cuya vida se ha convertido en una leyenda, con amores tempestuosos, destierros y vidas desordenadas. Sin embargo, a la larga, la leyenda queda por un lado y la literatura por otro, y esto es lo que se lee” (Vallès-Botey 2019: 197). Por tanto, que el escritor pierda protagonismo en la vida pública no perjudica a su obra literaria, ni implica una renuncia a la posteridad, pues lo que de verdad queda es lo que se puede leer.

Barthes (1969) —y, antes que él acuñase el término, escritores como Mallarmé, Valéry y Proust—¹³ defendió la “muerte del autor”, dinamitando así la crítica de corte historicista y biográfica que tendía a fundar la interpretación de la obra en la biografía del escritor o basarse en la reconstrucción del sentido que el autor supuestamente quiso darle (Zapata 2011). Pujol es partidario no solo de esta “muerte del autor” que libera el texto de la tutela del autor y permite la pluralidad de interpretaciones posibles (Díaz 2015: 31), sino también —en la medida de lo posible— del escritor como personaje público de quien se espera que sea intérprete y escaparate de su obra. Se trata de poner al autor entre paréntesis, tacharlo del espacio crítico, y que su escritura funcione “como máscara tras de la que se oculta el individuo real, inalcanzable” (Morán Rodríguez y Escandell-Montiel 2023: 8). En su propuesta, la desaparición del autor como fuente de sentido de la obra se daría en los dos primeros niveles del concepto de autor que distingue Maingueneau (2004): la persona biográfica y el actor o personaje del sistema literario, quedando a salvo el autor como enunciador o voz narrativa de sus textos. Dicho de otro modo, la figura autorial que sobrevive y adquiere protagonismo es el *ethos* reconstruido por el lector a partir del texto.

No hay que olvidar que la invisibilización del escritor como personaje público mediante el anonimato se presenta como una utopía. En la vida real es inevitable que el autor se posicione dentro del sistema literario, aunque solo sea eligiendo un pseudónimo y un determinado perfil de editorial. Tanto si opta por la ausencia como por la participación en actos literarios (presentaciones, conferencias, premios, tertulias, entrevistas...), esa decisión es elocuente, desvela su visión de la literatura y de él mismo como escritor. Por tanto, cuando un autor como Pujol se muestra reacio a participar en la vida literaria, también está

¹³ “Mallarmé había declarado ya la necesidad de suprimir al poeta en beneficio de la escritura misma, del lenguaje, de la poesía. Para Valéry, el recurso al autor en la poesía era una superstición. Proust, en su *Contre Sainte-Beuve*, había denunciado la impertinencia de la intención del autor para describir el valor y la significación de una obra, dejando así a la crítica biográfica sin sustento alguno” (Zapata 2011: 37).

forjando su imagen como escritor: la de un autor casi invisible, no mediático, que está al margen de las modas, que no se presenta a premios, que publica en editoriales de perfil más literario que comercial, etc. (Vallès-Botey 2023).

Y ese *no estar*, ese quedarse en la sombra en lugar de ser un personaje público ansioso de atraer la atención, invita a un tipo de lectura de su obra que es coherente con su pensamiento literario, de acuerdo con el cual, una vez publicada una obra, su interpretación queda en manos del lector. Lo que queda tras restar peso al autor biográfico y al actor del campo literario (ya que su desaparición total es utópica) es la literatura misma frente al lector, "la literatura por ella misma, defendiéndose a cuerpo limpio [...] sin conservantes ni colorantes, sin promociones ni publicidad personalizada, sin tics raros que salgan en la tele" (Pujol 2021b: 319).

En definitiva, Pujol forja su imagen discursiva mediante una parodia satírica de las estrategias de automitificación autorial desarrolladas en el romanticismo y, para ello, se sirve de personajes-escritor que encarnan los lugares comunes del mito romántico y le sirven de chivo expiatorio para exorcizar sus propios fantasmas, de manera que satirizando ese estereotipo crea un lúdico espejo invertido de la imagen de escritor que emana de sus textos de no ficción y, en definitiva, de su poética de la ocultación y revelación del yo.

OBRAS CITADAS

- Álvarez Castro, Luis (2006). "El personaje-escritor en la narrativa breve de Unamuno: metaliteratura y autobiografía", Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno, 42/2: 13-38. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2308439>> (1 de mayo de 2023).
- Amossy, Ruth (2009). "La double nature de l'image d'auteur", Argumentation et Analyse du Discours, 3: 1-16. DOI: <https://doi.org/10.4000/aad.662>
- Amossy, Ruth (2010). La présentation de soi. Ethos et identité verbal. París: PUF. DOI: <https://doi.org/10.3917/puf.amoss.2010.01>
- Amossy, Ruth (2017). "Roland Barthes et l' 'image d'auteur': écrits posthumes et hommages amicaux", Littérature, 186: 82-95. DOI: <https://doi.org/10.3917/litt.186.0082>
- Amossy, Ruth y Dominique Maingueneau (2009). "Autour des 'scénographies auctoriales': entretien avec José-Luis Díaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007)", Argumentation et Analyse du Discours, 3. DOI: <https://doi.org/10.4000/aad.678>
- Ballart, Pere (1994). Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno. Barcelona: Quaderns Crema.
- Barthes, Roland (2010). "La muerte del autor", in Textos de teorías y crítica literarias: del formalismo a los estudios postcoloniales, ed. Nara Araújo y Teresa Delgado. Barcelona: Anthropos, 221- 224. (Texto original de 1969)
- Bourdieu, Pierre (1992). Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. París: Seuil.
- Díaz, José-Luis (2007). L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique. París: Honoré Champion.

- Díaz, José-Luis (2011). "La noción de autor (1750-1850)", *Literatura: teoría, historia, crítica*, 13(2): 209-234.
- Díaz, José-Luis (2015). "Cuerpo del autor, cuerpo de la obra. Algunos aspectos de su relación en la época romántica", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24: 31-50. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241140
- Díaz, José-Luis (2016). "Las escenografías autoriales románticas y su 'puesta en discurso'", in *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, ed. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés. Madrid: ArcoLibros, pp. 155-185.
- "Ethos discursif et image d'auteur", *Argumentation & Analyse du Discours*, 3, 2009. < <https://journals.openedition.org/aad/656>> (1 de mayo de 2023).
- García-Máiquez, Enrique (2012). "Modesta e inagotable: la poesía de Carlos Pujol", *Ambos Mundos*, 18 enero.
- Gramuglio, María Teresa (1988). "La construcción de la imagen", *Revista de lengua y literatura*, Universidad Nacional de Comahue, 4: 3-16.
- Hutcheon, Linda (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. Nueva York: Methuen.
- Hutcheon, Linda (1981). "Ironie, Satire, Parodie: Une Approche Pragmatique de l'Ironie", *Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, 12(46): 140-155.
- "Implied Author: Back from the Grave or Simply Dead Again", *Style*, 45(1), 2011. <<https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.45.issue-1>> (1 de mayo de 2023).
- "La posture. Genèse, usages et limites d'un concept", *CONTEXTES*, *Revue de sociologie de la littérature*, 8, 2011. <<https://journals.openedition.org/contextes/4692>> (1 de mayo de 2023).
- "L'ethos en question. Effets, contours et perspectives", *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 13, 2013. <<https://journals.openedition.org/contextes/5674>> (1 de mayo de 2023).
- Maingueneau, Dominique (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. París: Armand Colin.
- 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 Francés. Madrid: ArcoLibros, pp. 131-154.
- Maingueneau, Dominique (2018). "Análisis del discurso, literatura y ciencia", *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 194(790): a484. DOI: <https://doi.org/10.3989/arbor.2018.790n4009>
- Martens, David (2011). "La fabrique d'une notion. Entretien avec Jérôme Meizoz au sujet du concept de 'posture'" *Interférences littéraires / Littéraire interferences*, nouvelle série, 6: 185-196.
- Meizoz, Jérôme (2007). *Postures littéraires*. Ginebra: Slatkine.
- Meizoz, Jérôme (2009). "Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur", *Argumentation et Analyse du Discours*, 3. DOI: <https://doi.org/10.4000/aad.667>
- Morán Rodríguez, Carmen y Daniel Escandell-Montiel (2023). Presentación del monográfico, *Cultura, Lenguaje y Representación*, 32. DOI: <https://doi.org/10.6035/clr.7561>

- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francés (eds.) (2015). Dossier: "La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus", *Tropelías*. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 24. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241138
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francés (eds.) (2016). *Los papeles del autor/a*. Marcos teóricos sobre la autoría literaria. Madrid: ArcoLibros.
- Pérez Fontdevila, Aina y Juan Zapata (eds.) (2022). *Autorías encarnadas*. Representaciones mediáticas del escritor/a. Madrid: Visor.
- Pujol, Carlos (1976). *Abecé de la literatura francesa*. Barcelona: Planeta.
- Pujol, Carlos (1999). "Literatura anónima", *ABC*, 9 de mayo.
- Pujol, Carlos (2007). *Fortunas y adversidades de Sherlock Holmes*. Palencia: Menoscuarto.
- Pujol, Carlos (2009). *Cuadernos de escritura*. Valencia: Pre-Textos.
- Pujol, Carlos (2021a). *Los ficticios*. Granada: La Veleta.
- Pujol, Carlos (2021b). *Novelas contadas y otras reflexiones sobre literatura*. Edición y estudio introductorio a cargo de Teresa Vallès-Botey. Valencia: Pre-Textos.
- Saint-Amand, Denis y David Vrydaghs (2011). "Retours sur la posture", *COntEXTES*. Revue de sociologie de la littérature, 8. DOI: <https://doi.org/10.4000/contextes.4712>
- Schmid, Wolf (2013). "Implied author", *The Living Handbook of Narratology*. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110316469.288>
- Trapiello, Andrés (2012b). "Aproximación a la verdad", *Mercurio*, 139: 27.
- Vallès-Botey, Teresa (2021). "Una sátira de la figura del escritor y de su áspera relación con la realidad". Prólogo a Carlos Pujol, *Los ficticios*. Granada: La Veleta, 9-12.
- Vallès-Botey, Teresa (2022). "Un silencioso gigante de las letras", *Nuestro Tiempo*, 713, 43-53. <<https://nuestrotiempo.unav.edu/es/grandes-temas/un-silencioso-gigante-de-las-letras>> (1 de mayo de 2023).
- Vallès-Botey, Teresa (2023). "Autorrepresentación autorial de un escritor casi invisible", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 48(1): 121-152.
- Vallès-Botey, Teresa (en prensa a). "La consagración literaria póstuma a través de necrológicas de los pares: Carlos Pujol, de la invisibilidad a la palestra", *Revista de Literatura*.
- Vallès-Botey, Teresa (en prensa b). *Scriptor ludens*. La literatura como juego en el pensamiento literario de Carlos Pujol.
- Vallès-Botey, Teresa (ed.) (2019). *Escribir a contracorriente*. Fuentes para el estudio del pensamiento literario de Carlos Pujol. Granada: Comares.
- Zapata, Juan (2011). "Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor", *Lingüística y Literatura*, 60: 35-58. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.12545>
- Zapata, Juan (coomp.) (2014). *La invención del autor*. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial. Edición, traducción y prefacio de Juan Zapata. Editorial Universidad de Antioquía.

DIMENSIONES DEL TIEMPO EN *EL SUR* (1983),
DE VÍCTOR ERICE*DIMENSIONS OF TIME IN *EL SUR* (1983) BY VÍCTOR ERICE

MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO

Universidad de las Palmas de Gran Canaria

<https://orcid.org/0000-0002-7541-3147>

monica.martinezsariego@ulpgc.es

Recibido: 20.09.2022

Aceptado: 07.02.2024

RESUMEN: El director cinematográfico Víctor Erice, autor de una breve pero valiosa filmografía, puede considerarse un cineasta del tiempo, ya que desarrolla esta temática en varios sentidos y desde diferentes perspectivas. El tiempo aparece como tema, dotado de un hondo simbolismo existencial, pero también, pese a la aparente "desreferencialización" o abstracción de su obra, en forma de alusiones a episodios y contextos históricos específicos. En este artículo se analizan las diferentes formas de representación del tiempo en el largometraje *El sur* (1983), así como la relación que los personajes entablan con este. Examinamos, en primer lugar, cómo Víctor Erice maneja el tiempo extratextual. En segundo lugar, atendemos a la temporalización como una de las herramientas que posibilita la transformación de la historia en discurso. En tercer lugar, tratamos la reconstrucción del pasado histórico e intrahistórico en el filme: el silencio en que Agustín se instala se explica en virtud de su situación personal, pero tiene también una dimensión social, relacionada con el trauma de la Guerra Civil. El conflicto bélico (es decir, un evento del tiempo pasado) ha roto los puentes de comunicación intergeneracional, pero el paso del tiempo trae consigo una posibilidad de redención para la nueva generación (Estrella y los niños de la posguerra), mientras que a la generación adulta, representada por el protagonista Agustín, no le cabe esperanza de superar el trauma del pasado. El tiempo meteorológico y la sucesión de las estaciones del año o las fases del día tienen también, en fin, una dimensión simbólica.

* Agradecemos a los revisores anónimos las sugerencias de mejora del presente trabajo.

PALABRAS CLAVE: *El sur*, Víctor Erice, tiempo, Guerra Civil, exilio interior

ABSTRACT: The film director Víctor Erice, author of a brief but valuable filmography, can be considered a filmmaker of time, as he develops this theme in various senses and from different perspectives. Time appears as a theme, endowed with deep existential symbolism, but also, despite the apparent “dereferentialization” or abstraction of his work, in the form of allusions to specific historical episodes and contexts. This article analyzes the feature film *El sur* (1983) to examine the different forms of representation of time, as well as the characters’ relationship with time. We first examine how Víctor Erice handles extratextual time. Then we delve into the discussion of temporalization, viewed as a narrative device that enables the transformation of history into discourse. Thirdly, the reconstruction of the historical and intrahistorical past in the film is addressed. Agustín’s withdrawal can be explained because of his personal situation, but it also has a social and political dimension related to the trauma of the civil war. The war conflict (i.e., an event of the past) brought disastrous effects for intergenerational communication, but the passage of time brings a possibility of redemption for the new generation (Estrella and the children of the post-war period), while the adult generation, represented by Agustín, has no hope of overcoming the trauma of the past. Finally, the symbolic dimension of the weather and the succession of the yearly seasons also have a symbolic dimension.

KEYWORDS: *El sur*, Víctor Erice, Time, Civil War, Inner Exile



1. INTRODUCCIÓN

Víctor Erice (1940) es un cineasta del tiempo. En su breve pero valiosa filmografía declina esta temática en sus más variadas formas. El tiempo aparece como tema, cargado de hondo simbolismo existencial, pero también, pese a la aparente “desreferencialización” de la obra del cineasta, en forma de alusiones a momentos históricos muy concretos: la España de la posguerra —en *El espíritu de la colmena* (1973), *El sur* (1983) o *Alumbramiento* (2002)— o el Madrid de los 90, en *El sol del membrillo* (1992). Los sucesos históricos aludidos, lejos de ser anecdóticos, constituyen una pieza clave para la comprensión del proyecto cinematográfico de Erice.¹

¹ Sobre la importancia en el cine de Erice del tiempo, entendido en su doble faceta de Cronos y Aión, según la célebre distinción de Deleuze, véase Moreno Caballud (2009).

El objetivo de estas páginas es analizar las diferentes modalidades de expresión del tiempo, así como la relación de los personajes con esta dimensión, en el largometraje *El sur* (1983), la “sinfonía inacabada” de Erice. La película, inspirada en el cuento homónimo de Adelaida García Morales (1945-2014),² comienza una mañana fría de otoño de 1957, en una casa (“La Gaviota”) de una localidad indeterminada del norte de España, con el despertar de Estrella, la protagonista, sobrecogida por las voces de Julia, su madre. Debajo de la almohada encuentra el péndulo que su padre, Agustín, usaba para profetizar, y adquiere conciencia de que nunca más lo volverá a ver, porque se ha quitado la vida. Da comienzo entonces un extenso *flash-back*, que abarca casi toda la película, en forma de apilamiento de recuerdos de su infancia, incluso de momentos anteriores a su nacimiento. Estrella rememora cómo su padre profetizó, mediante el péndulo, que nacería niña; cómo su familia se mudó al norte desde el sur cuando era muy pequeña, porque su padre había obtenido allí trabajo como médico; el modo en que su padre se encerraba en el desván de casa para realizar experimentos y, en un momento dado, cómo decidió empezar a compartir con ella sus secretos de zahorí; el día en que su madre le habló por primera vez del sur y de la Guerra Civil; el descubrimiento de algunos secretos familiares gracias a la visita, con ocasión de su primera comunión, de su abuela y de Milagros, antigua tata del padre; el baile con su progenitor durante la celebración, que resultó ser el día más feliz de su infancia, porque, pese a su ateísmo, hizo el esfuerzo de acudir a la ceremonia; su descubrimiento de la existencia de Irene Ríos —la amante de Agustín—; y su paulatina e inexorable separación de este. Una elipsis de diez años nos sitúa entonces en la adolescencia de Estrella, con la presentación de su enamorado el Carioco; la última conversación que mantuvo con su padre en el Gran Hotel, donde no logran recomponer su relación rota; y el trágico suicidio de este junto al río. Sigue la enfermedad de Estrella y la decisión de enviarla, para acelerar su recuperación, al sur. La película termina con Estrella haciendo la maleta mientras suena la música de Granados.

Se trata de un filme profundamente poético, por razones que abarcan desde el empleo de paralelismos y recurrencias de diversa naturaleza hasta el predominio de la connotación sobre la denotación, y, sobre todo, el valor narrativo de los símbolos (Sánchez Noriega 2002, Cerrato 2006, Neira Piñeiro 2004, Russo 2018). Estas características se manifiestan a través de la imagen, pero también del sonido (ruido, música o palabras) o de la combinación de ambos, tanto a partir de procedimientos formales como temáticos. Tienen carga connotativa el espacio y el tiempo, con todos sus elementos visuales asociados: norte/sur, sombra/luz. También están provistos de carga simbólica la veleta en forma de gaviota —que da nombre a la casa—, el péndulo —metonimia de la figura paterna— o las hojas secas y, ya en el plano de la banda sonora, los sonos melancólicos de Ravel, Schubert y Granados o el pasodoble “En *er* mundo” del baile

² El relato original, de 48 páginas, data de 1981. Fue publicado en 1985 a raíz del éxito de su adaptación cinematográfica (García Morales 1985). Sobre la interacción entre el texto literario fuente y su adaptación cinematográfica, véanse Glenn (1994), Arocena (1996: 264-274), García Jambrina (2002, 2004), Poyato Sánchez (2003), Díaz Martín (2012), Enamorado (2014) y Sabugal (2018).

de la primera comunión.³ Incluso los ruidos tienen valor simbólico, como los escopetazos que pega el padre ese mismo día o los pasos que escucha Estrella escondida bajo la cama. En conjunto, la panoplia de recursos fílmicos (empleo de la luz, uso de símbolos icónicos y auditivos y la banda sonora), ausentes en el texto literario, confieren a la película una gran autonomía artística respecto a la fuente literaria y, al mismo tiempo, enorme densidad y altura expresivas, hasta el punto de que la cinta ha sido caracterizada como “unha obra que certamente desafia o esquecemento, moito máis que o relato literario, por potencial para impregnar a nosa conciencia” (Sánchez Noriega 2002: 230).

En estas páginas pretendemos abordar las diferentes dimensiones del tiempo en este largometraje. Nos centraremos, ante todo, en el ritmo interno de la película, con atención a la transformación de la historia en discurso a través de la temporalización; y en la reconstrucción del pasado histórico e intrahistórico en el filme, con énfasis en la asimilación interna de valores temporales por parte de los diferentes personajes en conexión con la realidad de la Guerra Civil. El carácter simbólico de las horas del día y el paso de las estaciones será también puesto de relieve. Estos elementos son, en efecto, los que mejor contribuyen a la definición del filme de Víctor Erice en conexión con el tiempo.

2. DIMENSIONES DEL TIEMPO EN *EL SUR*

2.1. Víctor Erice y su concepción extratextual del tiempo

La primera dimensión temporal de la película, de carácter extratextual, concierne a su posición en el corpus cinematográfico de Víctor Erice. La relación con el tiempo en el cine de Erice se traduce en una producción fílmica bastante reducida, si bien el propio director suele declarar que no se debe reducir la producción cinematográfica únicamente a los largometrajes. Ciertamente, nuestro director cuenta con tan solo tres largometrajes en su haber,⁴ lo que da una idea del tiempo que se toma para gestar y producir sus obras. Su concepción del tiempo es, en este sentido, totalmente distinta a la que se tiene de la eficiencia productiva y rentabilidad en el mundo de la industria cinematográfica. Además de mediar lapsos temporales amplios entre sus largometrajes, la producción de cada película ha tendido igualmente a extenderse en el tiempo. En el caso de *El sur*, filme que nos ocupa, ello le causó no pocos problemas con Elías Querejeta, el productor. Aunque se había planeado que la última parte del filme se desarrollaría en Sevilla y versaría sobre el viaje de Estrella al sur, el plan quedó frustrado y la película —al menos en opinión de Erice— inacabada.⁵ Ello se debió, aparen-

³ Sobre el significado de la música en *El sur*, véase Ehrlich y Martínez García (2010).

⁴ Además de *El sur*, solo ha realizado los largometrajes *El espíritu de la colmena* (1973) y *El sol del membrillo* (1992).

⁵ Las diferentes opiniones de Erice y Querejeta a propósito de si la película está o no “completa” son recogidas por Arocena (1996: 191-194). Aunque Víctor Erice la considera expresamente inacabada, algunos rasgos no buscados, como la ausencia, la fragmentación y el espacio en *off* —propios del cine moderno— son los que, en opinión de la crítica, confieren a la película su carácter

temente, a “problemas presupuestarios” relacionados con “el tiempo de rodaje del film” (Besas 1985: 248).

2.2. Tiempo y discurso

El segundo aspecto —y el primero de carácter intratextual— que podemos resaltar en relación con *El sur* es el modo en que en este filme acontece la transformación de la historia en discurso. Junto a la modalización y la espacialización, la temporalización es uno de los pilares clave sobre los que se articula la conversión de una historia en relato artístico;⁶ y en Erice este proceso reviste una especial complejidad. En *El sur* la narración puede considerarse efectuada en virtud de criterios cronológicos, en tanto que se distinguen tres grandes periodos en la evolución del personaje de Estrella y de sus relaciones familiares, pero el encajamiento temporal es el principio estructural central: el *flash-back* que efectúa Estrella adolescente cuando descubre el péndulo bajo su almohada se encuadra, a su vez, en la narración en *voice over* de Estrella adulta. Y aun cuando el *flash-back* esté construido de manera lineal y las secuencias finales sean prolongación cronológica de la primera, el tiempo, en virtud de este “encajamiento temporal”, es concebido “en profundidad”. La película, por su estructura de encajamiento mnésico, funda una “verticalidad del tiempo” (Thibaudeau 1995: 44, 50).

Cabe también destacar, desde esta perspectiva, que, como en las restantes obras de Erice, el tiempo se experimenta en *El sur* como duración. Erice trabaja —es cierto— con elipsis considerables y se sirve a menudo del procedimiento cinematográfico del fundido, con diecinueve fundidos a negro y trece fundidos encadenados. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en el cine *mainstream*, estos recursos no son un mero resorte para acelerar el tiempo, llenando el filme de acción, ni cumplen la función de meros signos de puntuación. El ejemplo más claro de elipsis lo encontramos en el paso de niña a adolescente de Estrella. El personaje confiesa que desearía que el tiempo pasase muy deprisa mientras se aleja en bicicleta por una carretera flanqueada de árboles y un cachorro la sigue y, a continuación, regresa, por el mismo camino, también en bicicleta —aunque de otro color—, convertida en una jovencita que es recibida por un imponente pastor alemán (figs. 1-2). El cineasta parece querer transmitir el mensaje de que, a pesar de los años transcurridos durante la elipsis, pocas cosas han cambiado en la vida de Estrella.

misterioso y su aura mítica (Mínguez Arranz 2002, Talavera Serrano 2007: 39-40, Philippon 2007: 135, Cremades Romero 2009).

⁶ La transformación de historia en discurso es objeto de estudio de la narratología. Aunque existen importantes precedentes, los avances más significativos en la disciplina se deben al estructuralismo, particularmente a Genette (1966, 1989, 1998). Su análisis de la temporalidad narrativa es el más ampliamente aceptado en este campo de estudios, tanto en el campo literario como en el cinematográfico (Henderson 1983; Jost 1983, 1984, 1985, 1989; Gaudreault 1984, 1988; Black 1986; Zunzunegui 1989; Bordwell 1996; Gardies 1993; Cuevas Álvarez 2007).



Fig.1



Fig. 2

Erice instala al espectador en una experiencia peculiar del tiempo, que le invita a entrar en una dinámica contemplativa y a contribuir a la construcción misma del tiempo de la diégesis, supliendo todo cuanto en la narración ha quedado implícito. *El sur*, como otras películas de Erice, aparece marcada por la indeterminación temporal, en tanto que el punto de vista que domina es el de la narra-

dora, es decir, el de un sujeto que “reconstruye” su pasado a partir de recuerdos e informaciones dispersas. Encontramos en la película numerosos ejemplos de la recreación inherente a toda anamnesis, pero el más ilustrativo es quizá el momento en que Estrella evoca un tiempo anterior a su propio nacimiento (época que, lógicamente, no puede formar parte de sus recuerdos efectivos): “Me contaron que mi padre adivinó que yo iba a ser una niña. Es lo primero que de él me viene a la memoria: una imagen muy intensa que, en realidad, yo inventé”. Por ejemplos como este podemos afirmar que, ya desde el principio del filme, Víctor Erice introduce la duda sobre la objetividad del relato de Estrella y hace entender al espectador que, bajo la aparente determinación temporal del comienzo del filme, fechado en 1957, prima la indeterminación propia del relato de un sujeto que reconstruye, no desinteresadamente, su pasado.

2.3. Los fantasmas del pasado individual

El sur constituye —hemos dicho— el relato retrospectivo en *voix over* de un sujeto que se dirige a un interlocutor a quien relata su experiencia desde un presente indeterminado, pero es también, y sobre todo, un relato con una clara vocación melancólica. En él queda delimitado un territorio: el del pasado íntimamente relacionado con la percepción y la mirada de una niña que en la infancia había mitificado a su padre⁷ y que, en un momento dado, lo baja del pedestal. El punto de inflexión podemos situarlo en la primera comunión de Estrella, rito iniciático, y en el subsiguiente descubrimiento de la existencia de otra mujer en la vida de Agustín, primero a través de un nombre garabateado en un cuaderno y luego en el cartel de una película. Cuando el padre, interrogado al respecto, decide no compartir con ella su secreto, su relación empieza a deteriorarse.

Hasta ese momento, Agustín, para evadirse de su insatisfacción vital, se había refugiado en la riqueza de su mundo interior y había establecido una estrecha relación con su hija. Se trataba, no obstante, de un equilibrio frágil. Su incapacidad de someterse a las normas sociales —sugerida por la acción de ir a pegar tiros al campo el día de la comunión de Estrella— y el trauma que le supone el doble encuentro con el pasado (a través de la visita de su madre y Milagros con ocasión de la primera comunión de la niña y, sobre todo, a través del reencuentro con la figura de Irene Ríos en la película *Flor en la sombra*) hacen que su psique se desestabilice. El fantasma del pasado surge en el presente para poner de relieve todas las renunciaciones que han hecho de él lo que es, desde el plano social hasta el plano sentimental.

En el plano de la vida privada, el que en este apartado nos concierne, Irene Ríos es un fantasma porque no es más que la sombra de Laura proyectada por el cinematógrafo; una sombra, no obstante, lo suficientemente poderosa como para convocar a todos los demonios interiores de Agustín. Aferrándose a la ilusión de recuperar ese amor, le escribe una carta desgarradora desde el Café

⁷ Sobre la mitificación de la figura del padre en esta película de Erice, véanse Evans (1995-1996) y Diestro Dópidio (2016).

Oriental, pero la respuesta de su antigua amante es desalentadora y Agustín entra en una espiral de autodestrucción. Como demuestran su intento fallido de viaje al sur en el curso de una noche fantasmal y su regreso vergonzoso al hogar familiar a la mañana siguiente, el personaje está condenado a no poder escapar de la inmovilidad del presente. Desde ese instante se rodea de una barrera de silencio y empieza a abusar del alcohol, convirtiendo en un erial su existencia y la de todos los que lo rodean, especialmente la de su mujer y su hija. Al final, en la secuencia del hotel, el fracaso de su nueva tentativa de resucitar el pasado —esta vez el de la complicidad con Estrella— lo lleva al suicidio, claudicación última.

Podría argüirse que es el pasado del padre el que acaba por desgastar el vínculo padre-hija, instalando entre los dos un universo de incompreensión y silencio. Como en *El espíritu de la colmena*, Erice quiso mostrar a través de este personaje de *El sur* el trauma infligido por el pasado en una generación que quedó exiliada interiormente, ensimismada y convertida en pura ausencia; y, por tanto, incapaz de comunicarse afectiva y efectivamente con sus semejantes. En una entrevista el propio Erice argumentó:

A veces pienso que para quienes en su infancia han vivido a fondo ese vacío que, en tantos aspectos básicos, heredamos los que nacimos inmediatamente después de una guerra civil como la nuestra, los mayores eran con frecuencia eso: un vacío, una ausencia. Estaban —los que estaban—, pero no estaban. Y ¿por qué no estaban? Pues porque habían muerto, se habían marchado o bien eran unos seres ensimismados desprovistos radicalmente de sus más elementales modos de expresión. Me estoy refiriendo, claro está, a los vencidos; pero no solo a los que lo fueron oficialmente, sino a toda clase de vencidos, incluidos aquellos que, independientemente del bando en que militaron, vivieron el conflicto en todas sus consecuencias sin tener una auténtica conciencia de las razones de sus actos, simplemente por una cuestión de supervivencia. Exiliados interiormente de sí mismos, la experiencia de estos últimos me parece también una experiencia de vencidos, llena de patetismo. Terminado lo que consideraron como una pesadilla, muchos volvieron a sus casas, procrearon hijos, pero hubo en ellos, para siempre, algo profundamente mutilado, que es lo que revela su ausencia.⁸

La realidad del exilio interior, a la que Erice se refiere en esta entrevista con tan perspicaces palabras, expresa una forma de disidencia que, no por discreta, accede a callar y consentir, por lo que se ve obligada a pagar un elevado precio. Al permitir aglutinar fácilmente tanto vivencias íntimas como colectivas, el exilio interior —que se mostraba ya en *El espíritu de la colmena*— aparece, de hecho, como uno de los temas predilectos del cineasta.

⁸ Entrevista realizada en Madrid, en octubre de 1973, por Miguel Rubio, Jos Oliver y Manuel Matji, posteriormente revisada por Víctor Erice y publicada en Fernández Santos y Erice (1976). El texto puede leerse también en <<http://www.tijeretazos.net/Cuadernos/Erice/Erice201.htm>> (3 de mayo de 2022).

2.4. Los fantasmas del pasado colectivo

La relación con el pasado como territorio perdido en su vertiente social es también, en efecto, una dimensión temporal relevante en *El sur*. Aunque, como la mayor parte de las obras de Erice, *El sur* reconstruye un pasado —en este caso el de una familia durante los años 40 y 50 del pasado siglo—, es difícil hablar de reconstitución en el sentido clásico de la palabra. La preocupación fundamental de Erice radica no en la reproducción mimética de detalles, sino en la recreación de atmósferas. Y lo consigue generando un ambiente que remite al pasado pero que, al mismo tiempo, es suficientemente impreciso como para dar a sus películas una dimensión atemporal y, por tanto, más universal. Aunque algunos elementos remitan a un tiempo histórico concreto, Erice, en general, procede por pinceladas, a la manera de un pintor impresionista. En el lenguaje cinematográfico esto se traduce en alusiones. Así, no hay en pantalla, por ejemplo, ningún signo exterior preciso del franquismo contemporáneo a la diégesis, pero la dictadura está implícita en la secuencia de la comunión, a través de la solemnidad religiosa de la ceremonia y, por supuesto, en las referencias, de palabra, al pasado extradiegético (República, Guerra Civil, posguerra inmediata), siendo las consecuencias —directas o indirectas— de este pasado las que fundan —infiere el espectador— el presente diegético.

De su madre, por ejemplo, Estrella nos cuenta —sin profundizar en ello— que fue una maestra represaliada después de la Guerra Civil. Es el espectador el que, de forma paralela a la narradora, reconstruye un destino marcado por la renuncia.⁹ Del padre, por otra parte, sabemos, gracias a la conversación que mantiene Estrella con Milagros antes de dormir, que ha sufrido prisión debido a sus convicciones republicanas. Teniendo en cuenta que vivía en Sevilla y que esta fue una de las primeras ciudades en caer en manos del bando sublevado, no es descabellado suponer que pasó buena parte de la guerra en la cárcel y que si abandonó su ciudad natal fue, en buena parte, por razones ideológicas. Es al espectador, nuevamente, a quien corresponde reconstruir el pasado político de este hombre doblemente torturado, que, en el momento del filme, parece confinado a ese exilio interior al que antes aludimos. Todos los personajes adultos son, por tanto, víctimas directas de la guerra y Estrella, cuando menos, víctima indirecta, por sufrir experiencias de privación, en diferente grado dolorosas. Cada personaje es mártir de su propia soledad en el seno de un contexto familiar tan desintegrado como el conjunto del país.¹⁰

Puede argumentarse, en definitiva, que a través de todas estas renunciaciones y silencios sugiere Erice la represión franquista y, más todavía, que la Guerra Civil y la dictadura son las protagonistas latentes del filme. Estas realidades pesan

⁹ Sobre la realidad de las maestras represaliadas tras la Guerra Civil y su reflejo en la ficción, particularmente en *Diario de una maestra*, de Dolores Medio, véase Martínez Sariego (2012). Un estudio general sobre la enseñanza en la II República y la realidad de los maestros represaliados puede verse en Pérez Galán (1975).

¹⁰ Sobre la relación estructura estatal-estructura familiar en esta película, véase Thibaudeau (1995: 78).

sobre todos y cada uno de los seres que pueblan este universo, desde Agustín, con su paulatina caída al vacío de la depresión, hasta Julia, que refleja esta tristeza como un espejo, pasando por Laura (nombre real de Irene Ríos), a quien también el tiempo ha cobrado su peaje. El tiempo —le dice esta a Agustín en su carta— es implacable y a nada ni nadie perdona. En este sentido, el sur, como lugar que el protagonista dejó atrás y al que nunca habrá de regresar, aparece como metáfora del paso del tiempo, como “ese territorio de lo perdido que una vida va construyendo inevitablemente a sus espaldas” (Moreno Caballud 2009: 200), tanto en el plano de las vivencias personales como en el devenir político del país, también vencido por el tiempo. Las pérdidas, dolorosas e inevitables en ambos casos, suponen la clausura definitiva de potencialidades que nunca llegaron a ser, aunque para las jóvenes generaciones, los niños de la posguerra, quepa aún esperanza. La posibilidad de trascender la transmisión intergeneracional del trauma bélico existe y viene, de hecho, ejemplificada por la joven Estrella.¹¹

2.5. El simbolismo de las horas del día y las estaciones

La última dimensión del tiempo que merece atención en este trabajo es el ciclo estacional y el tiempo meteorológico. Como anticipamos en la introducción, Erice tiende en su filmografía a sugerir mediante símbolos más que a mostrar directamente. Estos símbolos a menudo encuentran fundamento en metonimias o metáforas, como denotan las asociaciones entre luz, sombra, horas del día y estaciones del año. En ocasiones confluyen metáfora y metonimia, como cuando las hojas secas sugieren, por metonimia, el otoño y, por metáfora, la decadencia. En el cine de Erice las fases del día y las estaciones, no en vano, tienden a acompañarse con la existencia humana y reproducen su ciclo: nacimiento, crecimiento, madurez y muerte.

Así, en la primera parte del filme, donde prima una relativa armonía, predominan las secuencias diurnas, que ceden paso a las nocturnas cuando las relaciones entre los personajes se deterioran. Las estaciones parecen cargadas también de un marcado peso simbólico, en relación con momentos o aspectos clave de la historia. La mayor parte de las acciones de la película ocurren en otoño y en invierno, simbólicamente asociadas a las ideas de estancamiento, decadencia y muerte. Estas dos estaciones, asociadas a las imágenes del exterior de la casa en el norte, contrastan con los motivos primaverales y estivales de las postales del sur, que la protagonista contempla en casa mientras suena, de fondo, la música de Granados (fig. 3). Frente al jardín nevado, el agua congelada del estanque y el velero cubierto de escarcha, las ramas desnudas, el columpio congelado, la rosaeda sin flores y los carámbanos que penden de la veleta, las postales coloreadas de Andalucía muestran árboles con hojas y rosales en flor, así como el agua en movimiento del río Guadalquivir (figs. 4-11). Muerte y vida

¹¹ Alude a este aspecto, refiriéndose al relato homónimo de Adelaida García Morales, O'Donoghue (2020). Sobre los niños de la posguerra y la dictadura franquista tal y como han sido reflejados en la ficción y sobre la manera en que aquellos niños llevaron este trauma a su producción, con mención expresa del filme de Erice, véase Weng (2016).

quedan representadas mediante las estaciones del año, pero también mediante los puntos cardinales, norte y sur, en lo que constituye una tupida red de correspondencias. Se trata de planos densos desde un punto de vista semántico, pero al mismo tiempo extremadamente sintéticos y dotados de gran intensidad expresiva, en consonancia con la poética de Erice, que busca siempre la intensificación dramática y la creación de efectos emocionales en el espectador.



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

En *El sur*, por tanto, la casa del norte, "La Gaviota", parece dominada por un perpetuo otoño-invierno, mientras que el sur, únicamente vislumbrado a través de palabras y postales, parece simbolizar la primavera-verano, un lugar y tiempo

idealizados y aparentemente irrecuperables. Ahora bien, a diferencia de lo que ocurre en la película anterior de Erice, *El espíritu de la colmena*, donde el tiempo parecía haberse estancado en un otoño permanente, en *El sur* sí parece intuirse, como apuntábamos en el apartado anterior, una sucesión de estaciones para la joven protagonista. El tiempo, ciertamente, se ha estancado para los adultos: en el contexto de la asociación entre puntos cardinales, estaciones del año y horas del día, el padre se suicida en el norte, en otoño y de noche, acabando definitivamente con la esperanza de un futuro mejor y sin regresar jamás al mitificado sur; Estrella, en cambio, viaja hacia el sur, de modo que el ciclo de las estaciones —una nueva primavera— se abre para ella. La declaración del personaje —“por fin iba a conocer el sur”— pone punto final a este relato inconcluso, pero podemos intuir que la fatalidad del tiempo —que tan cruelmente pesa sobre los adultos— queda compensada por el destino abierto de Estrella.

3. CONCLUSIONES

Central en la filmografía de Víctor Erice, el tiempo presenta en su obra múltiples dimensiones. A lo largo de estas páginas hemos abordado la importancia y peso específico de cada una de ellas en *El sur*, desde las relacionadas con la estructuración misma del discurso fílmico a las relativas a la historia que se narra y la carga metafórica que entrañan. Tras referirnos a la concepción (demorada, ralentizada) del tiempo que subyace a la peculiar trayectoria cinematográfica del director, nos hemos centrado en los procedimientos narrativos que han posibilitado la transformación de la historia en discurso en esta película, con especial énfasis en la temporalización. Nos hemos referido al encajamiento temporal sobre el que se funda la estructura del filme. Hemos constatado cómo, para dilatar y condensar el tiempo, Víctor Erice se sirve de procedimientos cinematográficos como las elipsis y los fundidos. No obstante, su función trasciende la de simple puntuación a la que quedan normalmente reducidos en el cine *mainstream*. Por otro lado, hemos abordado las particularidades de la modalización, con especial atención al punto de vista elegido y la indeterminación narrativa que su elección supone. De la indeterminación surge, en parte, la universalidad, de la que emerge una dimensión temporal definitoria del cine de Erice: la mítica.

Podemos distinguir en *El sur*, como en otras obras de Erice, tres edades: la de la historia o pasado colectivo; la de los adultos inmovilizados en el presente, y la de la infancia. A lo largo de estas páginas hemos desentrañado las particularidades de cada una de ellas en relación con el tiempo, desde la fusión entre realidad y mito consustancial a la infancia, hasta la edad adulta como etapa en que el ser humano queda inmovilizado en una atemporalidad próxima o sinónima a la muerte, todo ello motivado, en última instancia, por la terrible experiencia que ha sacudido el país. El fantasma de la guerra —según hemos demostrado— planea sobre el conjunto de la narración. El silencio en que Agustín se instala se explica, por supuesto, por su circunstancia personal, pero tiene también una dimensión sociopolítica. Es tan incapaz de iniciar una vida junto a la mujer que ama como de integrarse o sobreponerse a una sociedad que lo ha vencido. Re-

presenta a quienes se quedaron y acabaron condenados a un exilio interior. El acto violento con que pone fin a su vida no es más que la consumación de la muerte lenta que le hemos visto experimentar a lo largo del filme.

No es baladí, en fin, por su carácter igualmente metafórico, la cuestión del tiempo meteorológico y la sucesión —o estancamiento— de las estaciones del año o las fases del día, en tanto que condiciona nuestra interpretación final del filme como no del todo pesimista; más esperanzadora, en cualquier caso, que en *El espíritu de la colmena*. El conflicto bélico puede haber acabado con la posibilidad de comunicación intergeneracional directa, pero el tiempo trae consigo una posibilidad de redención para los niños de la posguerra. La de sobreponerse a ese pasado y encontrar vías para (re)conectar con su progenitor es, en última instancia, una posibilidad real para la Estrella que, finalmente, marcha en dirección al sur.

OBRAS CITADAS

- Alonso Franch, Eduardo (2020). "La primera posguerra en el cine de Víctor Erice: el maquis y los perdedores", in *Historia y cine. El primer franquismo 1939-1945*, ed. M. Crusells Valeta et al. Barcelona: Universitat de Barcelona, vol 1, 267-284.
- Arocena Badillos, Carmen (1993). *Figuras en un paisaje: el cine de ficción de Víctor Erice*. Tesis doctoral inédita. Universidad del País Vasco–Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Arocena Badillos, Carmen (1996). *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra.
- Besas, Peter (1985). *Behind the Spanish Lens. Spanish Cinema under Fascism and Democracy*. Denver, Colorado: Arden Press Inc.
- Black, David Alan (1986). "Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema", *Wide Angle*, 8(3-4): 19-26.
- Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Madrid: Paidós.
- Cabezón García, Luis Alberto (2009). "El sur, una entrada de luz", *Bellezos: revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, 10: 62-67.
- Cerrato, Rafael (2006). *Víctor Erice. El poeta pictórico*. Madrid: JC.
- Cremades Romero, Carmen Itamad (2009). "La belleza de lo inacabado. El sur de Víctor Erice", *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 5: 16-21.
- Cuevas Álvarez, Efrén (2007). "Las aportaciones de la narratología al análisis fílmico", in *Metodología de análisis del film*, eds. J. Marzal Felici y F. J. Gómez Tarín. Madrid: Edipo, 321-331.
- Díaz Martín, Marcos (2012). "El sur: convergencias y divergencias entre novela y adaptación cinematográfica", *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 4: 140-162. DOI: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2012.v0i4.5882>
- Diestro-Dópido, Mar (2016). "My Father the Hero", *Sight and Sound*, 26(10): 36-38.
- Ehrlich, Linda E. y Celia Martínez García (2010). "Las canciones de Erice: la naturaleza como música / la música como naturaleza", *Secuencias: Revista de historia del cine*, 31, 7-31.
- Enamorado, Verónica (2014). "El sur, de Adelaida García Morales y Víctor Erice: dos miradas a la infancia", *Contrapunto. Publicación de crítica e información literaria*, 15: 34-39.

- Evans, Jo (1995-1996). "A Myth in Time: Víctor Erice's *El sur*", *Journal of Hispanic Research*, 4: 147-157.
- Fernández Santos, Ángel y Erice, Víctor (1976). *El Espíritu de la colmena*. Madrid: Elías Quejeto Ediciones.
- García Jambrina, Luis Miguel (2002). "Cine poético y novela lírica: El sur de Víctor Erice/ Adelaida García Morales", *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, 7. 38: 10-13.
- García Jambrina, Luis Miguel (2004). "Cine poético y novela lírica: El sur de Víctor Erice/ Adelaida García Morales", *Studi Ispanici*, 7: 27-35.
- García Morales, Adelaida (1985). *El sur seguido de Bene*. Barcelona: Anagrama.
- Gardiés, André (1993). *Le récit filmique*. París. Hachette.
- Gaudreault, André (1984). "Narration et monstration au cinéma", *Hors Cadre*, 2 : 87-98.
- Gaudreault, André (1988). *Du Littéraire au Filmique: Système du Récit*. París Meridiens-Klincksieck.
- Genette, Gérard (1966). *Figuras I*. París: Editions du Seuil.
- Genette, Gérard (1989). "Discurso del relato" [1972], *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 75-327.
- Genette, Gérard (1998). *Nuevo discurso del relato* [1983]. Madrid: Cátedra.
- Glenn, Kathleen M. (1994). "Gothic vision in García Morales and Erice's *El Sur*", *Letras Peninsulares*, 7(1): 239-250.
- Henderson, Brian (1983). "Tense, Mood, and Voice in Film (Notes after Genette)", *Film Quarterly*, XXVI: 4-17. DOI: <https://doi.org/10.2307/3697090>
- Jost, François (1983). "Narration(s): en deçà et au delà", *Communications*, 38: 192-212. DOI: <https://doi.org/10.3406/comm.1983.1573>
- Jost, François (1984). "Le regard romanesque. Ocularisation et focalisation", *Hors Cadre*, 2: 67-86.
- Jost, François (1985). "L'oreille interne. Propositions pour une analyse du point de vue sonore", *Iris*, 3(1): 21-34.
- Jost, François (1989). *L'Oeil-caméra. Entre film et roman* [1987]. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Martínez Carazo, Cristina (1997). "El sur: de la palabra a la imagen", *Bulletin of Hispanic Studies*, 74(2): 187-196. DOI: <https://doi.org/10.1080/00074909760126435>
- Martínez Sariego, Mónica María (2012). "La retórica paternalista en *Diario de una maestra de Dolores Medio*", *Revista de Literatura*, LXXIV(148): 179-194. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2012.02.307>
- Moreno Caballud, Luis (2009). "La ceguera de Cronos: historia y tiempo en el cine de Víctor Erice", *Revista Hispánica Moderna*. 62(2): 197-212. DOI: <https://doi.org/10.1353/rhm.0.0022>
- Mínguez Arranz, Norberto (2002). "Figuraciones sureñas y otras ausencias en *El sur* de Víctor Erice", in *Literatura española y cine*, coord. N. Mínguez Arranz, Madrid: Editorial Complutense, 113-129.
- Neira Piñeiro, María del Rosario (2004). "Cine y poesía: estructuras poéticas en *El sur*, de Víctor Erice", *Binaria*, 4: 1-14.
- O'Donoghue, Samuel (2020). "Disinherited Trauma in Adelaida García Morales' *El Sur*", *Bulletin of Spanish Studies*, 97(6): 983-1004. DOI: <https://doi.org/10.1080/14753820.2020.1732088>

- Pérez Galán, Mariano (1975). *La enseñanza en la Segunda República*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- Philippon, Alain (2007). "Childhood against the Light", in *The Cinema of Víctor Erice. An Open Window*, ed. L. Ehrlich. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 131-135.
- Poyato Sánchez, Pedro (2003). "Del hipotexto literario al hipertexto fílmico: *El sur* (Adelaida García Morales y Víctor Erice)", *Pandora: Revue d'Études Hispaniques*, 3: 145-158.
- Russo, Serena (2018). "El sur de Víctor Erice: el cine como discurso poético", in *Qué es el cine: IX Congreso Internacional de Análisis Textual*, coord. M. Miguel Borrás, Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 1095-1105.
- Sabugal, Noemí (2018). "Tinta y celuloide. *El sur*: los puntos cardinales de la vida", *Leer*, 34(289): 100-101.
- Sánchez Noriega, José Luis (2002). "Un desafío ao esquecemento: *El sur*, de Víctor Erice", *Boletín Galego de literatura*, 27: 223-230.
- Talavera Serrano, Sebastián (2007). "En el mundo, *El sur*", *Frame: Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 1: 178-185.
- Thibaudeau, Pascale (1995). *Image, mythe et réalité dans le cinéma de Víctor Erice*. Poitiers: Presses Universitaires du Septentrion.
- Weng, M. (2016). "Franco's Children": Childhood Memory as National Allegory", in *Childhood and Nation. Critical Cultural Studies of Childhood*, eds. Z. Millei, y R. Imre. Nueva York: Palgrave Macmillan, 53-71. DOI: https://doi.org/10.1057/9781137477835_4
- Zunzunegui, Santos (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

LA SUBVERSIÓN DEL GÉNERO FEMENINO EN *SOLITARIO DE AMOR* DE CRISTINA PERI ROSSI

THE SUBVERSION OF THE FEMALE GENDER IN *SOLITARIO DE AMOR* BY
CRISTINA PERI ROSSI

SAMY REYES GARCÍA

Universidad Nacional Autónoma de México

<https://orcid.org/0000-0003-2825-7222>

samyzacarias@hotmail.com

Recibido: 19.07.2022

Aceptado: 20.02.2024

RESUMEN: A través de la teoría queer que se desprende del pensamiento de Judith Butler y Paul Preciado, analizaremos *Solitario de amor* (1988) de Cristina Peri Rossi, con el objetivo de mostrar cómo Aída, el personaje femenino de la novela, subvierte el género y posibilita una nueva forma de vivir consigo misma y los otros, lo cual significa que la narrativa establece una crítica directa al sistema patriarcal en el que se encuentra el personaje y también al mundo actual. Nuestro análisis intenta hacer una lectura no hegemónica y queer de la novela de Peri Rossi, para construir nuevas lecturas de la literatura hispanoamericana, especialmente la escrita por mujeres, que permitan entablar diálogos con perspectivas poco empleadas para el análisis de obras literarias realizadas en español. Asimismo, buscamos contribuir a la crítica de la obra narrativa de Peri Rossi que suele pasar desapercibida, a diferencia de su obra poética, y que puede proporcionar nuevos imaginarios pospatriarcales y alternativos al binario sexo/género que sigue imperando en nuestra sociedad, cuestión que parece interesar directamente a la autora. Así pues, el análisis de esta obra mostrará cómo la identidad, el género y el amor pueden tener nuevas expresiones que rompen con lo esperado culturalmente, alcanzando una libertad agencial que el acto amoroso invita a vivir.

PALABRAS CLAVE: Teoría queer, feminismo, literatura hispanoamericana, teoría de género

ABSTRACT: Through queer theory derived from the thought of Judith Butler and Paul Preciado, we will analyze *Solitario de amor* (1988) by Cristina Peri Rossi, aiming to show how Aída, the female character in the novel, subverts gender and enables a new way of living with herself and others. The narrative poses a direct criticism of the patriarchal system in which the character lives, and also of the current world. Our analysis attempts to do a non-hegemonic, queer reading of Peri Rossi's novel in order to construct new readings of Spanish-American literature, especially that written by women, so that we start dialogues with perspectives that are not frequently used for the analysis of literary works written in Spanish. Likewise, we seek to contribute to the critique of Peri Rossi's narrative work that often goes unnoticed, unlike her poetic work, and that can provide new post-patriarchal, alternative imaginaries to the sex/gender binary system which still prevails in our society --an issue that seems to be of direct interest to the author. Thus, the analysis of this work will show how identity, gender and love can have new expressions that break with what is culturally expected, reaching an agential freedom that the act of love invites to experience.

KEYWORDS: Queer Theory, Feminism, Spanish-American Literature, Gender Theory



1. INTRODUCCIÓN: ¿CÓMO LEER *SOLITARIO DE AMOR*?

Solitario de amor de Cristina Peri Rossi puede ser pensada como un monólogo amoroso o una obsesión de un hombre hacia una mujer (Munguía Zatarin 2007, Sánchez Fernández 2005, Corbalán 2008). En otro extremo, también se lee desde el punto de un erotismo sagrado (Hernández Martínez 2007). Del mismo modo, puede leerse como una novela psicoanalítica (Pasetti 2020) con un estilo narrativo que produce una sensación de temporalidad congelada donde el tiempo es un presente continuo, sin rupturas (Cosse 1995).

Sin embargo, descarto realizar una lectura psicoanalítica, debido a que considero que la novela parodia a cierto psicoanálisis hegemónico y patriarcal y no lo defiende como modelo a seguir. Esta hipótesis parte de dos motivos: a lo largo de la novela Aída se burla del narrador y sus deseos, así mismo, pareciese que nada de lo que el psicoanalista le propone al protagonista sirve para "capturar" o "comprender" tan siquiera la relación entre Aída y él que termina al final de la narración; el segundo motivo se afianza en lo dicho por la propia autora. En una entrevista con Pérez Fondevila (2005: 190), sentenció que "nunca había leído a Lacan ni a Freud: lo hice después de terminar *Solitario de amor* porque me insistieron en que había escrito una novela lacaniana. Yo creo que tengo la capacidad de llegar a las cosas a través de la experiencia y de la intuición", lo cual

clausura que la novela sea psicoanalítica en su génesis, puesto que la autora no estaba interesada en tal teoría interpretativa.

En cambio, este artículo busca explorar la novela bajo una mirada queer donde Aída pueda ser leída desde la subversión de lo femenino. Considero, en esta línea argumentativa, que la novela abre la puerta para pensar cómo la normatividad de los géneros se quiebra en el “teatro de la seducción” (Lipovetsky 2012: 45). El personaje de Aída representa el objeto del deseo del narrador, pero también se muestra como ella se resiste a cumplir con las obligaciones que socialmente se esperan de una mujer, lo cual teje una subversión del género y una ruptura con el binario sexual, sin por ello masculinizar a Aída, produciendo, claramente, una ambigüedad o una torcedura. De tal suerte, Aída se fuga de los arquetipos que los hombres suelen esperar de una mujer enamorada, construyendo su propio modo de ser, convirtiéndose en un sueño de sí misma, como ella expresa.

Siguiendo a Cristina Álvarez (2011) y Ana Corbalán (2008), en la narrativa de Peri Rossi hay un juego de disonancias en torno al género y los prejuicios machistas: “en este juego se van rompiendo los esquemas conocidos y recalci-trantes, se soslaya la *normapatía* y se devela una esencia verdadera ajena a lo señalado como normal y aceptable: he ahí la disonancia” (Álvarez 2011: 84). Según Álvarez, esta disonancia se muestra en tres novelas de Peri Rossi: *La nave de los locos* (1984), *Solitario de amor* (1988) y *El amor es una droga dura* (1999). Este texto se dedicará solamente a *Solitario de amor* como expresión de una narrativa de crítica patriarcal donde los personajes alcanzan cierta subversión de los géneros, especialmente Aída, inaugurando una rebeldía consciente y necesaria para un pospatriarcado donde las mujeres dejen de ser víctimas de los hombres y puedan alcanzar su propio proyecto personal y colectivo (Dominijanni 2017).

Al igual que Álvarez (2011), utilizaremos la teoría de Judith Butler para mostrar la subversión del género, sin embargo, siguiendo a Dos Santos (2016), sumaremos la perspectiva de Paul Preciado, que permite mostrar cómo el género es una cuestión agencial y no meramente personal, pudiendo haber agencias contrasexuales, como es el caso de Aída. Con estas dos filosofías, podremos pensar cómo la subversión de una persona puede disparar, a su alrededor, otras rupturas colectivas del género. Asimismo, tomaremos los propios análisis que realiza Peri Rossi sobre feminismo y otras cuestiones sexuales en la revista *Triunfo*, haciendo notar que la ruptura con el orden establecido es un asunto consciente en la propia escritora (Gilmour 2000: 124, Mérida Jiménez 2015). De tal manera, la protagonista de este artículo es Aída como subversiva del género.

Para ello, divido el análisis en bloques: primero, analizaré el discurso sobre la *verdad del sexo* y cómo este termina corporalizándose en los sujetos binarizados en géneros (masculino/hombre – femenino/mujer), haciendo difícil otras formas de existencia no-patriarcales. Segundo, indago en cómo Aída construye su género en una crítica consciente contra el rol que se le impone socialmente. Finalmente, haré notar cómo la relación amorosa es una de las situaciones que permite trascender los preceptos del género si así se desea. En las conclusiones indagaré sobre la posibilidad de representaciones, especialmente literarias, que

vayan más allá de las obligaciones sexo/genéricas, siendo *Solitario de amor* una muestra de esto. Este procedimiento sigue el realizado en los trabajos de Eve Kosofsky (1998), donde la literatura sirve como parteaguas de crítica cultural y el trabajo de la propia Peri Rossi, como demostró Natasha Tanna (2019), y que permite pensar la escritura aquí trabajada como una creadora de una estética postpatriarcal.

2. DEL DISCURSO AL CUERPO: LA VERDAD DE LOS SEXOS

Desde la perspectiva de Michel Foucault, la modernidad y nuestra actualidad han construido un discurso sobre la sexualidad que no se agota en expresiones lingüísticas, sino que construye un orden cultural que hace aparecer cuerpos sexuados con ciertas normas y obligaciones que pasan como "naturales", "espontáneas" y hasta "inquebrantables". Así "los símbolos están en el cuerpo, en la manera de vestir, en el corte de pelo o en la voz" (Dos Santos 2016: 119). En el primer tomo de la *Historia de la sexualidad*, se lee que "entre sus emblemas, nuestra sociedad lleva el del sexo que habla. Del sexo sorprendido e interrogado que, a la vez constreñido y locuaz, responde inagotablemente. [...] Le hace decir la verdad de sí y de los demás" (1991: 95). Culturalmente, se cree que la sexualidad debe vivirse bajo un discurso acorde a cierta proyección colectiva que ha ido construyéndose a lo largo de siglos. El sexo no habla simplemente a través de las palabras que un sujeto expresa, sino también por medio de sus actitudes, simbolización corporizada o somatización, normalizadas en lo cotidiano.

Estas actitudes van fundamentando lo que Álvarez nombró, siguiendo a Peri Rossi en *El amor es una droga dura* (1999), como *normapatía* y que se considera como el proceso en que la cultura corporaliza las proyecciones del sexo en los individuos (Malabou 2021). En palabras de Peri Rossi: "el discurso sobre el sexo en Occidente es antiguo, y su imperativo: convertir el deseo, todo el deseo, en discurso, ha llevado cuanto se refiera al sexo al molino sin fin de la palabra. Podríamos agregar: al de la imagen" (1978a: 42). Esta imagen no solo se refiere a los productos culturales, como podría ser la pornografía, sino que implica la imitación, siempre imperfecta, de estas expresiones proyectadas en el discurso y en el campo de los productos culturales. Los discursos hegemónicos y sus creaciones artísticas van obligando a la sociedad de Occidente a regularse en normatividades sexistas que prohibirán otras formas de vida, especialmente cuando son realizadas por sujetos considerados inferiores, como es el caso de las mujeres y sus luchas políticas (de Lauretis 2000). Por eso señalará Butler que "la heterosexualidad hegemónica misma es un esfuerzo constante y repetido de imitar sus propias idealizaciones" (2002: 198) que construirá sexualidades y expresiones del género patológicas y negativas.

Si el sexo tiene una verdad es porque se ha vuelto una proyección en los cuerpos reales, se ha corporalizado, y este proceso se ha dado en la binarización de los sujetos. A las obligaciones sociales que cada sujeto binarizado debe cumplir, se le conoce como "género"; asimismo, el modo de ser que estos sujetos

deben alcanzar está siempre en relación con el binario sexual. Butler define así al género:

... es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas –dentro de un marco regulador muy estricto– que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser. Una genealogía política de ontologías del género, si se consigue llevar a cabo, deconstruirá la apariencia sustantiva del género en sus acciones constitutivas y situará esos actos dentro de los marcos obligatorios establecidos por las diferentes fuerzas que supervisan la apariencia social del género. (Butler 2007: 98)

De tal suerte, la cultura no solo construye el género como una encarnación de los proyectos sexistas del heteropatriarcado, sino que tiene ciertas instituciones que obligan y supervisan el cumplimiento de tales mandatos, como la familia, la escuela y determinadas relaciones, como la de la pareja. A Butler, por otro lado, le interesa mostrar al género como una producción colectiva donde la sociedad vigila y castiga a aquellos que no cumplen con la ley del género. El proceso de corporización de la ley, explica Preciado, “es puramente construido y al mismo tiempo enteramente orgánico [...]. El género podría resultar una tecnología sofisticada que fabrica cuerpos sexuales” (2016: 21). La cuestión del género no se acota a su discurso, sino que se relaciona al modo en que acontece dentro de la sociedad a través del cuerpo y las técnicas sobre este; asimismo, se relaciona con la persecución de aquellos cuerpos que son obligados de manera constante a actuar conforme al mandato patriarcal, siendo las mujeres las más afectadas. De tal manera, “lo que está funcionando al nivel de la fantasía cultural [el discurso] en último término no puede disociarse de las formas en las que se organiza la vida material” (Butler 2021: 302).

En ese sentido, resulta interesante, en tanto que el género es una construcción imaginaria que tiene implicaciones reales, observar cómo, en *Solitario de amor*, Aída trata de escapar del mandato heteropatriarcal de su género y, debido a esto, el narrador, como otros hombres de la vida de Aída, intentan obligarla a cumplir con la ley del género que beneficia a los hombres y hace de las mujeres sujetos a someter. Esto es lo que Peri Rossi ha denunciado como el escándalo sexual de la contemporaneidad. Desde esta perspectiva, que una mujer se comporte diferente a lo que se espera, que comercialice con su propio cuerpo más allá de los mandatos capitalistas y de las obligaciones sociales que se fundan en un orden binario, se vuelve una herejía cultural o lo que Kosofsky Sedwick (1998) denomina crisis crónica de los binarios de género. Sobre esto, precisará Peri Rossi lo siguiente:

Los que se escandalizan, encontrarán fáciles culpables para tanta disipación: la democracia, la falta de autoridad, en fin: el caos. Olvidarán –la memoria colectiva es frágil– que el sexo, desde antiguo, constituyó también un artículo, una operación comercial, un trueque. (Peri Rossi 1978a: 42)

Cuando las mujeres renuncian al orden patriarcal al hacerse cargo de sus cuerpos más allá de los preceptos culturales, son perseguidas o excluidas. Tanto para Peri Rossi, como para Butler, las mujeres pueden ser pensadas como una proyección social en el sentido del género y, desde esa mirada, la sexualidad femenina es una técnica cultural que el patriarcado ha obligado a corporalizarse a través de la feminización de los cuerpos de las mujeres, pero que siempre puede subvertirse. De tal manera, para Peri Rossi, las mujeres no pueden ser reducidas a un modo de expresión esencializado, ni mucho menos a una biología dada y obtenida de una vez para siempre en el nacimiento, sino que

... una nace mujer y es mujer toda su vida mientras no se opere. O sea, que ya ahora, ni siquiera es una esencia ser mujer. [...] La conducta sexual –que es una conducta– es variable. Algunos, y entre ellos yo me cuento, tenemos una conducta sexual estable durante toda la vida –yo la tengo desde que me conozco– pero eso no me lleva a pensar que es una esencia. Es una elección. (Pérez-Sánchez y Peri Rossi 1995: 59)

Como se observa, si para Peri Rossi las mujeres no tienen una esencia, ni la sexualidad puede ser reducida a una repetición espontánea y frenética de lo mismo, es entonces posible subvertir la ley del género en la construcción de otros modos de ser que se corporicen más allá del orden patriarcal. Este es rotundamente el postulado de todas las teorías queer. Podemos decir que, en primer lugar, las mujeres no realizan estas conductas sexuales repetitivas de modo natural, sino que se les imponen desde afuera de un modo absoluto, sea a través del discurso o de las imágenes, sea por la autoridad patriarcal. En segundo, la subversión del género sería tomada como “excepción perversa que confirma la regularidad de la naturaleza” (Preciado 2016: 22), es decir, como un error en esta repetición colectiva del género. Cuando esto sucede, como hace notar Butler (2021), se entra en una zona de violencia constante que se materializa en acciones que buscan corregir la conducta subversiva de quienes quiebren tal ley, sea a través de las instituciones de control o radicalmente con la violencia física y psicológica. Y, en tercero, al mostrar que el género es performativo, es posible hacer que los cuerpos tengan una sexualidad y un género más allá de los preceptos patriarcales. Esto último no quiere decir que el cuerpo no tiene espontaneidades, como puede ser el deseo hacia ciertos cuerpos, sino que el análisis propuesto revela que muchas de nuestras actitudes repetitivas son producciones culturales más que una naturaleza ya dada.

Bajo este análisis, será posible detectar cómo Aída disloca el discurso cultural e inaugura la posibilidad corporalizada de ser más allá de lo femenino y no, por ello, caer en lo masculino, sino en un espacio que podemos denominar ambiguo, fracturado, queer. La resistencia de Aída es, a la vez, verbal y corporal: *performativa*. Ella se enfrenta a los discursos culturales pasando del deber, al hacerse a sí misma. Asimismo, cabe destacar que Aída construye, como piensa Catherine Malabou al hablar del clítoris como posibilidad de abyección corporal, “[una] relación *con el poder* pero no relación de poder” (2021: 119), lo cual la coloca en otra forma de estructurar relaciones. El nuevo discurso de Aída no se

vuelve ley para los demás cuerpos, sino una posibilidad de liberación sin sometimiento y horizontalidad. En términos de Preciado, esto sería una performatividad “autocobaya” (2020a) donde el sujeto juega consigo mismo en la creación de otros modos de ser no normativos que, a la par, incluyen a los otros en tales movimientos, produciendo un devenir colectivo de la subversión, o lo que Preciado también denominó “multitudes queer” (2005).

3. YO SOY MI PROPIO SUEÑO: AÍDA SUBVERSIVA

La subversión de Aída se realiza al reconocer y negarse a repetir ciertos preceptos obligatorios de lo femenino, que tanto Preciado como Peri Rossi han identificado como principios sexistas que atañen a las mujeres. Por ejemplo, se destaca cuerpos femeninos estéticos o el imperativo de la belleza (Preciado 2020a: 92, Peri Rossi 1978a). En la propia novela *Solitario de amor* se lee lo siguiente:

Los escasos clientes se pasean entre carteles de viejas actrices, hoy retiradas, cuya belleza tiene algo de prefabricado, algo de cartón. Marlene Dietrich y su larga boquilla, con su mirada viciosa de mujer aburrída, de mujer sin ilusiones, pero que provoca el sueño ajeno. Rita Hayworth y su melena rojiza, con un vestido negro y un sujetador exagerado quizás para glándulas mamarias [...]. Compro para Aída, que no está, una serie de láminas con reproducciones de Tamara de Lempicka. Sé que amas esos cuerpos musculosos y fríos, esos vestidos negros de corte fascista, esa belleza un poco sádica, por imposible. (Peri Rossi 1990: 101)

En otro momento, se hace constatar la sumisión a la autoridad paterna o marital (Peri Rossi 1978c: 45). Este proceso construye la idea de que las mujeres no tienen capacidad de independencia, ni tampoco de razón. En ese sentido, las mujeres deben “no saber mucho de casi nada o saber mucho de todo pero no poder afirmarlo” (Preciado 2020a: 92). En la novela las obligaciones son proyectadas por otros hombres sobre el cuerpo de Aída:

–No quise ser el sueño de mi padre –dice Aída, esquiva.
 –¿Cuál era el sueño de tu padre? –pregunto.
 –Él quería una hija dócil y tranquila, arquitecta, en lo posible, buena esposa, amante de su hogar y dominada por su marido.
 Aída no fue arquitecta, no fue dócil, no fue tranquila, no se dejó dominar por el marido.
 –¿Qué quería tu primer amante?
 –Un matrimonio feliz con muchos hijos, excursiones a la montaña y pesca submarina. Yo tenía quince años. Creo que me amaba. Pero yo entonces no quería tener hijos, no quería excursiones al campo a la montaña, no quería pesca submarina. Ni siquiera accedí a que me enseñara a nada.
 [...]
 –Hugo no tenía demasiadas pretensiones. [...] Le hubiera gustado que yo fuera una esposa perfecta: casta, buena cocinera, solícita con las amistades, con su familia. No hice nada de eso. Tuve varios amantes, había noches en que no volvía a dormir a casa, me afilié a un partido político clandestino. Discutíamos

mucho. Al final, lo dejé. Nunca quise ser el sueño de ningún hombre: yo soy mi propio sueño –dice Aída, levemente irritada. (Peri Rossi 1990: 147-149)

En este pasaje extenso se observa cómo los hombres suelen discutir con las mujeres cuando no cumplen con las obligaciones que estos proyectan sobre ellas para corregirlas y/o denigrarlas. Si el imaginario cultural crea el género, este es construido desde la mirada masculina que se vuelve soberana del mundo y se corporaliza a través de la violencia, haciendo que muchas mujeres repliquen esta construcción por considerarla normal y necesaria (De Lauretis 2000). Empero, Aída, al volverse su propio sueño, estaría negando el lugar del hombre en la estructura social al convertirse en dueña de sí misma.

Cabe rescatar que este último diálogo con tinte confesional no busca que el narrador corrija a Aída o haga alguna acción. Él mismo descubre que ella se ha desvinculado de la ley y que cualquier acción que él realice para corregir o modificar el sueño de Aída, la alejaría, puesto que ella no está bajo su poder. Esta confesión es, ante todo, una *afirmación* de Aída sobre sí misma, que produce en el narrador el terror de la pérdida, en el momento en que él confiese lo que busca con ella. Asimismo, este terror no es producido directamente por Aída, sino desde el propio narrador que proyecta en ella una especie de soberano que es capaz de destruirlo. Pero como ya dijimos, Aída no busca la soberanía, sino una nueva forma de relación con el poder. En otro diálogo Aída le explica que ella siempre pensó que el amor no se hacía, es decir, que no se impone voluntariamente, sino que se siente y se acepta:

La expresión me resultó larga y deliberada: como construir una casa, por ejemplo, o levantar una pared. Había una intención detrás, un proyecto, como si la voluntad pudiera regir ese acto. [...] Ahora estoy de acuerdo: tú y yo hacemos el amor como se levanta un edificio, como se eleva una casa, como se iza una vela. Es una tarea de dos, compartida, un trabajo delicado, cuyo premio está al final, en la hermosa consecución de la obra. (Peri Rossi 1990: 126-127)

Ahora bien, para Aída hacer el amor nunca es un acto de reducción, sino la realización de un acto compartido y delicado. Esto significa que ambos deben cuidar de no arruinar la situación amorosa, así como incentivar su sentimiento. El amor para Aída implica cuidado mutuo, acuerdo y, claramente, cierta espontaneidad del deseo entre ambos sujetos. A pesar de ello, para Aída el amor no necesita condensarse en una normatividad que obliga a los sujetos a ser de ciertos modos y a convivir bajo un manual, como pasa con el matrimonio, contrato que Peri Rossi ha criticado constantemente en su narrativa breve (Corbalán 2008: 4). Como afirma Peri Rossi, en "Divorciémonos, amor mío", la sociedad creó ciertas acciones, como el matrimonio, que servían para ligar a los sujetos a través de un contrato: "una norma social aceptada y extendida era la de amar sin contrato: el matrimonio tenía otra función: protegía intereses, aseguraba el escalafón social y producía hijos, claro está. Los matrimonios solían ser duraderos; los intereses son más constantes que la pasión" (1980: 12). El sentido que Aída da a su relación no entra en el del matrimonio (recordemos que Aída estuvo casada), sino en

el de la pasión; pero su pasión es frágil y cuando se le obliga a cumplir con los mandatos patriarcales, huye.

De igual modo, también se busca constituir una sexualidad sumisa y discreta desde la percepción masculina machista. Por ejemplo, en *Solitario de amor*, el narrador se escandaliza cuando Aída se desnuda, sin pudor alguno, frente a él, sin dedicarle esa desnudez a su goce, mostrando su deseo de poseer a Aída hasta en sus acciones sensuales:

Aída puede desnudarse impunemente, ante el espejo, sin ceremonias, puede quitarse la ropa y ponerse otra, estando yo delante, sin que ese desnudo me esté especialmente dirigido, sin que la opulencia de sus senos blancos chorree hacia mi boca hambrienta, sin que la majestuosidad de sus piernas reclame mis caricias de oficiante. (Peri Rossi 1990: 124)

Esta disposición sexual femenina debe estar dirigida a los hombres (por eso el escándalo del narrador) y, a la vez, no puede volverse extremista (Aída no debería tener varias parejas, debería cumplir con el amor monógamo). Como precisa Preciado:

... el régimen sexopolítico disciplinario de los siglos XVIII y XIX patologiza y medicaliza el deseo sexual de las mujeres considerándolo como causa de histeria, masturbación, ninfomanía, perversión u homosexualidad, el nuevo régimen farmacopornográfico sanciona, por primera vez, la falta de deseo y placer sexuales en la mujer. (Preciado 2020a: 149)

Se espera que la mujer tenga relaciones monógamas, discretas, libidinales, pero no extremistas. De igual modo, ella debe estar relegada al deseo del otro y no al encuentro entre los participantes del amor. La mujer no desea, sino que, bajo esta idea, es deseada y seducida, poseída por el hombre y nunca aquella que busca una relación afectiva donde el deseo compartido sea el centro y no las obligaciones y las jerarquías. Como sucede en otra narración de Peri Rossi, la mujer "despierta en él la necesidad de una fusión-posesión con el cuerpo deseado" (Izaguirre Fernández 2017: 107), centrada en su propio deseo y no en el deseo de la mujer. Aída, por otro lado, tampoco es monógama, sino una mujer con múltiples parejas. La narración da a entender que el narrador, en el capítulo en el que se queda a solas con el hijo de Aída, tiene con esta una "relación [que] es semisecreta" (1990: 111), pero no se explica si esto es así porque Aída así lo quiere o por él. Lo que sí sabemos es que Aída suele tener "propuestas [de índole sexual] de hombres y mujeres" (1990: 9) y que tiene un admirador miedoso, situación con la que empieza la novela, del cual el narrador tiene pleno conocimiento y con el que se da pie para su discurso interno sobre el amor.

Ahora bien, tampoco se debe considerar a Aída como una mujer "masculina", pues su seducción no cumple con el "donjuanismo" (Preciado 2020a: 93) típico de los hombres. Ella no engaña a sus parejas para tomarlas como objeto y conseguir el sentimiento amoroso, no tiene un discurso oculto debajo de la seducción, al contrario, confiesa su forma de vida y sus pensamientos con constan-

cia; tampoco deja a sus hombres por otro más joven (Preciado 2020a: 93), como suelen hacer los varones con las mujeres. Aída vive su sexualidad sin reducirse a la mujer de alguien, a la esposa de alguien o a la pareja de alguien. Como la misma Peri Rossi afirma en la entrevista con Roffé:

Creo que la mujer más independiente que he creado es la Aída, de *Solitario de amor*. [...] vive la intensidad del vínculo erótico sin ninguna estructura fija. No busca la estabilidad, sino que se somete a los vaivenes de la pasión. En otros términos, se sitúa, frente a Eros, del lado que tradicionalmente se adjudica al varón. ¿Qué consigue? Que el hombre que la ama se coloque en el lugar opuesto, en el que suele estar la mujer. Es el hombre enamorado de Aída quien desea casarse, tener un hijo con ella, y teme ser abandonado. Las relaciones pasionales son un juego de posiciones (la palabra juego en la acepción más seria del mundo) en virtud del cual basta con que uno de los miembros consiga cambiar de lugar para obtener la contrapartida del otro. La mayoría de los personajes femeninos que describo en mis libros no desea ser solo objeto de deseo, sino todo lo contrario: quiere ser sujeto de su deseo. No por ello son mujeres "virilizadas". Han superado la distinción tradicional de roles y eligen su posición frente al deseo, la intercambian, juegan con ella. (Peri Rossi en Roffé 1998: 103)

Aída construye sus amores más allá de un contrato social y de una ley establecida, en la espontaneidad del deseo que no niega el cuidado mutuo y la acción común, para la producción de tal deseo entre los implicados. Como indica Izaguirre Fernández (2017): "El deseo escapa de toda imposición y debe experimentarse libremente, sin que en él se inmiscuyan los presupuestos sociales, religiosos e incluso lingüísticos" (110). Pero si esto es así, Aída no cumple con su rol femenino ni imita del todo uno masculino, sino que se inserta en la subversión constante de las normas del género y en la imposibilidad de la definición de su actuar a través del libre fluir del deseo, o, como sostiene Peri Rossi, en un juego de las posiciones. Sobre esto último, por ejemplo, los lectores pueden llegar a sentirse sorprendidos de que Aída deje al narrador porque, a pesar de que sabemos el monólogo del amante, Aída no parece mostrar, a excepción de la escena final donde el narrador se queda con el hijo, una repulsión a este. Al contrario, parece que de algún modo disfruta estar con él, al punto de cambiar sus percepciones sobre qué significa amar a otro.

Retomando los análisis de Butler, es pertinente recordar que "una es mujer en la medida en que funciona como mujer en la estructura heterosexual dominante, y poner en tela de juicio la estructura posiblemente implique perder algo de nuestro sentido del lugar que ocupamos en el género" (2007: 12). Alejarse de la estructura del género produce ansiedad, tristeza, exclusión. Pero, en el caso de Aída, pareciera que no hay sentimientos negativos en ella misma, sabiendo que reconoce su distanciamiento a los arquetipos que se le imponen. Finalmente, Aída "es su propio sueño". ¿Qué significa esto? Que Aída, bajo los términos de Butler, ha quebrado el género y ha quedado en un espacio de lo indeterminado (no se parece a otras mujeres, no se comporta como otras mujeres, ni se deja dominar por otras mujeres, tampoco actúa como un hombre soberano). Aída re-

pite un modo de ser que es “una repetición de la ley que no sea su refuerzo, sino su desplazamiento” (Butler 2007: 94). Resulta esclarecedor cuando el narrador dice que “Aída es una mujer indiferente: le falta algo, como a las mujeres de los cuadros de Magritte” (1990: 21). Lo que le falta a Aída es la intención de repetir su género, haciéndola ver como una mujer distinta, abyecta, quebrada o hasta irreal, donde el imaginario del hombre corrige esta falta, la llena de proyecciones, la intenta terminar de pintar. Pero como un cuadro de Magritte, Aída está siempre rota ante la mirada del hombre, pero desde otra mirada, la queer, Aída ha quebrado al patriarcado.

No obstante, una subversión siempre dispara las violencias contra quien la realiza. En el discurso amoroso del narrador Aída lo corrige con constancia como mecanismo de defensa ante sus intentos de control y corrección:

–¿Ves? –dice Aída –. No necesitas ser mi marido para venir al mercado. Pero lo que yo quiero es ser tu marido: llegar a casa con las manos llenas de ofrendas para ti.

[...]

–Detesto el matrimonio –dice Aída. Yo, en cambio, quisiera ser tu marido.

–Tú también te cansarías –murmura, escéptica.

No puedo imaginar mi cansancio de ti, aunque puedo imaginar tu cansancio de mí. (Peri Rossi 1990: 118)

El narrador, como la expresión de lo masculino, cree que debe conseguir que Aída se integre a su deseo, a sus proyecciones. Él, a pesar de que a lo largo de la novela también tiene subversiones de su género por la relación que tiene con Aída, sigue creyendo que su amor hará que ella cambie de parecer, que la transformará, mostrando su perspectiva masculina (Millington 2002). Y, sin embargo, “para que me ames, no he de tener ningún sueño. Solo he de amarte como eres, lisa e imberbe como un cetáceo, blanca, lunar, caprichosa, egoísta, dueña de ti misma, orgullosa, altiva, exigente, débil, vulnerable, colérica, tendenciosa, fanática, irritable, enamorada de ti misma” (1990: 149). Pareciera que la actitud ante la subversión es: o la corrección o la resignación. En el caso del narrador, se juega entre ambos polos justamente por estar enamorado, por querer ser digno de Aída. En el caso de darse una resignación por amor, esto también implica una modificación del propio yo.

Se podría pensar que, bajo esta actitud, el narrador devendría más allá de su propio género masculino (Millington 2002: 43), lo cual es una verdad a medias. El problema en el caso del narrador es que este no sabe que puede vivirse más allá de la ley del género, que la pérdida de la identidad masculina no es la pérdida del yo absoluto, sino la posibilidad de la construcción de una nueva forma de ser que modificaría sus relaciones con los otros. De esto resulta que, cuando Aída lo deja, debido a que él ha perdido personalidad al aceptar la subversión de ella de manera activa, termina concluyendo que se ha quedado sin nombre, sin yo, sin horizonte. La destrucción que genera la aceptación de Aída no se vuelve creadora para el narrador, sino al contrario, una anulación

de sí mismo que luego, bajo el psicoanálisis, cree poder corregir o lo que es lo mismo, recuperar.

De tal manera, en la puesta en escena de subversión de Aída, cuando se cede a ella, también se cede a volverse uno mismo subversivo como por contagio. El narrador, finalmente, acepta las modificaciones de Aída. Por ejemplo, en un momento de la novela, se observa la manera en la que el personaje entra en dos polos: el de aceptar que el lenguaje es producido por lo masculino sobre lo femenino o aceptar que es meramente femenino, siendo esta última postura la de Aída cuando defiende que la mujer es la que nombra y no el hombre:

La tierra prepara su eclosión mientras yo te pulso; de tu boca enrojecida, inflamada (cráter espumoso), va surgiendo un rumor, un clamor; ajusto por última vez las clavijas y tu grito se precipita, desde las entrañas se pronuncia, desde la garganta, el vientre y los pulmones: el grito te nombra y de identifica, te funda y te cimenta, te bautiza y te confirma: Aída.

—El lenguaje lo inventaron las mujeres para nombrar lo que parían. (Peri Rossi 1990: 20)

Bajo este choque, el narrador quiere hablar el lenguaje de Aída, pero, para ello, debe ser nombrado por ella, si esto no pasa “soy un hombre sin nombre [...]. Si ella no me nombra, soy un ser anónimo, despersonalizado, sin carácter, sin identidad” (1990: 179). ¿Pero qué naturaleza tiene Aída para nombrar? No la del poder ni la de la sumisión, pues no impone nada, ni se deja imponer nada. ¿Qué tipo de nombramiento puede darse ahí donde la soberanía ha quedado desplazada? El narrador olvida que, si Aída se ha construido un sueño de sí misma, esto implica también nombrarse, es decir, entrar en una relación con el lenguaje donde no sea el otro el que nos imponga un nombre (la ley del padre, bajo la idea del psicoanálisis; la ley patriarcal, bajo los análisis de Butler, Preciado y Malabou). No obstante, Aída no se nombra en una absoluta soledad, sino *en relación* con lo que busca negar sobre sí misma, es decir, *desplazando* de sí lo que significa ser nombrada por los hombres. En ese sentido, Aída entra en resonancia con el lenguaje patriarcal no para imitarlo y replicarlo, sino para transgredirlo. Las palabras poéticas de Peri Rossi podrían ser dichas por Aída: “hablo la lengua de los conquistadores/ pero digo lo opuesto de lo que ellos dicen” (1994: 11).

Pero el narrador no puede borrar de sí a Aída, no puede separarse de ella porque él mismo ha proyectado sobre Aída una imagen doble, contradictoria: la del padre que da nombre (masculinización de Aída por parte del narrador) y la de la mujer que él construye. En este grado de contradicciones, es clave cuando el narrador se feminiza a sí mismo sin por ello eliminar de sí su lado masculino: “te miro desde mi avergonzado macho cabrío y desde mi parte de mujer enamorada de otra mujer” (1990: 11-12). Pero en el momento en que él se avergüenza de su masculinidad y coloca a Aída en tal rol, impide una subversión de su género por contagio amoroso, él seguiría siendo un macho, aunque femenino. Al seguir proyectando sobre Aída la figura de una soberana, diosa, creadora del lenguaje, madre no-tiránica, el narrador entra en el espacio de la destrucción de sí sin posibilidad de autonombramiento y de escape a los preceptos masculinos

(Millington 2002: 44). Ha quedado huérfano y en vez de hacer de su orfandad un vector de producción de sentido, como hizo Aída al rechazar a los hombres, se clausura a sí mismo, quedando encarcelado en las proyecciones de su deseo, volviéndose un enamorado solitario. A pesar de ello, el amor que siente por Aída puede ser la posibilidad de subvertir su género en la construcción de nuevas formas de ser.

4. UNA POSIBILIDAD COMÚN: EL AMOR COMO CONTAGIO DE LA SUBVERSIÓN

El amor del narrador con Aída no es una lucha, sino un diálogo entre extranjeros, haciendo ver que la relación fallida es más una incompreensión que una lucha de soberanías:

Hablo una lengua que no conoce, puesto que mi cuerpo es diferente al suyo y mi sexo es una llave, no una casa. Soy el peregrino que busca el templo para inclinarse y orar, el forastero que llega a la masía, sin saber si será bien recibido, sin conocer las costumbres y los hábitos del ama. (Peri Rossi 1990: 35)

Y esto lo hace devenir en niño de nuevo, dispuesto a aprender el mundo junto a ella ("soy el hombre que se transforma en niño", 1990: 37). En este sentido, en el narrador hay un retroceso hacia una infancia abierta al lenguaje que lo desnuda de sí mismo. Pero inmediatamente vuelve a enfrentarse a los prejuicios del género: si es un niño, Aída sería su madre ("se deja a una madre para hacer madre a otra mujer", 1990: 39). Sin embargo, más adelante afirma: "nos quitamos la ropa con alegría, como dos niños que por fin están solos en la gran casa abandonada" (1990: 127). Aída, en este segundo momento, es su igual: su compañera de juegos y no la sustituta de su madre. Aída lleva al narrador constantemente a esta infantilización positiva donde hay un descubrimiento del mundo, una reconstrucción de las normas y una ruptura con el orden de los adultos binarizados que se realiza en la intimidad amorosa y que, en ese sentido, es capaz de reformular los modos en que el género se ha establecido públicamente. El amor, como retroceso a una infancia amoral, se vuelve un pivote agencial para la subversión conjunta del género. La relación amorosa, si podemos considerarla un hacer y no solo un sentir, se convierte aquí en una línea de fuga.

En este punto, quiero destacar la importancia de los territorios como vectores de metamorfosis del género. En el caso de la novela, Aída mantiene a sus amantes en su departamento, subvirtiendo el espacio de poder masculino donde las mujeres suelen encontrarse con el hombre: los lugares públicos, los hoteles y la casa del amante. Como indica Preciado:

El apartamento de soltero es, por supuesto, un escenario heterosexual, pero, protegido frente a la amenaza matrimonial, debe ser también un territorio cuidadosamente segregado en términos de género. Mientras que el hogar femenino se caracteriza por ser un espacio natural donde se privilegian las tareas de la reproducción, el espacio posdoméstico del playboy se caracteriza por ser

un nicho tecnificado y ultraconectado a redes de comunicación, dedicado a la producción de placer=trabajo=ocio=capital. (Preciado 2010: 90)

Aída aleja al narrador de los espacios del soltero y lo coloca en un nuevo territorio donde este no puede ejercer la soberanía. El territorio coloca al narrador en un nuevo mapa donde debe aprender, como los niños, a caminar y a nombrar, a orientarse de modos diferentes a los que acostumbra. Por consiguiente, la práctica amorosa, como piensa Butler sobre la cultura sexista, "produce espacios ocasionales en los que pueden parodiarse y reelaborarse y resignificarse esas normas aniquiladoras, esos ideales mortíferos de género" (2002: 184). Crear nuevos espacios del teatro amoroso también obliga a la resignificación del género y de su *performance*. Que Aída consiga un nuevo territorio amoroso implica que el narrador se pregunte cómo habitar en él teniendo en cuenta la forma en que Aída habita ahí, esa manera abyecta de crear relaciones diferentes a la norma donde ella pueda liberar el deseo a nuevas agencias. Pero, como hemos notado, el narrador parece desactivar esta posibilidad de resignificación y de reelaboración del género porque está influenciado por la voz de su psicoanalista que trata de reconstruir su subjetividad masculina, que trata de mantenerlo en el papel que le corresponde culturalmente.

Así pues, cuando el narrador acepta una posibilidad de abyección por el deseo que Aída produce en él, se alcanza la posibilidad de una igualdad donde ambos puedan tener una vida vivible, agenciativa más allá de la normatividad. Es por ello que creo que las agencias que una subjetividad construye con los otros a través de prácticas subversivas, constituyen nuevas subjetividades y territorios dislocados (Reyes 2023):

Pero afirmar que el sujeto es constituido no es afirmar que es determinado: por el contrario, el carácter constituido del sujeto es la precondition misma de su agencia, pues ¿qué es lo que permite una reconfiguración significativa y con propósito de las relaciones culturales y políticas, si no una relación que puede volverse contra sí misma, ser reformulada o ser resistida? (Butler 2001: 27).

No es, por consiguiente, solo el sentimiento amoroso lo que convierte al narrador en un igual con Aída, sino las agencias activas entre los dos. El narrador consigue la igualdad en múltiples pasajes, pero posiblemente el siguiente es el más significativo:

Soy la capa de hielo que cubre, desplazándose, los mares. Soy la lava ardiente deslizándose sobre la tierra. Ella está abajo, yo estoy arriba. Sin embargo, no experimento ninguna sensación de poder. La cubro con mi cuerpo, como una capa de magma sobre la piedra. Respondo a su pedido, a su breve reclamo, por tanto, no hay ningún poder. Ella se reconcentra sobre sí misma. Cierra los ojos, frunce la frente. Sus cejas se juntan. Yo hago un esfuerzo y descargo mi peso sobre ella. Mi sexo, grande, busca ubicación en su sexo, pequeño. La penetro y se sacude. Cruje la cama. La cubro, como la marea. Mi aliento calienta su cuello. Su aliento calienta mi frente. Gime. Gimo. Grita. Grito. Jadeo. Aúlla. Aúllo. Fricción. Fricción. Los pelos de su axila se hunden en mi boca. Farfu-

llo. Farfulla. Brama. Brama. Goteo. Gotea. Borboteo. Borbotea. Ahora, nuestros movimientos son conjuntos. Tiro hacia adelante, y ella va conmigo. (Peri Rossi 1990: 125)

Obsérvese con esta cita la capacidad agenciadora de ambos donde se pierde la división horizontal del hombre sobre la mujer (Bourdieu 2010) para entrar en una relación *con el poder*, en un sentido vertical y equitativo (Millington 2002). No es mimética, sino más bien armónica, pero para una armonía debe haber acuerdo y relación de afinidad entre las partes. Es esto lo que activa un devenir. Por eso es importante cuando el narrador declara: “respondo a su pedido, a su breve reclamo, por tanto, no hay ningún poder” (1990: 125), y aunque pareciera que él es el que responde a ella, a sus órdenes, más adelante vemos que también ella se armoniza al deseo del narrador; ambos logran el acuerdo amoroso y, en ese sentido, el acto transformador de ambas subjetividades. Sin embargo, es aquí donde el narrador adquiere el terror, el miedo a dejar de ser él mismo y convertirse en otro, en un sujeto desconocido, nacido de la agencia amorosa, producido no por Aída, sino por el amor con y hacia Aída. De este terror es esclarecedor lo que le advierte Raúl, el psicoanalista: “El enamorado —dice Raúl— es un hombre miedoso. Teme por sí mismo, teme perder la integridad de su yo, teme el yugo al que está sometido. Desea dejar de amar y, al mismo tiempo, teme la falta del amor” (1990: 165). Perder la integridad del yo, perder la soberanía, devenir más allá del poder sobre uno mismo: terror del enamorado, miedo del hombre enamorado, es decir, del patriarcado. Es ahí donde el narrador debe elegir si agenciarse a la subversión de Aída o aceptarse aniquilado ante la fuerza abyecta de Aída.

La cuestión amorosa de apertura entre los personajes invita a pensar otras agencias subversivas. En el caso del narrador, el amor significa preguntarse por sí mismo, ponerse en cuestión en sus modos de proceder; pero esto, como ya vimos, es constantemente contradictorio. El narrador lucha entre la posibilidad de un nuevo discurso amoroso que Aída propone a través de sus intervenciones y su propia agencia y el discurso cultural que el propio psicoanálisis ha fomentado, es decir, el de la soberanía masculina y la sumisión femenina en la replicación de un binario sexual (Preciado 2020b, Wittig 2006). Esta contraposición parece crear un abismo en él donde va perdiéndose a sí mismo al perder el discurso que lo sustenta, al paso que Aída va ganando terreno. Finalmente, por la tristeza de separarse de Aída, retorna a la búsqueda de una identidad perdida que ya no existe, donde él pueda vivirse cómodamente; sin embargo, el fantasma de Aída le impide retornar a su papel simbólico de hombre. La subversión clausura la repetición.

Podemos decir que el narrador no teme a la mujer como tal, sino a lo que ella es capaz de realizar: hacer tambalear a través del amor la estructura identitaria. El propio narrador se pregunta: “¿Hay alguien que haya amado alguna vez otra cosa que no sea su mirada?” (1990: 28). Es esta pregunta la que hace que toda la novela se vuelva un acto de producción subversivo: la mirada del narrador, constantemente, es puesta en duda, es eliminada o desplazada, hasta el

punto donde se abre al encuentro con ese otro que no es él: la persona amada. El narrador, acostumbrado a los juegos de poder, frente a una mujer que crea otras formas de relación con el poder y no de poder, enloquece. No sabe qué hacer con su dependencia a Aída, ni tampoco sabe qué hacer con su independencia a la misma. No sabe cómo actuar cuando no es él el que tiene el poder, sino ella que, como se ha visto, no lo ejerce. De ahí que cuando apelamos a las posibilidades de la infancia (el juego mutuo o la subordinación a la madre), Aída prefiere lo primero y el narrador, lo segundo, perdiendo acción sobre sí mismo, subordinándose a un dios que, lamentablemente para él, solo ha querido ser un dios para sí mismo, sin criaturas, sin creación, sueño de sí.

Cabe destacar que la novela muestra que cuando se ama con tanta pasión al subversivo (en este caso Aída), es imposible salir de la relación siendo idéntico a sí mismo. Y si no se es sí mismo, ¿qué se es? El narrador se encuentra, bajo el vaciado de su yo, sin acción, sin agencia, hombre sin nombre: "Si ella no me nombra, soy un ser anónimo, despersonalizado, sin carácter, sin identidad. Soy un niño castrado" (1990: 179), y la castración, en este sentido, bajo el discurso psicoanalista que él acepta, ni siquiera es el de lo femenino que podría representar Aída, llena de su propio sueño, sino el de la absoluta despersonalización. La tragedia del narrador o la parodia final de la novela es mostrar de qué manera una subversión del género, como la que realiza Aída junto a un hombre que acepta los designios de su género, es la destrucción de la identidad masculina en un patetismo que produce la risa, el asco o la piedad. Otra situación sería si hubiese alcanzado, en cambio, una forma de vida más allá del discurso psicoanalista hegemónico y patriarcal, cuestión que Aída, como sabemos, ha conseguido magníficamente y que ha intentado posibilitar en su amante.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN. *SOLITARIO DE AMOR* Y UNA LITERATURA SUBVERSIVA

A través de la subversión del género femenino que produce Aída, se alcanza una relación diferente entre los personajes. El amor pierde su peso normativo, pues Aída no busca replicar lo que se espera de tal relación (el matrimonio, los hijos, vivir juntos, la monogamia). Rompe así con la "unión romántica [de la] imagen publicitaria de la pareja heterosexual" (Preciado 2020a: 98). A la vez, debido a que no ejerce el poder, sino que se iguala con su pareja en un devenir-infancia sin jerarquías y en la creación de nuevas relaciones y lenguajes (el amor a los diccionarios y el nombramiento del mundo), abre la posibilidad a relaciones amorosas diferentes, subversivas a la norma que inauguran nuevos territorios, como el departamento de Aída donde el narrador no sería el soberano y el centro de atención (el hijo de Aída sería uno de los centros, por ejemplo). La ruptura de Aída con su género y la igualación del narrador con ella a través de un amor fuera de la norma, construyen nuevos escenarios románticos que nos hacen preguntarnos sobre la creación de nuevas subjetividades amorosas, así como expresiones de género que no repliquen una ley normativa y asfixiante.

Como expresa Peri Rossi al analizar *El nuevo desorden amoroso* (1979), lo que *Solitario de amor* estaría realizando es la posibilidad de liberar el deseo hacia

agenciamientos espontáneos, cuidadosos, juguetones que impiden la legislación (43). La novela puede ser leída como una producción de “ficciones visuales que modifiquen nuestro imaginario colectivo” (Preciado 2019: 99), cuestión por la que Peri Rossi también aboga en “Mujeres bajo la lente” (1978b). Como acertadamente apunta Preciado:

... para el subalterno, hablar no es simplemente resistir a la violencia del performativo hegemónico. Es sobre todo imaginar teatros disidentes en los que sea posible producir otra acción, diría Jacques Rancière. Desidentificarse para reconstruir una subjetividad que el performativo dominante ha herido. (Preciado 2019: 124)

Podemos pensar que *Solitario de amor* es una forma de crear esas representaciones culturales disidentes que no necesariamente deben estar fuera de la heterosexualidad, pero sí de una normativa heterosexista. Así pues, debido a que el amor “no es un sentimiento, sino una tecnología de gobierno de los cuerpos, una política de gestión del deseo que captura la potencia de actuar y de gozar de dos máquinas vivas y las pone al servicio de la reproducción social” (Preciado 2019: 143), el discurso subversivo de Aída en *Solitario de amor* permite constituir una estética postpatriarcal. La novela, al parodiar el psicoanálisis, uno de los discursos más fuertes de nuestra sociedad, nos obliga a desterritorializar nuestro hacer en la búsqueda de otros territorios no-normativos. La resignificación del amor y de sus escenarios permiten destacar el modo en que la novela se vuelve una máquina de nuevas producciones de significados culturales, que muestra cómo las identidades son teatrales y nunca naturales.

Así pues, Aída, una mujer ordinaria con una vida común de madre soltera, muestra cómo es posible pasar de lo femenino a un espacio que denomino queer o subversivo. Esto último no quiere decir que creo que debemos imitar las acciones de Aída para subvertir el género, sino que, como pensó Deleuze en *Crítica y clínica* (2016), cada uno debe encontrar su devenir en la repetición de la diferencia. Abrazar la subversión de Aída es comprender que cada subversión es, a la vez, colectiva y personal, es construir una política molecular.

Así pues, si es posible agenciarse con la literatura, esto solo es posible en tanto que cuestionamos nuestras identidades naturalizadas. La literatura muestra como el yo es una relación de fuerzas con el mundo, de negaciones y de aceptaciones, de destrucciones y de situaciones constructivas: “la literatura solo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo” (Deleuze 2016: 13). Pero desposeerse del yo significa relacionarse con los otros, agenciarse. En tanto que los cuerpos se relacionan por el amor, descubrimos que tal relación puede producir un devenir o un plano de abolición, como le sucedió al narrador. El devenir que inaugura la novela es de hacer aparecer “un pueblo que falta” (Deleuze 2016: 15), no el sentido de la castración o la pérdida, sino en el del suplemento y la expansión del deseo en nuevas agencias.

Como pensaría Foucault, de lo que se trata es de desactivar el dispositivo de la sexualidad, de ir más allá de la verdad de los sexos, romper con su hegemonía:

Conviene liberarse de la instancia del sexo a través de una inversión táctica de los diversos mecanismos de la sexualidad, si lo que se desea es hacer valer contra el poder a los cuerpos, los placeres, los saberes en su multiplicidad y posibilidad de resistencia. Contra el dispositivo de la sexualidad, el punto de apoyo del contrataque no debe ser el sexo-deseo, sino los cuerpos y los placeres. (Foucault 1976: 208)¹

Solitario de amor construye un discurso alternativo que no se entabla en una dinámica de la verdad binaria de los sexos, sino que la subvierte, dando un ejemplo de la posibilidad de la diferencia a través de la parodia de la diferencia sexual. En la literatura de Peri Rossi subvertir el género parece una constancia (Álvarez 2011), por lo que la diferencia se ha vuelto una ley en su escritura; el deseo se libera de su repetición. Así pues, en palabras de Peri Rossi, la literatura sería el territorio "donde todo lo reprimido puede salir" (Gilmour 2000: 123). Desterritorializar el deseo, producir una nueva ética del poder y de los afectos, eso sería "una verdadera alternativa a las formas tradicionales de hacer política" (Preciado 2009: 122). A través de una escritura experimental y crítica, *Solitario de amor* es la brújula hacia un mundo aún por descubrir, como una isla hacia donde se dirija la nave de los locos y sea posible, finalmente, liberarnos de la Ley del Padre y de la identidad única. Quiero concluir este ensayo con la siguiente cita de Peri Rossi que resume todo lo aquí dicho:

Lo cierto es que tener que demostrar que se es todo un hombre o toda una mujer (sin la menor mezcla del sexo contrario) es una preocupación y una actividad neuróticas, excluyentes, esclavizadoras, tiránicas y titánicas. La moda unisex ha triunfado porque el género humano estaba harto de tener que demostrar eso precisamente: su género. (Roffé 1998: 101)

OBRAS CITADAS

- Álvarez, Cristina (2011). "La subversión de la identidad en El amor es una droga dura de Cristina Peri Rossi", *Pucara*, 1(23): 83-98. <<https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/pucara/article/view/2537>> (10 de mayo de 2022).
- Bourdieu, Pierre (2010). *La dominación masculina*, trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judith (2001). "Fundamentos contingentes: el feminismo y la cuestión del 'postmodernismo'", *La Ventana*, 13: 7-41.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós.

¹ Traducción propia.

- Butler, Judith (2007). *El género en disputa*, trad. María Antonia Muñoz García. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith (2021). *Deshacer el género*, trad. Patricia Soley-Beltran. México: Paidós.
- Corbalán, Ana (2008). "Cuestionando la tradición patriarcal: La narrativa breve de Cristina Peri Rossi", *Chasqui*, 37(2): 3-14.
- Cosse, Rómulo (1995). *Cristina Peri Rossi. Papeles críticos*. Montevideo: Linardi y Risso.
- De Lauretis, Teresa (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, trad. María Echániz Sans. Madrid: Horas y Horas.
- Deleuze, Gilles (2016). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Dominijanni, Ida (2017). "Después del patriarcado. Feminismo y cuestión masculina", trads. Fina Birulés, Lorena Ángela y Ángels Vivas, Lectora. *Revista de Dones i Textualitat*, 23: 229-253. <https://doi.org/10.1344/Lectora2017.23.20>
- Dos Santos, Valentina. "La Naturaleza, régimen establecido", in *56 años viviendo con Cristina Peri Rossi*, eds. Claudia Pérez y Néstor Sanguinetti. Montevideo: Universidad de la República, 113-121.
- Foucault, Michel (1976). *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*. París: Gallimard.
- Foucault, Michel (1991). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- Gilmour, Nicola (2000). "Una entrevista con Cristina Peri Rossi", *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 6(1): 117-135. DOI: <https://doi.org/10.1080/13260219.2000.10429582>
- Hernández Martínez, Margarita. (2007). "El incendio de la imagen: mujer, mito, sacralización y erotismo en *Solitario de amor*, de Cristina Peri Rossi", *Letras Hispánicas*, 4(2): 87-94.
- Izaguirre Fernández, Belén (2017). "El derecho a sentir el cuerpo. Cristina Peri Rossi y su disección del deseo en 'La destrucción o el amor'", *Les Ateliers du SAL*, 11: 106-116. <<https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2018/04/11-lads11-izaguirre.pdf>> (10 de mayo de 2022).
- Kosofsky Sedwick, Eve (1998). *Epistemología del armario*, trad. Teresa Bladé Costa. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Lipovetsky, Gilles (2012). *La tercera mujer*, trad. Rosa Alapont. Barcelona: Anagrama.
- Malabou, Catherine (2021). *El placer borrado. Clítoris y pensamiento*, trad. Horacio Pons. Adrogué: La Cebra.
- Mérida Jiménez, Rafael (2015). "Cristina Peri Rossi en 'Triunfo': género y sexualidad en la prensa de la transición española", *Cuadernos de Investigación Filológica*, 41: 129-139. DOI: <https://doi.org/10.18172/cif.2736>
- Millington, Mark (2002). "Historias de deseo, amor y masculinidad en Cristina Peri Rossi y Elena Poniatowska", *Dossiers feministes*, 6: 37-49. <<https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102436>> (10 de mayo de 2022).
- Munguía Zatarain, Martha Elena (2007). "El discurso amoroso en la memoria literaria. Permanencia y transformación en 'Solitario de amor'", *Hispanófila*, 150: 55-74. <<https://www.jstor.org/stable/43807468>> (10 de mayo de 2022).
- Pasetti, Pía (2020). "Escritura y vacío. *Solitario de amor* de Cristina Peri Rossi y El discurso vacío de Mario Levrero", *Telar*, 25: 125-147. <<http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/500>> (10 de mayo de 2022).

- Pérez Fondevila, Aina (2005). "Del deseo y sus accesos. Una entrevista a Cristina Peri Rossi", *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 11: 181-194.
- Pérez-Sánchez, Gema y Cristina Peri Rossi (1995). "Entrevista", *Hispanamérica: Revista de Literatura*, 24(72): 59-72.
- Peri Rossi, Cristina (1978a). "Pornografía y sociedad", *Triunfo*, 794, 15 de abril: 42-43.
- Peri Rossi, Cristina (1978b). "Mujeres bajo la lente", *Triunfo*, 785, 11 de febrero: 36-37.
- Peri Rossi, Cristina (1978c). "Virginia Woolf: tres guineas de feminismo", *Triunfo*, 808, 22 de julio: 44-45.
- Peri Rossi, Cristina (1979). "Hacia el desorden amoroso", *Triunfo*, 857, 30 de junio: 42-43.
- Peri Rossi, Cristina (1980). "Divorciémonos, amor mío", *Triunfo*, 911, 12 de julio: 12.
- Peri Rossi, Cristina (1990). *Solitario de amor* [1988]. México: Consejo para la Cultura y las Artes, Grijalbo.
- Peri Rossi, Cristina (1994). *Otra vez Eros*. Barcelona: Lumen.
- Peri Rossi, Cristina (1999). *El amor es una droga dura*. Barcelona: Seix Barral.
- Preciado, [Paul] Beatriz. (2005). "Multitudes queer. Nota para una política de los 'anormales'", *Nombres*, 19: 157-166. <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2338>> (10 de mayo de 2022).
- Preciado, [Paul] Beatriz. (2009). "Género y performance: 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...", *Debate Feminista*, 40: 111-123. DOI: <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2009.40.1442>
- Preciado, [Paul] Beatriz. (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama.
- Preciado, Paul, B. (2019). *Un apartamento en Urano*. Barcelona: Anagrama.
- Preciado, Paul, B. (2020a). *Testo yonqui*. Barcelona: Anagrama.
- Preciado, Paul, B. (2020b). *Yo soy el monstruo que os habla*. Barcelona: Anagrama.
- Reyes García, Samy. (2023). *Territorios queer. Localizar las sexodisidencias*. España: Cántico.
- Roffé, Reina. (1998). "Entrevista a Cristina Peri Rossi", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 581: 93-106.
- Sánchez Fernández, Monique (2005). "El amor y la mirada en *Solitario de amor* de Cristina Peri Rossi", in *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, ed. Eva Varcárcel. V Congreso Internacional de la AEELH. A Coruña: Universidad da Coruña, 635-643. <<https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/11412>> (10 de mayo de 2022).
- Tanna, Natasha (2019). *Queer Genealogies in Transnational Barcelona*: Maria-Mercè Marçal, Cristina Peri Rossi, and Flavia Company. Oxford: Legenda, Modern Humanities Research Association. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv16kkxbq>

LA ALTA FANTASÍA ESPAÑOLA COMO EXOgéNERO CANÓNICO: PÚBLICO, CONSUMO Y ACEPTABILIDAD INSTITUCIONAL (EL CASO DE LAURA GALLEGO)

SPANISH HIGH FANTASY AS A CANONICAL EXO-GENRE:
AUDIENCE, CONSUMPTION, AND INSTITUTIONAL ACCEPTABILITY
(LAURA GALLEGO'S CASE)

DANIEL LUMBRERAS MARTÍNEZ

Universidad de Oviedo

<https://orcid.org/0000-0002-4222-9204>

UO272303@uniovi.es

Recibido: 01.09.2022

Aceptado: 31.03.2024

RESUMEN: Este trabajo versa sobre la posible existencia de un canon de la alta fantasía en España, una variedad literaria de creciente interés popular y académico. Partiendo de la ambientación de la alta fantasía en el mundo secundario como elemento común entre las diversas definiciones existentes del género, y tras una revisión y una síntesis teórica de la controvertida cuestión del canon, se emplea como herramienta metodológica de análisis la teoría de los polisistemas de Even-Zohar para constatar cómo las interferencias de los elementos del sistema literario pugnan por modificar el canon actual: la periferia le disputa su lugar al centro. Por un lado, la infiltración en las instituciones culturales, sobre todo la investigación universitaria, y, por otro lado, el empuje del mercado del libro y de los nuevos prescriptores de consumo literario (*booktubers*), además de las redes sociales y plataformas de lectores. Estos actores han ensalzado a la exitosa escritora Laura Gallego, que es fuente de obras derivadas como continuaciones de sus seguidores y el primer *anime* español en Netflix. Aparece así un canon del día, en términos de Harris, contrapuesto a la noción tradicional (válida, pero no única) del canon como la antología de una época seleccionada con criterios estéticos, defendida por estudiosos como Bloom. Este canon dinámico facilita profundizar en la investigación histórica, crítica y sociológica, en su contexto, de la literatura de alta fantasía en España.

PALABRAS CLAVE: Canon, alta fantasía, teoría de polisistemas, literatura española, Laura Gallego

ABSTRACT: This paper discusses the possible existence of a high fantasy canon in Spain, a literary genre of increasing popular and academic interest. Based on the common element of high fantasy being set in a secondary world and following a review and theoretical synthesis of the controversial issue of the literary canon, Even-Zohar's polysystem theory is used as a methodological tool of analysis. This allows us to verify how the interference of elements from the literary system strive to modify the current canon: the periphery disputes its place with the centre. On the one hand, there is the infiltration of cultural institutions, especially university research, and on the other hand, the push of the book market and new literary consumption prescribers (booktubers) in addition to general and reader social networks. These actors have exalted the successful writer Laura Gallego, who is the source of derivative works such as sequels by her followers and the first Spanish anime on Netflix. Thus, a "canon of the day" emerges, in Harris's terms, in contrast to the traditional notion (valid, but not unique) of the canon as the anthology of an epoch selected with aesthetic criteria, defended by scholars such as Bloom. This dynamic canon facilitates in-depth historical, critical, and sociological research, in its context, of high fantasy literature in Spain.

KEYWORDS: Canon, High Fantasy, Polysystem Theory, Spanish Literature



1. CANONIZACIÓN PASADA Y ¿presente?

La fantasía, entendida en sentido amplio, ocupa un hueco visible en el mercado literario español. Cuenta con editoriales dedicadas específicamente al género (Cazador de Ratas, Hidra, Cerbero), así como con divisiones de los grandes grupos que acogen múltiples títulos de esta modalidad (Alfaguara Juvenil, Destino, Montena, SM), incluso con sellos especializados como Fantasy (Random House), Literatura Fantástica (RBA) o Minotauro (Planeta). El fenómeno se consolidó en los primeros 2000, gracias a *Harry Potter* (1997-2007) o *Memorias de Idhún* (2004-2006), y continúa: anualmente se celebran eventos con miles de asistentes (Celsius232, Festival de Géneros Fantásticos Barcelona 42, Hispacon). Cabe entonces preguntarse: ¿se corresponde el éxito editorial con el prestigio literario? ¿Existe un exocanon¹ al margen del canon sancionado por las instituciones

¹ Véase el proyecto de investigación "Exocanónicos. Márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI", dirigido por Daniel Escandell en la Universidad de Salamanca (<https://iemyrhd.usal.es/?proyecto=exocanonicos-margenes-y-descentramiento-en-la-literatura-en-es>)

culturales? ¿Supone la fantasía un género exocanónico? ¿Cuál es el modelo de la fantasía en España? Tendremos en cuenta la intermedialidad fantástica, paradigma teórico insalvable actualmente, ya que no es “posible analizar un medio sin considerar sus relaciones con los demás” (Scolari 2023: 15).

Este revisa la idea de canon, las principales posturas de la teoría literaria al respecto y los modos como se produce la canonización. Se justifica el carácter paradigmático de Laura Gallego dentro del género altofantástico en España y a continuación se analizan los procesos de institucionalización que dan lugar tradicionalmente al canon: los mecanismos de la escuela, de la crítica y de la historia literaria. Por último, se estudian, siguiendo las teorías polisistémicas, las tensiones entre el centro y la periferia. En este ámbito se enmarca nuestra contribución a la cuestión del canon: el análisis de los procesos por los que elementos como el público, los nuevos prescriptores y las creaciones derivadas impulsan a la fantasía épica hacia la canonización.

La premisa inicial es que la alta fantasía, pese a contar con el apoyo de lectores fieles y directores de cine que adaptan sus títulos más conocidos, aún no ocupa un lugar de prestigio en las letras nacionales. En España, la fantasía ha sido históricamente marginada por dos motivos: una lectura sesgada de la *Poética* de Aristóteles, que llevó a los preceptistas a enaltecer la mimesis únicamente como copia exacta y directa de la realidad, y una visión rigorista del catolicismo que despreciaba la inventiva fantasiosa por disputarle su lugar de Creador a Dios. Ello llevó a que críticos como Menéndez Pidal destacaran la novela realista y exaltaran a Cervantes como paladín antifantástico (Pujante 2016). La debilidad y falta de identidad local del Romanticismo (movimiento que tantas alas dio a la fantasía y lo fantástico) y sus sucesores son causa parcial de la situación posterior: “La indefensión —con relación al canon occidental— de nuestra literatura del siglo xx” (Enrique 2012: 42). Así, por ejemplo, no hay españoles en las obras fantásticas del discutido catálogo de *El canon occidental*, que sí incluye a Borges (Bloom 1997: 537-572).

Tomamos esta definición operativa de la alta fantasía:

Una obra de ficción que se desarrolla en un mundo secundario construido de forma lo suficientemente completa para que resulte distinto del mundo primario, con el cual puede estar o no conectado, y que presenta al lector diferencias del orden natural u ontológico conocido que no pueden ser racionalizadas, pero que resultan verosímiles en el conjunto del universo ficcional. (Lumbreras Martínez 2023: 35)

Situar la historia en un universo imaginario distinto del propio del lector es el rasgo distintivo de este género (Cáceres Blanco 2016: 17). En una encuesta de 2023, entre 217 consumidores de fantasía, esta distinción fue reconocida por el 43,53% de los encuestados, si bien la mayoría no conoce la terminología académica (Pons 2023: 307). Un prototipo para esta variedad literaria es *El Señor de los Anillos*, de J. R. R. Tolkien (Lumbreras Martínez 2023: 30), cuya Tierra Media

panol-del-siglo-xxi).

resultó ser en la encuesta el mundo fantástico más conocido, por el 92,1% (Pons 2023: 307). Pero también hay otros modelos poderosos: el *Ciclo de Terramar* de Ursula K. Leguin o *Conan el Bárbaro* de Robert E. Howard, pues la alta fantasía ha mantenido héroes y la voz mítica, pero ha actualizado la moralidad a los nuevos tiempos (Castro Balbuena 2023: 319).

Consideramos que el término alta fantasía pertenece a una tradición académica plenamente reconocida (Castro Balbuena 2023, Palmer-Patel 2020), pese a las connotaciones estéticas que puedan inducir rechazo al término (Martín Rodríguez 2022) y la preferencia por otras nociones menos marcadas como “mundos épicos imaginarios” (Cáceres Blanco 2016). Preferimos el énfasis en el mundo secundario frente a la idea de destino o salvar el mundo (Palmer-Patel 2020) o los componentes mítico-épicos y personajes heroicos (Cáceres Blanco 2016, Castro Balbuena 2023), que, si bien son importantes, no son un elemento exclusivo del género. En palabras de Attebery (2022: 58), “[e]pic fantasy is often characterized in terms of a battle between good and evil, but the best fantasy has always muddied those categories”. Por ejemplo, *El castillo ambulante* (1986), de Diana Wynne Jones, se acerca más a los cuentos de hadas que a la mitología y es más relevante la relación entre sus protagonistas y su progreso, sin revestimientos mesiánicos.

En la primera década del siglo XXI, la alta fantasía, comercializada para el público juvenil y representada por Laura Gallego, Santiago García-Clairac (*El Ejército Negro*) o Javier Negrete (saga *Tramórea*), tuvo un claro dominio en términos de difusión, con tiradas de más de 10.000 ejemplares frente a los 5.000 de otros géneros más convencionales (García Yebra 2008). Abonaban el terreno éxitos de adaptaciones cinematográficas, como las de *Harry Potter* o *El Señor de los Anillos*. Lejos de ser una moda pasajera, el género que cultiva Laura Gallego continúa teniendo buenos números, con autores como Aranzazu Serrano Lorenzo (*Neimhaim*), Lucía González Lavado (*Hijos del dragón*), David Lozano (*La puerta oscura*) o Pedro Urvi (*El enigma de los ilenios*). También se consume a autores extranjeros, como George Martin (*Canción de hielo y fuego*), Brandon Sanderson (*Nacidos de la bruma*) o Rebecca Yarros (*Empíreo*). En palabras de Isabel Clúa, “[l]a fantasía —en un sentido amplio [...]— se ha constituido como un fenómeno editorial bien consolidado en nuestro mercado” (2011: 124-125).

Dentro de la novela denominada comercialmente para lectores adultos, en el apartado de ciencia ficción y terror (ocasionalmente la fantasía está agrupada aquí en las librerías, y la fantasía carece de categoría propia) el año 2022, había en España, de acuerdo con datos de los editores, 8.353 títulos vivos en catálogo (más que en la categoría “Romántica”) y se vendieron 1103.000 ejemplares, con una facturación de 17,91 millones de euros —un 6,4% más de caja que el año anterior—. Por su parte, la categoría “Infantil y Juvenil” conoció 9.150 títulos y despachó 41.812.000 ejemplares por un total de 469,56 millones de euros, el 16,8 % del total del volumen de negocio del sector. La tirada media fue de 3.742 y 5.757, respectivamente (FGEE 2023: 103).

Los libreros no desglosan más su información, pero los datos recopilados sobre el periodo 2005-2015 muestran que, al final de este, existían 59 editoriales

especializadas en el género fantástico, se habían editado al menos 3.953 obras de fantasía, mayoritaria frente a las 2.186 de ciencia ficción y las 1.299 de terror. Las obras juveniles de los tres temas representan el 30% de los títulos frente a la literatura para adultos, si bien la tendencia en los últimos años es descendente (Villarreal 2016: 12-23). Sin embargo, siguen destacando en números absolutos, pues “[g]ozan de grandes tiradas y abundante apoyo mediático, algo al alcance de pocos sellos especializados” (Villarreal 2016: 45).

En cuanto al canon, es un lugar común recordar que etimológicamente este significa ‘regla’ y que, en crítica literaria, se ha convertido en un florilegio: “A principle of selection by which some authors or texts were deemed worthier of preservation than others” (Guillory 1990: 233). Pero ¿qué convierte a una obra o a un autor en canónicos? Para parte de la crítica, la respuesta estaría en su potencia estética sobre todo lo demás (De la Torre-Espinosa 2021: 714): “Una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña” (Bloom 1997: 13). Resulta fundamentalmente una memoria cultural, aquello que trasciende su tiempo y se convierte en arte inmortal (Bloom 1997: 27-30).

Además del gusto de cada crítico, el canon depende del momento sociohistórico de su formación, con valores que a menudo cambian por la ley del péndulo (Cerrillo 2013: 24). La selección puede obedecer a múltiples propósitos, como proveer modelos a los artistas, de legado cultural, para legitimar una teoría literaria, para historizar, para responder al pluralismo social... (Harvis 1998: 48-55). Pero, esencialmente, se trata de un instrumento de poder de la élite: “Canons are strategically constructs by which societies maintain their own interests since the canon allows control over the texts a culture takes seriously and the methods of interpretation that establish the meaning of ‘serious’” (Altieri 1983: 38).

Se ha debatido profusamente sobre la apertura del canon para evitar su elitización. El sector contrario a esta posición se lamenta: “En la práctica, la ‘ampliación del canon’ ha significado la destrucción” (Bloom 1997: 17). A juicio de Bloom, es absurdo criticar al modelo establecido por elitista porque no está cerrado y porque cualquier alternativa también será elitista (47). La vertiente partidaria de la apertura rechaza un modelo literario universal por basarse a menudo solo en el varón (Culler 1998: 140-149) y propone una serie de cambios: “Una doble llamada a la expansión de los cánones humanísticos con una crítica del proyecto y de los mecanismos de la formación del canon [...] una crítica de los valores culturales con la inclusión de textos canónicos dentro de esa crítica” (Culler 1998: 156).

Aunque estas posturas se opongan, interactúan, pues el contracanon refuta criterios estéticos y las cuotas de representación conllevarían ignorar las circunstancias de acceso a la cultura. Se atisba, pues, una síntesis contextual de la cuestión, que depende de la cronología: “The literary canon is itself a considerable part of the matter of history, and that historicity is not really transcended by the immortality of the canonical work” (Guillory 1990: 244). De otra parte, se está manifestando un interés por la apertura del canon hacia voces histórica-

mente relegadas a la otredad —como la mujer y su realidad en el plano corporal, sexual o maternal—, en línea con las metas de socialización e inclusividad de la educación actual. Se hace necesario un esfuerzo formativo por incorporar estas visiones frente a la abrumadora realidad de que anualmente se publican unos 30.000 libros nuevos en español (Saneleuterio y Fuentes 2021: 9-13).

La entrada al canon es un proceso dialéctico. Los textos luchan por su supervivencia, y la selección viene después: “se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores” (Bloom 1997: 30). Esta visión estratificada no es la única: los criterios de grandeza estética varían diacrónicamente (Guillory 1990: 236). Entonces, cada generación va moldeando el canon con sus gustos, relegando unas secciones y destacando otras (Harris 1998: 44-45). Ahora bien, puede señalarse un canon sincrónico: “El núcleo que cambia radicalmente es un tipo de canon *diacrónico* (canon₉), para distinguirlo de una periferia que cambia rápidamente, y que podría llamarse canon *del día* [...] (canon₁₀), del que solo una parte minúscula tendría la posibilidad de llegar a formar parte del canon diacrónico” (Harris 1998: 44).

¿Qué sentido tiene hablar de canon en presente y, en concreto, de la alta fantasía? Si entendemos el canon como mutable, dependiente de la época examinada, asumimos que debe incluir los distintos géneros, para que estos posean un modelo en el que mirarse, una tradición que seguir o discutir, porque así se avanza tanto en la creación como en la teoría. De este modo es posible establecer tipologías para entender mejor los fenómenos literarios; a tal fin, son útiles los prototipos que suministra el canon.

Para estudiar la formación de este canon del día, periférico, exocanon, es útil la teoría polisistémica de Even-Zohar, cuyo esquema, como es bien sabido, se edifica sobre el modelo funcionalista de la comunicación de Roman Jakobson. Existe una serie de elementos interdependientes: institución, repertorio, productor, consumidor, mercado y producto literarios (Even-Zohar 1999: 29-31). Un indicio de que un producto cultural se ha canonizado es la “interferencia intersistémica” (De la Torre-Espinosa 2021: 713), la cual consiste en su palpable influencia en el sistema cultural (715).

Además de la literatura —que ya no es el único centro de atención—, hemos de estudiar también otros formatos: la alta fantasía se extiende a los juegos de mesa, las videoconsolas, el audiovisual y las industrias gráficas y musicales (Castro Balbuena 2023: 318). Existe, por un lado, la intermedialidad —entendida como traspasos entre medios de difusión tradicionales— y por otro, la transmedialidad —propia de los medios digitales, en los que el usuario participa también como productor (Sánchez-Mesa y Jaens 2017: 7-8). La obra de Gallego, como después se analizará, es tanto intermedial (por adaptaciones a otros formatos), como multimedial (mundos fictivos en los que los lectores interactúan y amplían las fronteras). Además, las relaciones intermediales contribuyen a reforzar el carácter unificador del género altofantástico entre obras distintas, pero

que tienen unos orígenes compartidos, sean del soporte literario tradicional o no (Castro Balbuena 2023: 312-313).

La productividad es otro factor relevante al hablar de canon: “La perspectiva sincrónica, al menos a medio plazo, sí que gana en claridad si se tiene en cuenta la existencia de autores prolíficos, que llenan una época con sus escritos” (Montaner 2011: 62). Ello se debe a que, suponiendo que cada obra se difunde equitativamente, algo que se puede postular en la era de Internet, los efectos son claros: “Un elevado nivel de productividad implica un mayor impacto sobre el contexto” (Montaner 2011: 62-63). Por otro lado, cabe proponer varios criterios empíricos para considerar la canonización, en orden de relevancia: “La trascendencia histórica de su influjo [...], su grado de representatividad de las corrientes dominantes en un periodo dado, sus innovaciones estéticas, sus niveles de visibilidad e impacto coetáneos [...] y su grado de productividad” (Montaner 2011: 65).

Hasta los años 60 del siglo xx, la mayoría de la fantasía era comercializada como literatura infantil, y críticos como Lin Carter se esforzaban en diferenciar una fantasía de adultos (Clute 1997: 7). La etiqueta de juvenil —que, con frecuencia, se aplica a la fantasía de Laura Gallego— ocasiona una dialéctica centro-periferia, en la que la frontera pretende ocupar los espacios prominentes (Lotman 1996: 9-10). Así, la literatura prestigiosa, “de adultos” (frecuentemente clásicos de otros siglos) se encuentra en el núcleo y la más reciente, dirigida a los jóvenes, en los márgenes. Sin embargo, cada vez más escuelas y docentes incluyen obras del último tipo, junto al canon tradicional, entre aquellas que encargan leer al alumnado. Hay que tener presente que, en la mayoría de los casos, aún no ha transcurrido suficiente tiempo como para que parte de la literatura infantil y juvenil haya entrado en el canon diacrónico, y que tampoco hay un modelo de alta fantasía español y adulto claramente aceptado, salvo quizá *Olvidado rey Gudú*, de Ana María Matute (Martín Rodríguez 2022: 565), que encaja igualmente en la definición antes propuesta.

Establecidos los criterios para buscar un canon, en el caso que nos ocupa de la alta fantasía española, se tomará a Laura Gallego (Quart de Poblet, 1977) como hipotética representante. Se hará referencia en este artículo a la literatura juvenil porque es como su literatura se ha comercializado y se ofrece datos sobre la autora. Tomamos a Gallego primeramente por su gran circulación social: es rostro común para buena parte de la juventud española, que creció con sus libros. Dedicada fundamentalmente a la novela, la valenciana cuenta con más de cuarenta títulos, desde *Finis Mundi* (1999) hasta *Stravagantia* (2022). Como advierte Isabel Clúa, Gallego “[n]o ha dejado de publicar y se ha convertido no solo en una autora *best-seller*, sino en el referente absoluto de la fantasía juvenil en español” (2011: 131). Más allá de sus cualidades literarias, la autora ha conseguido el codiciado top de ventas, esa condición de *best-seller*, gracias al apoyo de las industrias editoriales y comerciales, que “[h]an tenido en cuenta los gustos, exigencia de consumo y expectativas de un público de masas” (Estébanez Calderón 2009: 49).

La obra de Gallego suele agruparse en sagas —especialmente trilogías como *Guardianes de la Ciudadela*— y se encuadra de forma mayoritaria en el género de la alta fantasía. Dentro de este, los mundos secundarios pueden estar conectados con el primario del lector (*Memorias de Idhún*) o no (*Crónicas de la Torre*). Además, ha sido reconocida como autora con el Premio Cervantes Chico 2011 al conjunto de su obra y con el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil de 2012 por *Donde los árboles cantan*. Continúa escribiendo una novela o más por año, y busca una voz propia en lugar de seguir al nuevo autor faro de la fantasía contemporánea, George R. R. Martin (Efe 2008). Su estilo sigue a menudo la narración tradicional en tercera persona omnisciente, con mundos rebozantes de magia, vocabulario apto para menores y tramas en las que los bandos morales son más delimitables. En su saga *Canción de hielo y fuego* (1996-presente), Martin bebe de la historia real (por ejemplo, la Guerra de las Dos Rosas), no huye de lo violento o sexual y plantea un mundo de múltiples conflictos, en el que la magia es un elemento residual y resulta complicado saber cuáles son los personajes “buenos” que salvarán el mundo (y que narran desde puntos de vista diferentes y limitados) (Palmer-Patel 2020: 9). Gallego sería entonces una *context-sensitive writer*, en la terminología de Doležel, una autora que sigue una corriente pero que trata de establecer su propia sensibilidad artística (Montaner 2011: 57-58).

2. INSTITUCIONALIZACIÓN

El canon literario es de origen docente. Se trataba de una selección de autores para acceder al conocimiento de la lengua materna en tiempos de la república romana. Desde entonces, la práctica de la enseñanza continúa como principal referencia institucional para la renovación o conservación del canon (Guillory 1990: 239). Debe ponderarse que para muchas personas es la principal —si no la única— forma de conocerlo, a través de libros de texto y lecturas obligatorias. Estas últimas casi nunca se alejan de lo establecido, del canon que mandan las historias literarias o el mundillo libresco para explorar los márgenes (González Vázquez 2012: 18).

Siguiendo a Bourdieu, llegaremos a colegir que el canon es una entidad que se retroalimenta a sí misma: “Es admirado lo admirable y es admirable lo que ha sido legitimado por quienes son dignos de admiración en la escala social” (Pozuelo y Aradra 2000: 110). Por ello, para estudiarlo es preciso analizar el papel de las entidades culturales. La institucionalización, lo colectivo, es fundamental para la canonización:

An individual’s judgement that a work is great does nothing in itself to preserve that work, unless that judgement is made in a certain institutional context, a setting in which it is possible to insure the reproduction of the work, its continual reintroduction to generations of readers. (Guillory 1990: 237)

Es decir, quienes ostentan el poder buscan mantenerlo perpetuando los símbolos que les son gratos.

En el caso español, existe un conflicto entre los impulsos continuistas y los transgresores: “Ha de seguir mientras que el Canon oficial de nuestra literatura no reconozca su débito esencial con la heterodoxia que la constituye y es su misma, progresiva, identidad” (Enrique 2013: 44). Ahora bien, la oficialidad no lo es todo: “A veces, este acontecimiento tiene lugar de espaldas a la institución, ya que la canonización puede llegar antes de que esta advierta el cambio producido en el sistema cultural” (De la Torre-Espinosa 2021: 717).

Por su parte, Sullà equipara el canon a los clásicos al considerar que el primero engloba a los segundos (2009: 21-34). Sin embargo, esta es una visión esclerotizada, pues supone que la etiqueta *obra maestra* se mantiene imperturbable y que la selección opera como un Midas que convierte lo tocado en clásico. De hecho, puede haber selecciones de obras oscuras, olvidadas por circunstancias históricas adversas (si se quiere, contracánones) o cánones como el de Bloom, que orillan clásicos altofantásticos, como *The Chronicles of Narnia* de C. S. Lewis. En suma: “Existen clásicos de géneros menores o de géneros que carecen de vigencia actual” (Sullà 2009: 34).

Frente al oficial, existe, pues, un “canon oculto”: “Recomendaciones lectoras compartidas por muchos profesores del mismo nivel educativo o, incluso, prescripciones lectoras coincidentes entre dos o más centros” (Cerrillo 2013: 28).² Harris ve tan poderosa la influencia docente que se pregunta si puede haber cánones que desbanquen al diacrónico o al que proponen los profesores de literatura (1998: 44). En este sentido, los libros de texto son herramientas relevantes para la propagación del canon en el ámbito educativo. Laura Gallego, caso paradigmático, apenas empieza a aparecer en ellos. Una investigación sobre escritoras en manuales de seis editoriales para Lengua Castellana y Literatura de 4.º de ESO resaltaba que la autora valenciana, junto a Maite Carranza, figura como representante de la literatura juvenil en el manual de Edebé. El propio trabajo la etiquetaba como “Otras novelistas que pueden tenerse en cuenta” (Sánchez Martínez 2020: 49). Pesquisas similares efectuadas en Canarias a través de cuatro editoriales, con respecto también a 4.º de ESO, no hallaron a Gallego en los manuales. No obstante, de los veintidós profesores que respondieron a una encuesta académica, se constató que la valenciana fue añadida fuera de programación (Negrín Carro 2020: 25, 37, 64).³ Además, la autoridad educativa española proporciona un apoyo indirecto. En el portal *Leer.es* del Ministerio de Educación se muestra una propuesta de canon escolar que incluye dos obras de Laura Gallego: *La leyenda del rey errante*, en ESO, y *Finis mundo*, en Bachillerato. La selección la elaboró el propio Cerrillo (2021: 15-16).

Pasando del ámbito docente al investigador, la labor académica ha empezado a ocuparse de la obra de Laura Gallego durante la última década. Son múltiples los ejemplos de trabajos disponibles, principalmente en dos vertientes: teoría de la fantasía y estudios de género, a veces con un añadido pedagógico.

² Véase este artículo sobre la obra de Laura Gallego como lectura obligatoria.

³ Existen numerosas propuestas académicas para la práctica docente que incluyen obras de Laura Gallego, pero el enfoque de la Didáctica de la Literatura excede los límites de este artículo.

Sin pretensión de exhaustividad, se comentan a continuación algunos trabajos monográficos sobre la autora valenciana, pero las menciones en estudios de conjunto son aún muchas más.

En el enfoque teórico, Linares aprecia las relaciones con el cuento folclórico de *Memorias de Idhún* (2007). Desde la mitocrítica, González de la Llana (2011) subraya la pertinencia de los postulados antropológicos de Gilbert Durand para el estudio de esta trilogía. Otros títulos más recientes de Gallego han llamado la atención de los estudiosos de los tropos y tópicos de la fantasía concebida para el público juvenil: la bilogía *Ahriel* en el caso de Mandrell (2012), *El libro de los portales* en el de Rosal (2016) y *Donde los árboles cantan* en el de Correas (2021).

Explorando la corriente del género se halla el capítulo ya citado de Clúa sobre el patriarcado en la fantasía actual, que destaca el dualismo de la protagonista de *El valle de los lobos*, entre la heroína empoderada y la tradicional (2011: 133-136). Horcajo (2013) estudia la potencialidad educativa de la obra de Gallego; Sanz-Alonso (2021) ofrece un punto de vista ecofeminista en su análisis de *Las hijas de Tara*; y García Montserrat (2022), en su tesis, se ocupa de los estereotipos de género en el conjunto de la obra de Laura Gallego.

Junto con la práctica docente y la investigación literaria, las antologías y las historias de la literatura son elementos institucionales relevantes para la formación del canon (Mainer 1998: 275, Pozuelo y Aradra 2000: 124). En ese sentido, la inclusión de Gallego en varias antologías de relatos denota el reconocimiento que le otorgan los compiladores. En *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (2019), dedicada específicamente a los géneros no miméticos, y coordinada por Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón (2019), el nombre de la valenciana aparece junto a los de autoras tan consagradas como Cristina Fernández Cubas. En la misma línea, *Relatos insólitos*, selección de Rubén Serrano (2014), incluye la historia *Tiempo, calma y silencio*.

Por su parte, las historias de la literatura ya han empezado a abarcar la segunda década del siglo XXI y a estudiar en profundidad la primera, pero las editadas desde el año 2000 apenas se refieren a la fantasía en la que se enmarca Gallego, a pesar de que el género cuenta con superventas como *Olvidado rey Gudú*. Además, mientras que lo fantástico ha gozado de mayor fortuna teórica y ha sido objeto de publicaciones especializadas, como la revista *Brumal*,⁴ la alta fantasía, en España, carece siquiera de una historia (Martín Rodríguez 2022: 558).

El olvido de la literatura especulativa se debe, de acuerdo con Gutiérrez Trápaga, a que las historias literarias suelen trabajar con métodos de *close reading* para corpus vastísimos y con fuentes secundarias que privilegian el paradigma de la ficción mimética: "Las pocas veces que sí se identifica y se reconoce a los tres géneros [gótico, ciencia ficción y fantasía] no suele haber una sección dedicada a estos, ni un seguimiento detallado de las fuentes existentes" (2021: 92). Se da así una condición que Even-Zohar postula como necesaria para que se dé una interferencia intersistémica: los contactos generan resistencias (De la

⁴ Dirigida por el especialista en la materia, David Roas, en la Universitat Autònoma de Barcelona (<https://revistes.uab.cat/brumal>).

Torre-Espinosa 2021: 723-724). En este caso, de una parte de la institución académica (la historiografía literaria) a dar cabida a la fantasía épica.

Debe valorarse el peso que han tenido tradicionalmente las historias de la literatura en la tradición escolar española (Sullà 2009: 32). Nuevamente vemos cómo el canon se retroalimenta, en la medida en que las historias literarias han jugado un papel crucial desde los inicios del sistema educativo público en los años 1840 y, por lo tanto, en “[l]a configuración y la movilidad del canon [...] la institucionalización de la literatura” (Núñez 2014: 40-41). Durante esta investigación solo encontramos a Gallego en el *Manual de literatura española actual* de Prieto de Paula y Langa Pizarro, y allí solamente mencionada entre los autores destacados de la narrativa infantil y juvenil recientes (2017: 211). Concluimos que su ausencia en los manuales —sería discutible en otro lugar su intencionalidad— resta fuerza a su obra con respecto al canon diacrónico.

Adicionalmente, según las teorías sistémicas, como la de Even-Zohar, la literatura desde finales del siglo xx tiene en los premios literarios una de las principales fuerzas canonizadoras, particularmente los que entregan las instituciones más poderosas. Algunos signos de esta influencia son el “[n]úmero de ediciones, reimpressiones y reediciones de las obras premiadas, permanencia en el tiempo, traducciones, adaptaciones cinematográficas e investigaciones” (Lluch y Cantó 2021: 473), cuestiones que serán abordadas en este artículo. Ya fue notado el reconocimiento a Gallego a través de galardones que refuerzan su posición en el sistema literario. Además, la autora ha sido seleccionada dos veces para el Premio de Literatura “Protagonista Jove” que deciden los lectores: en este caso, escolares catalanes de 12 a 16 años desde el año 1996 (Lluch y Cantó 2021: 474-478).

3. TENSIÓN CENTRO-PERIFERIA

Como quedó expuesto, el canon ocupa, en el sistema literario, el lugar simbólico principal. En la pugna entre marginados y poderosos por ocupar o mantener el centro, este puede desplazarse en pro de las periferias (Even-Zohar 1990: 14, Núñez 2014: 42-43). De este modo, obras consideradas literatura infantil y juvenil sin trascendencia coetánea, como *El guardián entre el centeno* de J. D. Salinger, pueden devenir piezas canónicas (Cerrillo 2013: 26). Así,

La periferia acusa al centro de detentar el poder literario y generar procesos de canonización según sus propios intereses [...] el centro acusa a la periferia de envidia ante la falta de reconocimiento, y de buscar únicamente la influencia que no tienen so capa de independencia o reivindicaciones estéticas. (Ruiz Martínez 2013: 172)

Pero el margen tiene mecanismos para presionar al núcleo, aunque este no quiera ceder o compartir su situación de privilegio. Siendo los elementos del polisistema literario interdependientes, la acción de unos sobre otros (por ejemplo, del público frente a la Academia) puede conducir a la canonización de un fenómeno literario considerado tradicionalmente como marginal. Es decir, que

la considerada como *sub-culture* presiona para entrar en el canon junto a la tenida por elevada (Even-Zohar 1990: 16-17). Para ello, es fundamental (tomando el término de Jauss) la circulación social de la subcultura, su músculo económico y la productividad que generen sus modelos. En este sentido, Internet favorece el descentramiento del canon, dado que permite a cualquiera erigirse en autor o crítico, si bien presenta algunos peligros: "Este tipo de fenómenos, al carecer de filtros, pueden engañar a incautos deseosos de creer teorías de la conspiración" (Ruiz Martínez 2013: 177). En dichas teorías, se afirma sin fundamento que todo el sistema se conjura para apartar del canon a una obra o autor concreto, o para mantenerlo pese a su falta de calidad. Desde el punto de vista crítico, además, resulta reduccionista estudiar un género literario atendiendo solo al lugar central y no a las relaciones que se establecen entre sus componentes (Castro Balbuena 2023: 311). Los grupos al margen, interesados en obtener el poder institucional para lograr una canonización, se enfrentan a dos alternativas: adherirse a lo establecido o presentar un repertorio nuevo (Even-Zohar 1999: 41-42). Ser original es complicado, pero necesitamos aceptar la tradición para trascenderla: "Hay que arrastrar la carga de las influencias si se desea alcanzar una originalidad significativa dentro de la riqueza de la tradición literaria occidental" (Bloom 1997: 18).

Si retomamos la tesis bloomiana sobre el componente estético esencial del canon, es preciso tener una idea de la belleza a la que se aspira para alcanzarla. Así, dentro del repertorio literario, existen modelos de los cuales los lectores ya tienen (por sus propias experiencias) conocimientos previos que les facilitan la interpretación (Even-Zohar 1999: 36-38). Es decir, un horizonte de expectativas de lo estéticamente potente y de las características esenciales de la obra que consumirán. Sin embargo, la alta fantasía que atribuimos a la Laura Gallego carece de un modelo establecido en el que mirarse, especialmente por su encuadre juvenil: "No existe hoy por hoy un canon literario infantil y juvenil plenamente aceptado" (Tejerina 2005: s/p). Consecuentemente, sus primeras obras buscaron entroncar con autores importantes del género. La autora concede las influencias de sus primeros libros: "Seguían el modelo de fantasía épica iniciado por J. R. R. Tolkien en *The Lord of the Rings* y continuado por Margaret Weis y Tracy Hickman con la exitosa saga *Dragonlance*, repleto de elfos, magos, enanos y dragones" (Efe 2008). Hace falta mirar afuera, encontrar algo nuevo: "Las interferencias son favorecidas cuando un sistema necesita elementos que no están disponibles en su propio repertorio" (De la Torre-Espinosa 2021: 724). Recuérdese que, en 2006 (pleno apogeo de *Memorias de Idhún*), la prensa nacional la saludaba así: "Una especie de Tolkien a la española" (Bermejo 2006).

Además de un modelo establecido —aunque no exactamente para su público objetivo— al que admirar y trascender, desde la perspectiva antropológica, Gallego conecta con un haz muy productivo en la literatura y el cine de fantasía: el viaje del héroe, el monomito campbelliano. Bilbo Bolsón, Luke Skywalker o Bastián Baltasar Bux fueron viajeros renuentes a las hazañas y valerosos contra un poderoso mal al que terminaron derrotando. De igual modo, Dana en *Crónicas de la Torre* realiza un camino purificador para impedir que el perverso Maes-

tro se haga con el cuerno del unicornio (Lumbreras Martínez 2019) y los protagonistas de las obras más célebres de la valenciana, *Memorias de Idhún*, caminan con múltiples ordalías de por medio para derrotar a Ashran el Nigromante.

No hay mercado sin consumidor, que en el polisistema literario se identifica con el lector. Ahora bien, este no es una masa amorfa: “El conjunto de consumidores no consiste en una mera suma de individuos, sino que se trata de una red relacional de poder capaz de determinar la suerte de un producto” (Even-Zohar 1999: 49). Esta imagen mental, la del público reclamando la canonicidad de un autor, es sugestiva, pero engañosa. Hubo escritores exitosos en su día (como fray Antonio de Guevara) pero que hoy apenas son mencionados en algún manual, y viceversa, como Gómez de la Serna (Mainer 1998: 284-285). Dentro del sistema literario, que actúa en sincronía y en diacronía, un factor a la hora de determinar la canonicidad de un autor (incluso si la influencia no le sobrevive) es el eco popular, aunque la historiografía y la crítica literaria clásicas lo minusvaloren (Mainer 1998: 285). Es por ello tarea académica estudiar a los escritores en su contexto y su relevancia (Montaner 2011: 61, 64-65), como se plantea en este artículo. Si bien pueden existir obras canónicas al margen de las ventas, hasta para los más estetas estas resultan relevantes: “Parece claro que el capital es necesario para el cultivo de los valores estéticos” (Bloom 1997: 43). El mercado es eje mediador crucial entre el producto y el consumidor, determinando a menudo con su interacción el éxito del primero, por lo que su interés no debería pasar desapercibido para el teórico. Verbigracia, hoy es aceptada la importancia de Seix Barral y la mercadotecnia para empujar al *boom* latinoamericano de los 60 y 70 al altar del canon (De la Torre-Espinosa 2021: 717-718).

Más arriba se discutió el éxito popular de la fantasía. Las tendencias se confirman con Gallego, quien, si tardó en ser atendida por la crítica, gozó pronto del favor del mercado. Antes de los 30 años, sus libros ya conocían tiradas de 90.000 ejemplares, cifra insólita en libros juveniles (Bermejo 2006). Su *magnum opus*, la trilogía *Memorias de Idhún*, alcanzó en 2014 cifras llamativas: ediciones en diecinueve países, traducciones a quince idiomas y ventas superiores al millón de libros (Fontana 2015). El fenómeno ha continuado hasta *El ciclo del eterno emperador*, caracterizada como *best-seller* entre las lecturas de la vuelta al cole del otoño de 2021, según Nielsen España (Publishnews 2021).

Uno de los motivos de la fortaleza de la fantasía hispánica entre el público es la interacción: “Ha generado y se ha visto, a su vez, enriquecida por todo un repertorio de nuevas prácticas de lectura caracterizadas por el papel activo del lector/a” (Clúa 2011: 125). La participación popular en la configuración del mundo literario acarrea una consecuencia visible: “Difumina los límites entre producción, consumo, escritura y, en definitiva, los límites de la obra misma” (Clúa 2011: 125). En este sentido, la escritora valenciana ha sabido generar un fenómeno fan que sigue y multiplica sus andanzas. No son solo consumidores pasivos de sus mundos ficticios, sino que contribuyen a expandirlos produciendo obras nuevas o participando en el desarrollo de la historia, aproximándose al papel del creador literario: son *prosumidores* (Castro Balbuena 2023: 324, Sánchez-Mesa y Jaens 2017: 8). Gallego se prodiga, a través de su equipo, en las redes sociales, donde

los lectores interactúan regularmente con sus publicaciones. Hay una relación de cooperación que favorece el desarrollo conjunto intermediático (Scolari 2023: 17). En diciembre de 2023⁵ tenía más de 99.200 seguidores en Twitter, 48.800 en Instagram y 31.000 en Facebook. En el portal oficial de la autora, *lauragallego.com*, se alojó (entre 2003 y 2017) un poblado foro de discusión sobre literatura juvenil en español. En paralelo, fueron apareciendo otras iniciativas de intercambio virtual, como las redes sociales (que se tratarán después), blogs y otros foros. Según recientes investigaciones, los fans de Laura Gallego se retroalimentaban entre ellos en el foro de la autora, recomendándose diferentes títulos de esta, además de otras obras juveniles como las de Jordi Sierra y Fabra. Algunos foros institucionales, como *Què Llegeixes?*, se correspondían con lecturas más clásicas y en los blogs literarios se difunden las novedades y traducciones (Lluch 2021: 69-70).

Mientras el mercado y las redes sociales se expanden, la autoridad de las recomendaciones institucionales declina: “Se ha pasado de la recomendación tradicional de profesores, libreros o bibliotecarios, sustituyéndola por la del algoritmo creado por Amazon o la de lectores transformados en *influencers*” (Lluch 2021: 51-52). El surgimiento de apelaciones directas de autores y editoriales ha tenido como consecuencia la pérdida de influencia de la escuela como prescriptor de lectura (y de canon, cabe añadir), dando alas al imperio mercadotécnico (Lluch 2021: 53). Además, los lectores actuales también se ven influidos por nuevos prescriptores a los que les exponen las tecnologías de la información y la comunicación. Se trata de los videoblogueros literarios o *booktubers*, que desplazan al oligopolio de la escuela, la prensa y la crítica literaria e influyen especialmente en la franja de aficionados a la lectura entre siete y once años: “Los mediadores más populares en la actualidad, que vienen, en parte, a sustituir a los agentes que tradicionalmente han sido el puente entre el libro y los jóvenes lectores” (De Amo, Domínguez y García 2021: 76). Casi dos tercios de los lectores busca datos u opiniones sobre lecturas en Internet antes de iniciarlas (García-Roca 2020: 98). Criticados por voces por su vinculación con la industria editorial o la homogeneidad de sus gustos (De Amo, Domínguez y García 2021: 79), ciertamente, los creadores de contenido han creado una comunidad que no cabe desatender desde el punto de vista académico.

El escritor Javier Ruescas (con 301.000 suscriptores en la plataforma) y Sebastián García Mouret, conocido como *El Coleccionista de Mundos* (269.000 seguidores), son dos prescriptores sobresalientes en *YouTube-España*. A lo largo de 49 videos de la temporada editorial 2018-2019, proponen un canon basado fundamentalmente en la literatura para jóvenes adultos (una categoría baúl en la que entra desde *El guardián entre el centeno* hasta algunas novelas gráficas) con 77 de los 105 títulos que citan, seguida en número por 14 de fantasía (De Amo, Domínguez y García 2021: 80-26). En el caso del Coleccionista, en una entrada titulada “Los libros que más me han marcado”, destaca varios libros de Laura Gallego. Primero, *Memorias de Idhún* —“me enseñó que había muchísimo más

⁵ Fecha de las cifras de recogida propia en este apartado.

dentro de mí de lo que yo mismo sabía”— y segundo, *Crónicas de la Torre*: “Me mostró que la magia y la fantasía todavía podían sorprenderme y que el amor no conoce de absolutamente nada” (El Coleccionista de Mundos 2016). Por su parte, en “Top libros que cambiaron mi vida”, junto a clásicos de la fantasía europea como *Harry Potter y la piedra filosofal* o *La historia interminable*, Ruescas destaca *Memorias de Idhún*, cuyo ejemplar firmado de la primera entrega guarda con cariño: “Se convirtió en un referente porque era una autora española la que escribía fantasía tan alucinante, hasta el momento yo solo había leído autores americanos [...] para mí se convirtió en un acicate a la hora de ir publicando los libros que iba escribiendo” (Ruescas 2016). Hay más. En 2018, se tomó como muestra de estudio a los 165 *booktubers* en español con más seguidores, a partir de los 2.700 (García-Roca 2020: 100-101). Gallego salió favorecida: “La autora en lengua española más leída por la muestra, se encuentra en la posición 11 con una puntuación media en BookTube y Goodreads de 3,96 basada en 4.070 valoraciones” (García-Roca 2020: 108).

Junto a la plataforma de Google debe reseñarse la web de catalogación social de lecturas *Goodreads*, actualmente perteneciente a Amazon, menos jerarquizada, centrada en los libros y con unas tendencias basadas sobre todo en las opiniones populares, antes que en la movilización de los *influencers* (De Amo, Domínguez y García 2021: 78-79). En el perfil de autora de Laura Gallego se puede observar que acumula 15.100 reseñas de su obra y 5.900 seguidores (frente a los 3.300 de BlueJeans o los 700 de Jordi Sierra y Fabra, pero lejos de los 24.000 de Carlos Ruiz Zafón). Sus libros fueron puntuados 227.000 veces, obteniendo una buena valoración del público, con 4,04/5 estrellas de media. El volumen peor valorado es la historia inédita *El mirador de las sirenas* (2,5) y el mejor, la tercera entrega de *Guardianes de la Ciudadela*, *La misión de Rox* (4,53), siendo el tomo más consumido *La resistencia*, con 21.700 puntuaciones y 34 ediciones.

Por último, cabe mencionar la red social *Wattpad*, de registro libre para leer o comentar libros. En esta comunidad que une a múltiples autores y lectores (90 millones de usuarios según la web) podemos encontrar una lista de recomendaciones de libros y cómics que ha alcanzado 19.1000 visitas, 200 entradas y un lugar privilegiado en el portal, con el quinto puesto en la clasificación de ensayos (Pérez Pardo 2022). En ella hallamos dos obras de Gallego: la trilogía *Guardianes de la ciudadela* y la novela *Todas las hadas del reino*. Otra lista de solo libros, que acumula 99.100 visitas y dedica 6 de sus 50 entradas a la autora: *El libro de los portales*, *Memorias de Idhún*, *Donde los árboles cantan*, *Alas de fuego*, *Finis Mundi* y *La emperatriz de los etéreos* (Vergara 2016). Esta se muestra como 45.º en el ranking de reseñas de *Wattpad*. Se revela, pues, otro poder prescriptor más, de alcance potencialmente mundial.

Volviendo al sistema literario, la canonicidad diacrónica, la procedente del tamiz de las eras, resulta *estática* y aplicable a una obra de estas características: “Is accepted as a finalized product and inserted into a set of sanctified texts literature (culture) wants to preserve” (Even-Zohar 1990: 19). Además, postula una canonicidad *dinámica*, propiedad de los textos que se convierten en ejemplos para otros: “A certain literary model manages to establish itself as a productive

principle in the system through the latter's repertoire" (Even-Zohar 1990: 19). En definitiva, ya que el tiempo y la atención humanas son limitados, "[a] nivel práctico siempre existirán cánones en competencia" (Harris 1998: 59). Los indicios hasta ahora estudiados (éxito de mercado, apoyo de los nuevos prescriptores) apuntan hacia una canonización dinámica de la autora valenciana, argumentación en la que ahondaremos enseguida: "Cuando una obra se convierte en modelo para la creación de otros productos culturales —canonización dinámica— estamos asistiendo a un canon en presente" (De la Torre-Espinosa 2021: 716).

En la producción de Gallego, la trilogía *Idhú* ha generado obras derivadas, como un juego de mesa (2006), de la editorial Simba, ambientado en las dos primeras entregas. Los jugadores deben encarnar a uno de los principales personajes (Jack, Victoria, Kirtash, Alsan, Shail o Kimara) y recorrer todo el tablero, el mundo de *Idhú* (con *Limbhad* como refugio y *Umadhún* como cárcel), ganando experiencia en combates y recolectando objetos que faciliten el objetivo final: derrotar a Ashran el Nigromante. Otra muestra de la fecundidad de *Memorias de Idhú* es que se publicó a lo largo de 2021 como audiolibro y ese mismo año finalizó su adaptación al cómic. Por otra parte, ha inspirado la ambientación de proyectos de videojuegos fantásticos. Por ejemplo, el mundo medieval de *Yokiria*, cuyo gran continente con algunas islas, flora, fauna y razas (humanos, bárbaros, anfibios, magos y seres acuáticos) bebe explícitamente de la *Enciclopedia de Idhú* (2014) en su arte conceptual y descripciones, incluso en el formato de presentación multimedia, con texto e ilustraciones (Ballester Torrego 2019).

Descuella la serie que adapta la primera entrega, *La Resistencia*, con la estética del cómic. *Memorias de Idhú* (2020-2021) marcó un hito al convertirse en el primer *anime* español original de Netflix. El estudio lo encargó a la directora ganadora de dos Goya Maite Ruiz de Austri, la productora Zeppelin TV y la propia Gallego, que elaboró los guiones junto con Andrés Carrión. Se trata de una adaptación sumamente fiel a la novela, con algunos diálogos calcados y pocos detalles cambiados (aparece el investigador Parrell, Alsan se refugia en un pueblo eslavo en vez de italiano...), así como una ambientación tecnológica más cercana a producción de la serie que de la novela. En el primer semestre de 2023, la primera temporada, disponible para el mercado global, tuvo 700.000 horas de visionado y alcanzó el puesto 9.269.º de los 18.220 programas más vistos; la segunda temporada se quedó en 400.000 horas y el puesto 11.230.º (Netflix 2023). Tras una polémica en las redes sociales por el uso de actores jóvenes famosos en lugar de dobladores, la autora, históricamente renuente a las adaptaciones de su obra, decidió no autorizar la continuación de la producción.

Además de recomendaciones, *Wattpad* es conocida por alojar *fanfics*. Entendemos que, cuando una obra da lugar a versiones o continuaciones, es que se ha convertido en un modelo, en un canon que imitar. Por su popularidad, destaca el *Horóscopo* de *Memorias de Idhú*, con 56.2000 lecturas (chica_unicornio_2018). Supone un importante éxito de interacción, con más de 5.300 comentarios acumulados. A lo largo de 49 entradas, la autora, en un estilo de test de revista adolescente, propone a los lectores identificarse con distintos elementos del mundo de *Idhú* (parejas, lugares, ocupaciones...) y, con menor éxito, con re-

lación a otras obras de Gallego, para luego conversar sobre sus resultados. Las entradas más exitosas son el concurso de adivinar frases de *Memorias de Idhún* (más de 300 comentarios) y el debate entre Jack o Kirtash (cerca de 300).

Las continuaciones en *Wattpad* son numerosas, pero no tan léidas. La de mayor seguimiento es *Dos velas para el diablo 2: Alfa y Omega*, con 37.500 visitas (Aeliris, 2020). La fan, en 66 capítulos, recupera a la protagonista de la obra original, Cat, que debe enfrentarse a Los Vigilantes, una organización que secuestra a su hermano y a otros hijos de seres celestiales en medio de una conspiración de alcance mundial: nada menos que una rebelión contra Lucifer, en último término fallida. Como ya sugería el final la novela de la valenciana, ángeles y demonios terminan alcanzando la paz. Con un vocabulario más coloquial, Aeliris imita el estilo de Laura Gallego y la narración en primera persona, además de beber de la misma fuente de inspiración, el apócrifo *Libro de Enoc*. En el epílogo, también se invita a la participación del lector, lo que genera 100 opiniones.

Finalmente, pondérese que las corrientes de renovación pedagógica no preconizan la desaparición del canon, sino su debate. Así, el propio alumnado discute qué se elige y por qué, replicando el dinamismo centro-periferia de los diferentes sistemas culturales de la sociedad, mediante metodologías como el aprendizaje cooperativo o el enfoque por tareas (González Vázquez 2012: 20-24).

4. COLOFÓN

Hecha la exposición de los datos, cabe recordar que las obras no canónicas pugnan por el centro de dos maneras:

Pueden ubicarse directamente en el centro del sistema debido a que comparten ciertas similitudes con los modelos preexistentes [...] por otro lado, esta llegada puede ser diferida, en el sentido en el que este modelo recién llegado, al no coincidir con los modelos canonizados, se instala en un primer momento en la periferia –donde ejercerá su influjo– para luego procederse a su canonización mediante un procedimiento de transferencia. (De la Torre-Espinosa 2021: 719).

En cuanto a Gallego, consideramos que la canonización discurre por la segunda vía: tras una serie de publicaciones populares, las instituciones se interesan por estas y las sitúan en el foco de la transmisión (la escuela) y del estudio (la crítica). Además, si seguimos los criterios empíricos del canon (Montaner 2011: 65), se aprecia como la obra de esta autora ha influido en prácticas artísticas posteriores, se ha convertido en representativa de la alta fantasía española del siglo XXI y ha sido visible para el público, además de productiva.⁶ Es pronto para juzgar su trascendencia histórica, pero los indicios apuntan a que, al menos dentro de su género, resulta relevante: Laura Gallego es canon dinámico.

Queda comprobado que la alta fantasía española, y la de la autora valenciana en particular, sigue ocupando un espacio digno de interés en el mercado,

⁶ Las disquisiciones sobre innovación estética desbordan este artículo.

en la comunidad lectora y también en la escuela, que empieza a incluirla en sus cánones. Un trabajo de sociología literaria podría ilustrar la presencia y permanencia de Gallego como lectura en las aulas de Secundaria. La escritora forma parte del canon dinámico, pero limitadamente, ya que *Memorias de Idhún* ha sido adaptada como serie y cómic, pero estas son obras derivadas y solo algunos videojuegos toman como auténtico modelo la trilogía. Sería recomendable llevar a cabo una mayor investigación sobre sus influencias aparte de los *fanfics*.

Históricamente marginada por críticos y académicos, la alta fantasía comienza, en Laura Gallego, a recibir paulatinamente atención en artículos especializados y antologías; sin embargo, aún falta una presencia mayor en obras de referencia primordiales, como las historias literarias, para que se produzca la canonización estática. Su escasa presencia en los manuales puede extenderse a los géneros cercanos, una carencia que quizá pudiera solventarse con una monografía sobre el origen y desarrollo de la alta fantasía en España, en la cual la autora de *La resistencia* sería una presencia ineludible en las páginas dedicadas al siglo XXI. En suma, se ha constatado que además del canon cristalizado por su belleza estética también existe otro más fluido, que no lo destruye y en el que cabe la alta fantasía de Laura Gallego.

OBRAS CITADAS

- Aeliris (2020). "Dos velas para el diablo 2: Alfa y Omega", Wattpad. <<https://www.wattpad.com/story/143762463-dos-velas-para-el-diablo-2-alfa-y-omega>> (18 de diciembre de 2023).
- Altieri, Charles (1983): "An Idea and Ideal of a Literary Canon", *Critical Inquiry*, 10(1): 37-60. DOI: <https://doi.org/10.1086/448236>
- Attebery, Brian (2022). *Fantasy: How it Works*. Oxford: Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780192856234.001.0001>
- Ballester Torrego, Sofía (2019). *Concept Art y Artbook de un mundo fantástico para un videojuego*. Trabajo de Fin de Grado. Universitat Politècnica de València. <<http://hdl.handle.net/10251/126256>> (31 de julio de 2022).
- Bermejo, Ana (2006). "El triunfo de la saga de Idhún", *El País*. <https://elpais.com/diario/2006/12/10/domingo/1165726359_850215.html> (20 de abril de 2022).
- Bloom, Harold (1997). *El canon occidental*, trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama.
- Cáceres Banco, Roberto (2016). *Mundos épicos imaginarios: de J. R. R. Tolkien a G. R. R. Martin*. Madrid: UAM. DOI: <https://doi.org/10.15366/mundos.epicos2016>
- Castro Balbuena, Antonio (2023). "Hacia una definición multimodal de la fantasía épica contemporánea", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 32: 309-334. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32688>
- Cerrillo, Pedro (2013). "Canon literario, canon escolar y canon oculto", *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, 18: 17-31. <<https://ojs.uv.es/index.php/qdfed/article/view/3289>> (31 de julio de 2022).
- Cerrillo, Pedro (2021). "Educación literaria y canon escolar de lecturas", *Leer.es*. <https://leer.es/wp-content/uploads/2021/07/art_prof_canonescolar_pedrocerrillo_acc.pdf> (31 de julio de 2022).

- Chica_unicornio_ (2018). "Horóscopo-Memorias de Idhún", Wattpad. <<https://www.wattpad.com/story/82284409-hor%C3%B3scopo-memorias-de-idh%C3%BAAn>> (18 de diciembre de 2023).
- Correas Rodríguez, Cecilia (2021). El periplo del héroe en la fantasía juvenil contemporánea. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid. <<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/51465>> (31 de julio de 2022).
- Clúa Ginés, Inés (2011). "¿Damas, brujas y guerreras? Especulaciones de género en la fantasía española contemporánea", in *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos xx y xxi)*, ed. Ana Cabello et al. Madrid: CSIC, 123-138.
- Clute, John (1997). "Adult fantasy", in *The encyclopedia of fantasy*, eds. John Clute y John Grant. Londres: Orbit, 7.
- Culler, Jonathan (1998). "El futuro de las humanidades", in *El canon literario*, comp. Enric Sullà. Madrid: Arco Libros, 139-160.
- De Amo Sánchez Fortún, José Manuel, Juana Celia Domínguez Oller y Anastasio García Roca (2021). "El fenómeno booktuber: nuevo agente en la construcción del canon de lecturas", in *La lectura y la escritura como prácticas sociales*, ed. José Manuel de Amo. Valencia: Tirant lo Blanch, 75-110.
- De la Torre-Espinosa, Mario (2021). "La interferencia intersistémica como aproximación al canon", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 30: 713-730. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol30.2021.26469>
- Efe (2008). "Laura Gallego dice que hay que explorar los límites de la fantasía, salir de Tolkien", *Soitu.es*. <http://www.soitu.es/soitu/2008/12/03/info/1228338739_785723.html> (31 de julio de 2022).
- El Coleccionista de Mundos (2016). "LOS LIBROS QUE ME MÁS ME HAN MARCADO (primera parte)", YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=lu_Xny_j0gU> (31 de julio de 2022).
- Enrique, Antonio (2013). "El espejo invisible: la literatura española bajo la perspectiva de su heterodoxia", in *Mitificación y desmitificación del canon y literaturas en España e Hispanoamérica*, ed. Antonio Chicharro, Karolina Dumor y Katarzyna Moszczynska-Dürst. Granada: Universidad de Granada, 29-46.
- Estébanez Calderón, Demetrio (2009). *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Even-Zohar, Itamar (1990). "Polysystem Studies", *Poetics Today*, 1(11): 9-26. DOI: <https://doi.org/10.2307/1772666>
- Even-Zohar, Itamar (1999). "Factores y dependencias en la Cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas", in *Teoría de los Polisistemas*, ed. Montserrat Iglesias Santos. Madrid: Arco Libros, 23-52.
- Federación de Gremios de Editores de España (2023). "Comercio interior del libro en España 2022", *Federacioneditores.org*. <https://www.federacioneditores.org/img/documentos/comercio_interior_2022.pdf> (18 de diciembre de 2023).
- Fontana, Antonio (2015). "Los secretos de Laura Gallego, al descubierto", ABC. <<https://www.abc.es/cultura/cultural/20150227/abci-idhunita-memorias-idun-laura-201502261746.html>> (31 de julio de 2022).

- García Montserrat, Francisco Javier (2022). *Discurso y estereotipos de género en la obra de Laura Gallego: Análisis lingüístico a través de los mecanismos de atenuación e intensificación*. Córdoba: UCOPress.
- García-Roca, Anastasio (2020). "Nuevos mediadores de la LIJ: análisis de los BookTubers más importantes de habla hispana", *Cuadernos.info*, 48: 94-114. DOI: <https://doi.org/10.7764/cdi.48.27815>
- García Yebra, Tomás (2008). "La novela fantástica dobla en ventas a las de corte convencional", *Diario de León*. <<https://www.diariodeleon.es/articulo/cultura/novela-fantastica-dobla-ventas-corte-convencional/20070430020000898899.html>> (31 de julio de 2022).
- González de la Llana Fernández, Natalia (2011). "Las estructuras antropológicas de lo imaginario y la high fantasy: análisis de "Memorias de Idhún" de Laura Gallego desde las propuestas teóricas de Gilbert Durand", *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, 9: 107-120. <<https://revistas.webs.uvigo.es/index.php/AILIJ/article/view/860>> (31 de julio de 2022).
- González Vázquez, Antonio (2012). "Canon literario y educación", in *Canon y educación literaria*, ed. María Bermúdez Martínez y Pilar Núñez Delgado. Barcelona: Octaedro, 11-25.
- Guillory, John (1990). "Canon", in *Critical Terms for Literary Study*, ed. Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin. Chicago: University of Chicago, 233-249.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel (2021). "Sesgos de las historias de la literatura: tres géneros narrativos populares en español y sus fuentes", *Taller de Letras*, 68: 78-98. DOI: <https://doi.org/10.7764/tl6878-99>
- Harris, Wendell V. (1998). "La canonicidad", in *El canon literario*, comp. Enric Sullà. Madrid: Arco Libros, 37-60.
- Horcajo Díaz, Irene (2013). "Propuestas de educación de género a partir de la fantasía épica de Laura Gallego", *Revista de Didácticas Específicas*, 8: 99-119. DOI: <https://doi.org/10.15366/didacticas2013.8.006>
- Linares Valcárcel, Francisco (2007). "Algunas conexiones entre el cuento maravilloso y la literatura fantástica actual: Memorias de Idhún, de Laura Gallego", *Garoza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 7: 163-172. <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2377970.pdf>> (31 de julio de 2022).
- Lumbreras Martínez, Daniel (2019). *El viaje del héroe en la fantasía juvenil actual: "El valle de los lobos"*, de Laura Gallego. Madrid: Ápeiron.
- Lumbreras Martínez, Daniel (2023). "Fronteras teóricas de la Alta Fantasía: características definitorias y etiquetas subgenéricas", in *Territorios de la alta fantasía*, eds. Mario-Paul Martínez y Fran Mateu, Fran. Valencia: Tirant lo Blanch, 29-38.
- Lotman, Iuri (1996). *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra.
- Lluch, Gemma (2021). "El canon lector creado entre iguales. Estudio de caso: la recomendación virtual", in *La lectura y la escritura como prácticas sociales*, ed. José Manuel de Amo. Valencia: Tirant lo Blanch, 51-74.
- Lluch, Gemma y Mercè Cantó (2021). "Los premios literarios y el canon literario. El caso Protagonista Jove", in *Verbas amigas*, ed. Marta Neira Rodríguez y Armando Requeixo. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro, 473-490.

- López-Pellisa, Teresa y Ricard Ruiz Garzón (eds.) (2019). *Insólitas: narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Madrid: Páginas de espuma.
- Mainer, José-Carlos (1998). "Sobre el canon de la literatura española del siglo xx", in *El canon literario*, comp. Enric Sullà. Madrid: Arco Libros, 271-299.
- Mandrell, James (2012). "Fantasy and Equilibrium in Laura Gallego García's *Alas de Fuego* [Wings of Fire]", *The Lion and the Unicorn*, 36(1): 20-34. DOI: <https://doi.org/10.1353/uni.2012.0009>
- Martín Rodríguez, Mariano (2022). "Preliminares de una historia. Hacia una caracterización específica de la fantasía épica", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31: 557-573. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29509>
- Montaner Frutos, Alberto (2011). "Factores empíricos en la conformación del canon literario", *Studia aurea*, 5: 49-70. DOI: <https://doi.org/10.2307/jj.8500767.24>
- Negrín Carro, Nazaret de la Luz (2020). *Mujer y literatura en la Educación Secundaria*. Trabajo de Fin de Máster. Universidad de La Laguna. <<http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/22884>> (31 de julio de 2022).
- Netflix (2023). "What We Watched: A Netflix Engagement Report", Netflix.com. <https://assets.ctfassets.net/4cd45et68cgf/1HyknFM84ISQpeua6TjM7A/97a0a393098937a8f29c9d29c48dbfa8/What_We_Watched_A_Netflix_Engagement_Report_2023Jan-Jun.xlsx> (20 de diciembre de 2023).
- Núñez, Gabriel (2014). "Las historias de la literatura y la canonización de autores y obras en el sistema educativo español", *Revista de Literatura*, LXXVI(151): 39-55. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2014.01.002>
- Palmer-Patel, Charul (2020). "Introduction – Defining Heroic Epic Fantasy", in *The Shape of Fantasy. Investigating the Structure of American Heroic Epic Fantasy*, ed. Charul Palmer-Patel. Nueva York / Londres: Routledge, 1-18. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780429199264-1>
- Pérez Pardo, Rubén (2022). "Recomendaciones de libros y cómics", Wattpad. <<https://www.wattpad.com/story/239379520-recomendaciones-de-libros-y-c%C3%B3mics-%2B>> (31 de julio de 2022).
- Pons, Joan J. (2023). "¿Alta o baja fantasía? Una aproximación al debate ontológico desde la suspensión de la incredulidad", in *Territorios de la alta fantasía*, eds. Mario-Paul Martínez y Fran Mateu. Valencia: Tirant lo Blanch, 303-313.
- Pozuelo Yvancos, José María y Rosa María Aradra Sánchez (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- Prieto de Paula, Ángel y Mar Langa Pizarro (2007). *Manual de literatura española actual: de la transición al tercer milenio*. Madrid: Castalia.
- Publishnews (2021). "Las novedades de la rentrée y la vuelta al cole, protagonistas de la lista de más vendidos", Publishnews.es. <<https://publishnews.es/rentree-y-vuelta-al-cole-protagonistas-mas-vendidos/>> (31 de julio de 2022).
- Pujante, David (2016). "Las inquisiciones de la literatura fantástica", *El Futuro del Pasado*, 7: 37-63. DOI: <http://dx.doi.org/10.14516/fdp.2016.007.001.001>
- Rosal Nadales, María (2016). "Écfrasis y fantasía en *El libro de los portales*, de Laura Gallego", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25: 1059-1079. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16974>

- Ruescas, Javier (2016). "Top libros que cambiaron mi vida", YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=SN9FMOj0DTg>> (31 de julio de 2022).
- Ruiz Garzón, Ricard (ed.) (2014). *Mañana todavía: Doce distopías para el siglo XXI*. S.L.: Fantacsy.
- Ruiz Martínez, José Manuel (2013). "La crítica literaria, la configuración del canon e Internet: el caso de García Viñó y la Fiera literaria", in *Mitificación y desmitificación del canon y literaturas en España e Hispanoamérica*, ed. Antonio Chicharro, Karolina Dumor y Katarzyna Moszczynska-Dürst. Granada: Universidad de Granada, 159-178.
- Sánchez Martínez, Sonia (2020). "Escritoras (des)conocidas y ausentes en los libros de texto. Siglo XX. Una propuesta de inclusión", *Aula de Encuentro*, 22(2): 27-57. DOI: <https://doi.org/10.17561/ade.v22n2.5667>
- Sánchez-Mesa, Domingo y Jan Baetens (2017). "La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los New Media Studies", *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27: 6-27. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017271536
- Scolari, Carlos A. (2023). "Intermedialidad", *Contratexto*, 040: 13-20. DOI: <https://doi.org/10.26439/contratexto2023.n40.6761>
- Saneleuterio, Elia y Mónica Fuentes del Río (2021). "Escritoras españolas e hispanoamericanas y la apertura del canon", in *Femenino singular. Revisiones del canon literario iberoamericano contemporáneo*, eds. Elia Saneleuterio y Mónica Fuentes del Río. Salamanca: Universidad de Salamanca, 9-23. DOI: <https://doi.org/10.14201/0AQ0318>
- Sanz-Alonso, Irene (2021). "New Worlds Beyond Reality: Imagined Futures in Laura Gallego's *Las hijas de Tara*", in *Imaginative ecologies*, eds. Diana Villanueva-Romero, Lorraine Kerslake y Carmen Flys-Junquera. Leiden/Boston: Brill, 107-121. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004501270_008
- Serrano, Rubén (ed.) (2014). *Relatos insólitos*. S. l.: Arconte.
- Sullà, Enric (2009). "El canon literario y los clásicos", in *Teoría literaria española con voz propia*, comp. Amelia Sanz Cabrerizo. Madrid: Arco Libros, 15-34.
- Tejerina Lobo, Isabel (2005). "El canon literario y la literatura infantil y juvenil. Los cien libros del siglo XX", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-canon-literario-y-la-literatura-infantil-y-juvenil-los-cien-libros-del-siglo-xx-0/html>> (31 de julio de 2022).
- Vergara, Isabel (2016). "Recomendando libros", *Wattpad*. <<https://www.wattpad.com/story/22332818-recomendando-libro>> (31 de julio de 2022).
- Villareal, Mariano (2016). "Literatura fantástica en cifras. Estudio de la producción editorial de género fantástico en España (2005-2015)", *Literatura fantástica*. <<http://literfan.cyberdark.net/Recursos/LiteraturaFantasticaEnCifras.pdf>> (31 de julio de 2022).

EL ENTRAMADO MÍTICO Y TRANS-/INTERMEDIAL EN LA IMAGINERÍA TEXTIL DE CECILIA VICUÑA* THE MYTHICAL AND TRANS-/INTERMEDIA SCHEME IN CECILIA VICUÑA'S TEXTILE IMAGERY

CYNTHIA CARGGIOLIS ABARZA
INVESTIGADORA INDEPENDIENTE¹
<https://orcid.org/0000-0003-3785-5590>
carggcbe8@gmail.com

Recibido: 29.12.2023
Aceptado: 31.03.2024

RESUMEN: A partir de la propuesta trans/intermedial, este ensayo estudia las diversas inscripciones míticas prehispánicas en el trabajo artístico y poético de la artista y poeta chilena Cecilia Vicuña. El objetivo es analizar las inscripciones míticas indoamericanas relacionadas con el tejido y el texto-textil en su dimensión simbólica y ecocrítica. La temática textil se estudia tanto en los cortos *Paracas* (1983), *Khipu/Ce'que* (2010) y *Quipu Austral* (2012), como en sus instalaciones artísticas y en las propuestas poéticas de Vicuña, con el fin de desarrollar un análisis desde la estética del rizoma yuxtapuesta a la idea de una constante reelaboración de la materia mítica a través de la metáfora textil en su dimensión semiótica medial. Este análisis propone un examen del pensamiento mítico textil desde la semiótica de Greimas frente al dualismo oposicional de las culturas amerindias, incursiona el imaginario mítico del cordón y bestiario textil latinoamericano y, por último, enfoca la construcción de las identidades de género. El complejo mítico muestra la envergadura de los *Estudios del Texto-Textil* (pos)coloniales y subalternos con respecto a la interdisciplinariedad de la bioantropología, del antropoceno, la ecología y la biodiversidad en el entramado geo-espacio natural y la Nación, entendida como cuerpo, articulación prima y jurídica. Este

* Este artículo abarca reflexiones de una charla en la Universidad Complutense de Madrid (España), ofrecida en el marco de la *International Conference. "Myth and Interdisciplinarity"*, celebrado del 29 al 30 de octubre de 2012.

¹ Es miembro del cuerpo docente de la asignatura Castellano en un colegio privado de Alemania.

estudio combina perspectivas indígenas en su diversidad cultural considerando también Brasil como espacio geo-político y cultural.

PALABRAS CLAVE: Mito, semiótica, trans/intermedial, *kipu*, arte textil, estudios culturales

ABSTRACT: Starting from the trans/intermedial proposal, this essay examines the different inscriptions of mythical and pre-Hispanic nature regarding the artistic and poetic works of the Chilean artist and poet Cecilia Vicuña. The objective is to analyze Indo-American mythical inscriptions related to weaving and the 'textile-text' within their symbolic and ecocritical dimensions. The textile theme is explored through the short films *Paracas* (1983) and *Khipu/Ce'que* (2010), and *Quipu Austral* (2012), as well as Vicuña's artistic installations and poetic works. The aim is to conduct an analysis that juxtaposes the aesthetics of rhizome with the concept of a continual reinterpretation of mythical elements through the textile metaphor within its medial semiotic dimension. This analysis proposes an examination of mythical textile through Greimas' semiotics, contrasting it with the oppositional dualism present in Amerindian cultures. It delves into the mythical imagery of the Latin American textile cord and bestiary, and ultimately focuses on the construction of gender identities. The complexity of the mythical narrative demonstrates the significance of (post)colonial and subaltern *Text-Textile Studies*, considering the interdisciplinary aspects of bioanthropology, the Anthropocene, ecology and biodiversity in the natural geo-space framework and the Nation, understood as a body, articulation premium and legal. This study integrates indigenous perspectives, recognizing their cultural diversity, and encompasses Brazil as a geopolitical and cultural space.

KEYWORDS: Myths, Semiotic, Trans/intermedial, *Khipu*, Textil Arts, Cultural Studies



1. INTRODUCCIÓN

Durante los siglos xx y xxi las expresiones artísticas latinoamericanas emprenden un continuo proyecto de re-escritura y ensayo desde los discursos híbridos, heterogéneos fundacionales y mitológicos europeos y prehispánicos. Los mitos occidentales e indígenas cimientan el orden ideológico y simbólico continental, por ende, se incorporan en los textos literarios y en otras manifestaciones culturales y artísticas. En este caso particular, son las primeras piezas de una vasta heterogeneidad cultural polifónica y disonante dentro del discurso de los Estudios Culturales y los Estudios (Pos)Coloniales, a partir de una estética mítica incluida

en el pensamiento poscolonial y subalterno se arraiga en la interdisciplinaridad del “texto-textil”, del “texto-tejido” (Cornejo-Polar 2003).

Las marcas culturales del mito plantean primero un proceso mimético de occidentalización en cuanto a su (re)producción. Esto nos acerca a lo que Gruzinski (1999, 2007) denomina “colonización de lo imaginario”, “mestizajes de la imagen” y *split narratives* (narrativas divididas entre lo “colonizado” y lo “no-colonizado”).² Se destaca la compleja tesitura mitológica prehispánica: se conservan oralmente —también en la actualidad por medio de cantos, danzas, bordados y bailes— y en “textos de escritura básicamente no fonética” (Usandizaga 2006: 9), por ejemplo, en los bordados, los tejidos y la danza. El caso de Cecilia Vicuña se alberga en estos saberes imbricados en la antropología de género desde el universo semiótico textil múltiple arraigado en el multiculturalismo y descentralización de lo andino, en la pluridimensión del textil y del texto-textil, y en el olvido del “(no-)nudo-*kipu*”. El mito manifiesta la complejidad política del “pasado-(no)moderno” erosionado de una multitemporalidad como respuesta al fascismo y al marxismo (Rivera Cusicanqui 2012: 16-17).

Todas estas manifestaciones orales, en las que el mito coexiste, se relacionan de forma discordante en el concepto de las textualidades. El Grupo de los Estudios del Texto-Tejido y del Texto-Textil considera como una base teórica este tipo de reflexiones, incluyendo el aparato semiótico de las manualidades textiles basadas en la imagen simbólica de “la telaraña”, en tanto las estructuras mítico-religiosas y culturales del universo semiótico de “la araña” en y desde América Latina (Carggiolis 2012, 2015, 2021). Esto remite a una interpretación y a unas reflexiones interdisciplinarias sostenidas en las narraciones totales coloniales replegadas hacia las producciones artísticas contemporáneas. Se desarrolla un paisaje a modo de imaginario, archivo y memoria cultural con relación a lo colonial. Esto se basa en el pensamiento mítico que acredita y oculta en la imagen del “palimpsesto” (Brotherson 1997: 423). Esta multitemporalidad y -textualidad destacan el concepto de la “contradicción no-coetánea” con objeto de discutir el conjunto de contradicciones de la “multiplicidad de capas” en la abigarrada y simplista “homogeneidad cultural” (Rivera Cusicanqui 2012: 15).

Las “huellas” míticas se combinan con los mitos occidentales y/o universales conformando dispositivos epistemológicos de un diálogo cultural y estético transtextual. Aquí se avistan texturas transculturales, híbridas o hererogéneas en las que surge una continua reivindicación y (re)apropiación escritural descolonizadora y poscolonial del mito prehispánico en diversos modos (audio)mediales y digitales. Estos conceptos se ven imbricados en el Proyecto textil PENÉLOPE, fundado por Ellen Harlizius-Klück, y premiado por la Fundación Humboldt en el

² Gruzinski (2007) establece una diferencia entre el imaginario europeo renacentista trasladado al Nuevo Mundo, denominado “híbrido”, y las producciones culturales americanas en la Colonia llamadas “mestizas”. Esta última metáfora cultural atiende más a la mezcla racial que a la cultural; véase al respecto García Canclini (1990). En especial, se considera el complejo de “mestizo” y “narración dividida” desde la noción de Silvia Rivera Cusicanqui (2012: 137-138). Aquí opto, más bien, por el término “narración dividida” desde la mirada interseccional basada en raza, étnica y género.

año 2016.³ Se trata de una serie de reflexiones sobre el arte textil: las Ciencias, las Artes y Humanidades interrelacionados con el arte digital-textil contemporáneo desde el pensamiento clásico y mítico a través de talleres textiles, artísticos, educacionales y digitales en el siglo xx y xxi. Esto se considera a modo de reactualización de saberes imbricados en los Estudios Textiles Subalternos pero para gramáticas latinoamericanas (Harlizius-Klück 2023). Resulta del enfrentamiento temporal con el Pasado (culturas originarias insertas en contextos urbanos, sociales en tensión entre lo global y lo local, regional). Con respecto a la presencia temporal, se observa una noción de futurismo (el concepto Futuro desde el pensamiento indígena) alterado por el Presente y por espacios de sanación acontecidos por violentos procesos económicos de capitalización, globalización, las “violencias encubiertas” de los (neo)fascismos y de género. En particular, se suman a estos aspectos los efectos (pos)pandémicos en el tiempo de *Pachakuti*, del pasado muerto, durante el siglo xxi (Rivera 2012: 21-30).

Dentro de los Estudios Poscoloniales y Subalternos Latinoamericanos, se integran a la crítica sobre Modernidad-Colonialidad y Colonialidad del Saber, los Estudios del Texto-Textil y del Texto-Tejido como un camino viable de análisis (Carggiolis 2021, Zapata 2017). La obra textil de Vicuña se agrega al imaginario teórico-arácnido del “Telar-de-Penélope” en *La amortajada* de María Luisa Bombal, basado en reflexiones de Ellen Harlizius-Klück (Carggiolis 2012, Harlizius-Klück 2011-2023). La “Penélope-araña” se “de-construye” desde el mito prehispánico, se “re-lee” desde la andinidad. A partir del origen del hilado y estos complejos se “hibridizan” con la *apasanka*, araña en quechua, con Llalin Kushe, la *nguen* del hilado y el tejido mapuche, la araña vieja, y la suma de miradas “Otras” del arte y metáfora textil desde lo indígena.

El Movimiento por los Derechos de la Madre Tierra, la integración y promulgación de las culturas amerindias en 2010 con el pronunciamiento de Evo Morales, figuras políticas como Rigoberta Menchú Tum en Guatemala, la lingüista mapuche Elisa Locón en Chile, el lingüista boliviano Juan de Dios Yapita, la antropóloga Denise Arnold y la poeta Elvira Espejo en Bolivia, el ILCA, Instituto de Lengua y Cultura Aymara en La Paz, Bolivia, el CUC, el Comité de Unidad Campesina en Guatemala en lo maya, *ladino*, además de la Cátedra Género UNESCO de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile en el trayecto de los Estudios de Género dirigido por Sonia Montecino, entre otras investigadoras, genera un enorme movimiento feminista e indignista arraigado en el pensamiento mítico y expresiones contemporáneas en el contexto de los siglos xx y xxi. Se suman a este movimiento de estudiosos chilenos de la talla de Claudia Zapata Silva, Alicia Salomone y el profesor Grínor Rojo en la Universidad de Chile. Zapata promueve una serie de publicaciones en torno una aguda crítica al “giro decolonial”, pensado desde los estudios poscoloniales y subalternos (Zapata Silva 2018).

³ Señalo una serie de reflexiones en torno a la temática de la poética textil de mi proyecto de investigación iniciado en 2006/07 sobre el “texto textil”, el “texto-tejido”, publicado en parte desde 2012 y relacionado con la becaria de la Fundación Humboldt, Ellen Harlizius-Klück (2016).

Dentro de este panorama, surge un reconocimiento del pensamiento amerindio, de las cosmovisiones y la normalización legal de los sujetos de Derecho Indígena, de los sujetos de Derecho, del sujeto múltiple y de Género (Montecino 2008: 395-403). Esto se acompaña con una enorme campaña de movimientos feministas y estrategias interculturales de educación a la población para la apertura de espacios negados, censurados a lo originario y a lo femenino en los siglos xx y xxi. Desde la teoría crítica y la diversidad cultural nacen propuestas ligadas a las nociones amerindias (no)integradas que "re-viven" el mito originario desplazando gramáticas occidentales a partir prácticas poscoloniales en un diálogo Sur-Sur y Norte-Sur. Los Estudios Interculturales atienden la integración del sujeto cultural (indio y no indio) en función de un "Sujeto-Cuerpo-Nación" (de/pos)colonial desde de la herida colonial y la transformación epistémica geopolítico-corporal. El objetivo poscolonial apunta a que el "Cuerpo-Nación" vuelva a unirse en la "geografía de la rebelión" (Mignolo 2007: 117-167, Rivera Cusicanqui, 2012: 62). El "Sujeto-Cuerpo-Nación" deviene de un provenir pluri-, multicultural y multilingüe, en el sentido del "cuerpo-castigado" de lo no-indígena democratizado, del "cuerpo-dominado", del "cuerpo-*khipu*" (Carggiolis 2021b, Rivera Cusicanqui 2012: 60-63). La episteme indígena establece una relación entre el "cuerpo humano", la "organización del espacio geográfico y social" (Gavilán 2008: 461). Se entiende el paisaje, o bien, la geografía en el discurso del cuerpo: la montaña se interpreta como cuerpo, a ella van unidas la cabeza, entrañas-corazón y piernas, en el interior "el yo" de la montaña, va unido a la mente del cuerpo, el corazón es el pensamiento y las emociones. La sangre y la grasa dan poder al cuerpo, a la vida y al corazón; la grasa es la energía y viene de la entraña del cuerpo (Gavilán 2008: 457-461).

Sobre el substrato multicultural, Mignolo sostiene desde la plataforma haitiana reflexiones hacia las culturas originarias y su (in-)visibilidad cultural: "Al abordar el tema del saber y la subjetividad en el plano lingüístico nos abrimos a un campo que se entiende mucho más allá del bilingüismo, el multilingüismo o el multiculturalismo" (Mignolo 2007: 128). La noción "multicultural" se basa en principios "hegemónicos" del conocimiento, la educación, las nociones de Estado y gobierno, la economía política y la moralidad, elementos todos controlados por el Estado. La política entra en juego, la "cultura" sigue poniendo en riesgo "los principios epistémicos", la "interculturalidad" da hacia "lo occidental" y "lo indígena" (2007: 137). La reivindicación de la interculturalidad se detiene en la perspectiva de la lengua, del quechua en el Ecuador a modo de "interepistemología" (Mignolo 2007: 141).

El imaginario territorial se entiende bajo el concepto de "América" y de 'lo indio' junto al imaginario mítico a partir del trazado de mapas y saberes en la constitución de las Naciones. Se aborda el mundo desde fenómenos de (de-) y (pos-) aculturación: los imperios se trasladan (Asia, África y Europa), construyen el *Orbis Universalis Terrarum* bajo la idea del occidentalismo del pasado nostálgico vallejiense e imperial del Tawantisuyu y de Anáhuac (Mignolo 2007: 15-74, 136-149; Rivera Cusicanqui 2012). Lo femenino colonial "esclavo-africano" refuta la hipótesis de la permanencia del trabajo doméstico en la cultura criolla, en la

educación femenina de hilar, coser, bordar, tejer y cocinar desde la cultura colonial conventual, el tema económico sostiene el arte textil, la hilandería y la condición laboral (Azúa 2008: 55-75, González 2008: 41-52, Zamorano 2008: 63-75).

Greimas (1970) atiende el mito desde la perspectiva lingüística y comparativa; estudia la utilización de la mitología leída con ojos europeos como "leyendas folclóricas". El mito se entiende bajo la condición de "dos": (1) se considera el significado del mito en la unidad de su significado; (2) se entiende como una unidad relacional bajo la idea de una correlación (Greimas 1970: 120-121). El mito posee una función del pasado y del futuro desde la oposición hacia la desmesura y la armonización en la concepción de la totalidad como elementos aritméticos y filosóficos, sigue los criterios de la bioantropología y de discursos arraigados en la violencia de Estado.⁴

"Las culturas se entremezclan y se prestan mucho unas a otras, y cada una es como una colcha de retazos, un montón de remiendos y parches", así determina Gavilán el mito dentro del ciclo festivo-ritual. Se añade a la posición de Greimas los siguientes puntos: (1) el tiempo-espacio; (2) los ciclos naturales, el lunar y el solar; (3) el principio de la bipartición (solticios) y la tripartición (clima); (4) el cuerpo desde el ciclo tripartito; (5) desde el principio agrícola: siembra-juventud; crecimiento-matrimonio (madurez sexual); cosecha-vejez; (6) el cuerpo, femenino-masculino; (7) los cuerpos sexuados, fundamento del movimiento; (8) relaciones del femenino y masculino (Gavilán 2008: 460).

El mito "texto-textil" muestra una armonización de más de dos opuestos (lo occidental-lo indoamericano, lo multicultural) en el espacio temporal intermedio, en los contextos socioculturales y lingüísticos de lo indio-castellanizado, de lo castellanizado-indio, por qué no un "indio" que maneja el castellano y el inglés junto a su lengua nativa (ILCA 2023, Zapata Silva 2018). No obstante, este pensamiento bipartito/multilingual no incluye una "comunidad imaginaria" y las estrategias identitarias propagan una ambigüedad desmembrada, en el sentido de archipiélago, y una estrategia narrativa de "contar el pasado en nudos" de *Split*, del "indio" al "campesino", al "mestizo pobre", al sujeto femenino africano, "esclava" (Rivera Cusicanqui 2012: 106, 138-140; Kempen 2001: 1-22). Vicuña establece la desmesura de la totalidad de los cosmos del "pensamiento-textimultilingüe", el textil-traje es sinónimo del *phallus* (2012: 117-133; 2001: 102). El sujeto-textil monolítico toma consciencia y "des-centra" la mirada occidental, la hace suya y la flexibiliza: deconstruye lo hegemónico y lo hace heterogéneo, la transforma en "no-monolítico". El mito amerindio y andino se lee con la "lupa binomio" del "no-civilizado", del sujeto del "puño no-impreso", del que busca un lenguaje "des-centrado" y del sujeto pasado de la "no-letra". Se recuerda este pasado, el presente interpreta esto en lengua del "colonizador-Padre", en los procesos de globalización dispersos en la idea de lo precario y de lo regional: en inglés, en castellano y en "mezcla-híbrida-de izquierda", la lengua originaria subalterna a modo de práctica poscolonial (French y Heffes 2021).

⁴ Las arpilleras de Violeta Parra como parte de la epistemología de "resistencia cultural" desde lo textil, doméstico, hacia la denuncia de los Derechos Humanos en la (neo/pos)vanguardia chilena e internacional.

Esto se lleva a la práctica cultural y literaria en las propuestas de movimientos artísticos (neo/pos)vanguardistas, puesto que “[a] una cultura híbrida le es inherente una medialidad híbrida” (De Toro 2007: 28). En medio de esta “textualidad transmedial” este fenómeno se define desde la “multiplicidad de posibilidades mediales”. Esta conceptualización se entiende a partir de un “diálogo entre medios textuales-lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, o lo que es lo mismo, entre medios electrónicos, fílmicos y textuales” (2007: 26). Bosshard apunta a la noción de “transmedialidad” lo siguiente: “pasa por alto las características específicas del medio respectivo, no depende de un medio originario” (2008: 169-170). Esta discrepancia invita a revisar el vínculo mediático desde la intermedialidad, la cual “evidencia puntos de contacto, de roce y de intercambio que se dan entre al menos dos medios convencionalmente percibidos como distintos” (González 2021: 1-18). Se pasa constantemente de un medio a otro de forma separada con fronteras disciplinares como una “literatura fuera de sí”, término de Florencia Garramuño, dando paso a una obra multifacética, híbrida y extendida. Los medios fluyen del uno al otro transformándose, rescribiéndose, contaminándose y alimentándose a través de la multiplicidad medial (González 2021: I-III). Las conexiones disonantes se encuentran en los lenguajes, que muchas veces no se mezclan, sino que dialogan desde el plano semiótico (Bosshard 2006, De Toro 2007, González 2021: 6). Se juxtaponen y se separan en una relación intermedial a través de la combinación (González 2021: 6-7).⁵ El mito, en este contexto, invita a ser (des)tejido y leído como un “tejido vivo” totalizante (Usandizaga 2006: 7).

Este artículo analiza cómo se manifiesta la presencia del mito prehispánico andino en la obra de Vicuña⁶ a partir de estas texturas intermediales para entenderla desde el arte total. La modernidad narra a partir del mito la defensa de la pluralidad, la noción del conocimiento fundada en el pensamiento fronterizo, la descentralización de la teopolítica y egopolítica del conocimiento frente a la fuerte discrepancia en el concepto de modernidad espiral amerindia del pasado envuelto en el presente (Mignolo 2007: 34-35, Rivera Cusicanqui 2020: 46-70). En Vicuña presenta un cuidado permanente por materializar —poética y artísticamente— una estética de “lo precario”. Desde la fibra, el mito originario y arcaico, la poeta y artista chilena estructura un espacio intersticial medial de “lo precario”. La lente de la cámara graba desde el recuerdo del “quipu-que-no-recuerda-nada”, desde la disolución absoluta del anudado material. Este análisis enfoca tres cortos: *Paracas* (1983), *Khipu/Ce'que* (2010) y *Quipu Austral* (2012).

⁵ Limito el análisis de los términos de “transmedialidad” e “intermedialidad” a estas escasas líneas por problemas de espacio. Sin embargo, sostengo el término “intermedialidad”, dado que el objetivo no es establecer un vínculo con los *Intermedia Studies*, sino más bien realizar una lectura interdisciplinaria de la obra textil en el mito por lenguajes y transposición. Véase González (2021: 11-12).

⁶ Agradezco a Cecilia Vicuña las referencias bibliográficas, la referencia a la protoescritura en las culturas preincas, los materiales visuales (fotografías de sus instalaciones), el acceso a su trabajo audiovisual y también los constructivos comentarios y observaciones críticas.

El objetivo es atender los complejos temáticos intermediales a partir del medio (audio)visual.

2. PROTOESCRITURA: DE HILOS, TEJIDOS, KIPUS EN *KHIPU/CE'QUE* (2010) Y *QUIPU AUSTRAL* (2012)

Un textil antiguo es un alfabeto de nudos, colores y direcciones que no podemos leer.

Hoy los tejidos no solo "representan", sino que ellos mismos son uno de los seres desde la cosmonogía andina. (E. Zorn)

Palabra e hilo (Vicuña 1996: s/p)

Desde la analogía la "palabra es un hilo", Vicuña (miembro de la "Tribu No") establece un vínculo muy estrecho entre "lo precario"⁷ y la palabra poética con la noción de la "mujer-hombre-nueva-nuevo" revolucionario (Vicuña 2007: 24-23, French y Heffes 2021). Surge una relación prima entre el arte originario de tejer, el texto y la "metáfora escondida en la intimidad de la palabra" (Paternosto 1989: 149). Paternosto, colaborador de Vicuña y miembro del Grupo Sí en La Plata, en el *pathos* neorromántico de 1960, interviene en el patrimonio verbal de lo artesanal o de la arpillera del informalismo:⁸ "arte otro, formas independientes, signos primigenios, rítmica dramaturgia del ser, reintegración a un absoluto, núcleo vital, expresivo, ante un rechazo de la tradición" (Yurkievich 2014: 149). Se acentúa el regionalismo estético combinado con una estética de primitivismo indoamericano, relaciones simétricas, binarismos, composiciones simétricas, el *collage*, superficies pintadas, disonancias y atonalismo, y una geometría del triángulo, el rombo y el rectángulo (2014: 173).

En la instalación *Precario, performance* (1990), se encuentran telas transparentes amarillas, rojas y blancas, sujetas a maderas, hilos rojos y lana blanca (entre otros). Se combina con elementos naturales que expresan la materia cósmica de la creación del tejido universal y el ascetismo, una figuración geométrica acentada con símbolos germinales en avance hacia una (neo/pos)vanguardia textil.⁹ La arpillera se observa desde la perspectiva del arte, su trama aparece en la superficie del cuadro, la imagen se verbaliza en las oposiciones cromáticas y tectónicas disonantes. Las formas se centran en rasgos trazados por el paisaje y la naturaleza. En *Otoño. Autumn* (2007) se exponen hojas de árboles en el Museo Nacional de Artes (Santiago) a modo de contribución al Socialismo (Vicuña 2007:

⁷ Cfr.: "Lo precario es la conexión, el espacio del encuentro, la transformación" (Vicuña 2012: 46).

⁸ Esta idea se vincula con el arte de Violeta Parra y sus décimas, su influencia en la obra de Cecilia Vicuña (Yurkievich 2014: 162-175).

⁹ La "instalación amarilla se llamaba: El origen del tejido" (Vicuña 2012e) se encuentra en *Qui-poem* (1997). En su dimensión escrita se observa en "The Origin of Weaving". De igual modo, "The Weaving of Word" (1990-96), en el libro *Unravelling Word & the Weaving of Water* (1992). Véase Vicuña (1997: 88-89, 133).

s/p). Materiales sencillos y naturales que metaforizan la totalidad del universo vegetal, natural y textil:



Figura 1: © Cecilia Vicuña: *Precario, performance* (1990), Exit Art Gallery, Nueva York (Vicuña 2012: 25)

“Lo precario” se entrelaza en función con el arte, los símbolos naturales y espirituales, con la imagen de las diosas lunares prehispánicas, por ejemplo, con la diosa maya del tejido, la fertilidad y el agua, *Ixchel*, de cuya placenta cuelga una gran telaraña que acoge al mundo en su sentido ecológico, de lo humano y del Antropoceno (French y Heffes 2021). Esto aparece en *De rerum natura* de Lucrecio y en el mundo de las artes poéticas (Martens 2000: 10). El tejido cósmico se muestra en el corto *Quipu Austral* (2012f): la fibra y la lana, se desprende de los *kipus* sin anudar. La materia textil se expande por el espacio hasta llegar a irrumpir y adherirse por/en toda la materia circundante. Esto lo demuestra una estética de “lo precario hilográfico” como potencial metafórico-creativo del mundo vivo del sujeto-textil en el universo colgado de una Madre universal. Aquí interviene una gramática materna en la que el seno de la proliferación de la vida deviene del cuerpo, de la leche y del seno materno abstraído como el cuerpo del cosmos.

El espacio del tejido en su dimensión simbólico-cromática, en especial en la andina, ofrece un potencial analítico: el rojo representa la sangre y lo femenino (la sangre menstrual), y el blanco, como color complementario y contraparti-

da del rojo, representa el flujo masculino (Vicuña 2012h). Este denota la riqueza, la fertilidad y la cosecha abundante (Fischer 2008: 166-167). Se encuentra en el corto *Quipu Austral* (2012f).¹⁰ Vicuña instala entrecruzadamente franjas de lana rojas, blancas, amarillas, anaranjadas y marrones que “obedece[n] al punto de confluencia entre las gamas del textil precolombino y el de la cultura aborigen de Australia, especialmente en las pinturas rupestres” (Vicuña 2012f). A ello se suma la noción del *kipu* en movimiento, la estructura “sin-nudo” ligada a la memoria, esto es el producto del viento y la luz, una transformación de la forma y el espacio (Roth 2012).

El *kipu* como un “lenguaje orgánico [es un] puente conceptual entre el número y la escritura” (Arnold y Yapita 2000: 340), denota una antropomorfización del incanato hacia una estructura semántica, visual y visceral del cordón umbilical (Vicuña 2012f). En este corto el dispositivo *kipu* parte de la negación del nudo. Es aquel “quipu que no recuerda nada”, siendo *kipu* y no siéndolo, está basado “tanto [en] transgresiones como [en] afirmaciones del espíritu que dio origen al quipu” (Vicuña 2012f).

El *kipu*, en tanto espacio epistemológico y corporal-territorial transandino, se refleja en el legado de las sociedades poscoloniales del territorio pluriétnico, como en *Territorios* (1978) de Julio Cortázar. En “De otros usos del cáñamo”, se anota: “Entre sus muchas propiedades mágicas está la de cambiar de nombre apenas cruza el Atlántico; en España se llama cordel, en Montevideo o Buenos Aires piolín” (Cortázar 1978: 51). La estética del *kipu* vicuñiano se lee como “piolín” desde la idea de la cultura de la memoria infante y familiar, en el sentido de enviar mensajes, de un ‘piolín-canto-vivo’ de conexión y enlaces de “la imaginación y la poesía” (Cortázar 1978: 52; Fischer 2023). La estética del *kipu* andino narra la “violencia (re)encubierta” en las venas y vísceras, imbricada en el parentesco y en el camino del “reconocimiento de los dominados” (Rivera Cusicanqui 2012: 51).

Vicuña aplica la imagen visual del artefacto *kipu* para estructurar performativamente su poética. Se actualiza aquel sistema de “contar anudando” (Carggiolis 2012, De Zeger 1997). En la relación “texto-textil”, su patrón mítico subyace en la tela tejida por la “araña-Aracne”, el mito actualizado en el siglo xx, intervenido por las formas mediales de comunicación. Es el espacio discursivo e intermedial del cuerpo (cuerpo-*kipu*) y de la biodanza que interviene en devenires del trauma, de la memoria y de la política. Esto se vincula a la negación de los aportes multiculturales de lo originario en los dispositivos culturales contemporáneos heterogéneos a través del cristal, en aparatos museológicos. El “texto-tejido” se re-inscribe a través de la presencia temática y mediante el (des)hacer la materia textil en un lenguaje híbrido o intermedial. Se observa una escritura mediatizada, y el textil interviene como un texto críptico, secreto, para ser (de) codificado permanentemente: “Un textil antiguo [...] que no podemos leer [,] al que no tenemos acceso” (Vicuña 1989: s/p).

¹⁰ Vídeo realizado en la 18th Biennale of Sydney, celebrada entre el 27 de junio al 16 de septiembre de 2012. Se exhibe en *vimeo*. Envío del material y correspondencia con Cecilia Vicuña, el 22 agosto y el 22 de octubre de 2012.

El lector actualiza la función simbólica, ritual y cosmológica del milenario tejido amerindio. Se hace argonauta, navegante de una cuerda y de un nudo. El nudo se entiende bajo la imagen de “nave de antiguos símbolos”, “nudos-cápsulas de viaje interespacial”, hacia el pasado museológico en los estudios referentes a la concepción del Futuro a través de saberes ancestrales. Estos son sinónimos de una catarsis cultural ante el trauma colectivo y la lucha política indígena y de “nuestra” lucha por la multiculturalidad, por la biodiversidad desde lo natural. Los textiles americanos son medios de transmisión social, de saberes míticos y ancestrales: matemáticos, históricos, estéticos y narrativos, y culturales. Estos se definen en los Andes como “un ser vivo”; por ejemplo, tejer las *wawas* en los partos, transmiten conocimientos rituales y naturopáticos, pues el tejido y las hierbas medicinales van de la mano (Arnold, Yapita y Espejo 2007: 55; Fischer 2023: 20-21; Gavilán 2008). Si estos se cortan “se considera [como] un acto destructivo”, sugiriendo Vicuña esta antropomorfización en *Metafísica del textil* (1989) (Fischer 2007: 149).

El “protolenguaje materno” implica una primera articulación del niño, es decir, del sujeto “colonizado-analfabeto-indio”. El textil aporta una aguda crítica a la sociedad invasora en el doble sentido: la mujer, la tejedora-indígena, mestiza, y está al servicio de “parir mestizillos” a través del tributo textil (Rivera Cusi-canqui 2012: 84). Desde la crítica del pensamiento (de)poscolonial, se interpreta este hecho como una manifestación de subyugación del sujeto, del sujeto de derecho múltiple, del sujeto femenino y de su cultura amerindia. El desarraigo a causa de las estructuras coloniales interviene en la pérdida de visibilidad en los espacios culturales, por ello en el pensamiento crítico del texto-textil/tejido este interviene la imagen del palimpsesto (texto bajo el texto), una cultura *underground* con urgencia de hacer política democrática y re-fundar el proyecto educativo estatal del presidente boliviano Evo Morales. Esto se basa en los principios de la Escuela-Ayllu de Warisata, la escuela india nacida de la homologación discursiva, política y lingüística de una educación de tres lenguas, dentro de ellas el quechua, el aymara y el castellano (Bosshard 2008-2010). La obra de Vicuña reaparece como descontextualizada, sin embargo, a partir de esta vanguardia se re-leen los “ejercicios de un re-cuer-do” que la artista conceptual parece imbricar con el tema del duelo, el silencio y la estrategia de invisibilización de mitos, letras, culturas indígenas y femeninas.

La emergencia del siglo xx dialoga con la urgencia de los movimientos actuales en el siglo xxi desde el pensamiento del militante, del lafkenche, del mapuche, del sujeto del Ande y del perdido *shiripo*-amazónico (D’Angelo y Pereira 2007, French y Heffes 2021). Toro agrega a esta discusión el estudio de formas lexicales en este tipo de relatos, ordenándolos con las siguientes categorías: (a) míticos; (b) el sujeto cultural en la mitología; (c) la mujer en la mitología; (d) fábulas y cantos de animales; (e) narraciones; (f) ciclo de personajes pavorosos; (g) relatos y narraciones fabulosas o imaginarias; (h) relatos de animales; (i) narraciones de transmutación de animales en hombres (o viceversa); (j) relato de costumbres (Toro 2007: 50).

La Madre Tierra, la Pachamama, se entiende en el sostén andino del macro y microcosmos, se entrelazan en una relación anatómico-orgánica (Marzal 1995, Gavilán 2008). Fischer (2008) menciona la ceremonia *ch'alla para la Pachamama*, en la que se sacrifica una alpaca y su sangre se entrega a la Pachamama como ofrenda y metáfora del desastre ecológico (2008: 166). Esto se define como un "ser femenino no-humano que con su propia sangre produce los frutos del campo" (2008: 166). Bajo esta constelación, la Tierra se percibe como una realidad jurídica y humana que alimenta y alberga todo, un imaginario animalesco, vegetal y mineral; está en estrecha unión con el *ayllu*, con la comunidad (Arnold y Yapita 2000). La Tierra representa la cultura de la imagen y las prácticas de representación del "indio poeta" (Rivera Cusicanqui 2015).

El lenguaje mítico de "lo precario" y del tejer se origina en las diosas prehispánicas; el telar se entiende como prolongación del cuerpo femenino. El cuerpo acota el acto del habla, de la inmediatez y práctica con el mundo, el cuerpo se entiende en su noción simbólica de entender el mundo desde el "nudo" y en la concepción médica de sanación en el "vestir vestidos gruesos", o bien telas de la "araña venenosa". Esto se entiende en cuanto a los poderes de la historia programada para definir el espacio epistémico amerindio del Género: lo femenino y lo masculino en la multidimensionalidad del Género (Foucault 2012: 113-114, 131). Los Estudios del Texto-Textil se anexan las estrategias de los Estudios de Género, de los Estudios Subalternos y Poscoloniales. Desde este "entre-espacio", lo mítico y lo pachamámico, se asume con el tejer divino: en la cultura maya se representa con *Ixchel*, en la azteca con *Xochiquetzal*, en tanto "Penélope-mesoamericana" (Carggiolis 2014).

Esto último se observa en el arte textil de Lizette Abraham "Deidades Mayas", expuesto en 2023 en el marco del Festival Mundo Maya Palenque Magia y Cultura. Abraham "re-construye", como Vicuña, la realidad amerindia en el siglo XXI a partir de lo electrónico y alámbrico con deshechos, y a partir de lo ecológico, en el sentido antipoético parriano de "Los vicios del mundo moderno", dentro de *Poemas y antipoemas* (1954) (French y Heffes 2021, Binns y Echevería 2006). El mundo del "*kipu-cuerda-nudo*" deja de existir por el cable eléctrico, lo alámbrico, la fibra se mantiene sin nudo, según Vicuña. El arte textil deviene de los avances tecnológicos, es un fenómeno que establece el impacto de la globalización en la modernidad de mercado, solidificando la identidad del grupo textil. Así se menciona en el textil peruano-amazónico desde la veracidad de mitólogos hacia una pluralidad en sus motivos y saberes con lo vegetal y natural:

... en la textilería amazónica como andina, tradicional y contemporánea, se emplean similares materias primas (plumas, fibras animales y vegetales, pigmentos vegetales), herramientas textiles (telar de cintura, huso), procesos técnicos textiles (limpieza, despepitado, escarmenado, hilado, urdido, teñido), productos textiles (alforjas, fajas, llicllas, ponchos), diseños (figurativos y geométricos) y terminología textil. (Grández 2007: 211)

Lo vegetal determina en la cultura andina junto al textil, la moda del diario, los desórdenes del ovillo, la producción de la fibra animal y vegetal como parte

del *episteme* precario. A partir de la vestimenta se define el Género: la *mantilla* amazónica sujeta con una franja angosta determina la vestimenta del niño, el ombligo tejido se ajusta al textil *ombligero*, al *pupogato* (2007: 215). Los diseños zoomorfos se determinan a partir de figuras animales, míticas, nacidas de relatos míticos y mágicos; muchos de ellos provienen de la región de los Q'ueros (2007: 217-219). Los textiles dimensionan, en su función estética, social y tradicional, la problemática del aprendizaje generacional y familiar, la mantención de la herencia y de la educación lingüística de la lengua amerindia. El relato mítico se narra desde el juego del huso dentro de las estructuras familiares, ecológicas y biomédicas. El mito se examina desde la dinámica médica con profundas vinculaciones en el ámbito de la salud hacia dimensiones física, social, simbólica y espiritual, del autocuidado y en diversas tradiciones terapéuticas con hierbas tradicionales y el tejido (Fischer 2023, Obach y Sadler 2008: 181).

La obra de Cecilia Vicuña adquiere una dimensión intertextual con los cantos de la chamana María Sabinas y con los libros "herbarios-textiles" *Sabor a mí* (2007). El procedimiento estético mítico traduce y actualiza las altas culturas amerindias en estos discursos populares y religiosos, que, culturalmente hablando, se imponen desde la visión androcéntrica, objetiva, racional, fractal, científica y patriarcal:

Gran parte de las culturas presenta en su mitología relatos que dan cuenta de la centralidad de las mujeres en los cuidados de la salud. Chamanas, parteras, curanderas, todas ellas son protagonistas de relatos milenarios que gratifican este vínculo, quienes compartían generalmente dichos roles con figuras masculinas, pero desde una visión de la salud que hoy leemos como subjetiva, intuitiva, integral, holística, e incluso, esotérica, es decir, atributos que nuestra sociedad occidental ha calificado como femeninos. (Obach y Sadler 2008: 181-182)

En la tradición andina Mama Ocllo, en *El mito de Paqariqtampu*, sale de la tierra junto con Maco Capác vestida rica y finamente. Ambos consortes sacan de sus bolsas a mujeres cubiertas con mantas y franjas (Bendezú 1993: 37). Se acentúa el carácter mítico del tejido en la creación del hombre. Se narran las andanzas de Coniraya Viracocha, virgen que une el mundo cordillerano con el de la costa; este se disfraza de indio pobre para castigar a quien le ofenda (1993: 98-103). Esta unión de lo contrariamente opuesto ("contradicciones diacrónicas" / "contradicciones no-coetáneas") es característica del pensamiento andino, en general amerindio, y está presente en la dirección del torcido del hilo (Rivera Cusicanqui 2021: 160). Los conceptos cósmicos del *hanan-hurin* se basan en "lo alto" para *hanan* y "lo bajo" para *hurin*, y materializan la connotación de lo masculino y lo femenino. Son elementos territoriales y determinan la cuadratura del *Tawantinsuyo* conectado con Cusco: el ombligo del mundo andino (Paternosto 1989: 69-70). Por eso, los planteamientos lingüísticos de Greimas son un gran aporte para iluminar el oscuro e imbricado pensar andino, amerindio, desde el pensamiento lingüístico de conceptos contrarios, en oposición (Greimas 1970). Esto remueve la Génesis bíblica desde el mito en el que el Hijo busca a la Madre,

a la figura femenina, materna para explicar fenómenos naturales como la lluvia, el trueno y el relámpago (Toro 2007: 59).

El pensamiento andino plantea que Hanhan, en una de sus travesuras, logra embarazar a la doncella Cauillaca, quien, mientras tejía desde un tronco, come una lúcuma con el flujo masculino de Coniraya. De este modo, queda encinta, y en el andamio mitológico, se vincula el tejido con la procreación. Tras rechazar al padre de su hijo por creer que es un mendigo, la doncella escapa hacia el mar convirtiéndose junto con su primogénito en piedra. Este mito se encuentra relacionado con la narración del Tercer Ciclo de la creación narrado en el *Popol Vuh*, por lo que se concluye una red intertextual de las áreas culturales devenidos por el arte del *kipu* (De la Garza y Portilla de León 1992: 35-39). Precisamente esto es lo que atrae la atención de los escritores de la avanzada vanguardista, en particular, los surrealistas e indigenistas, ortodoxos y marxistas. El textil interviene desde el mito prehispánico en las letras europeas para avanzar desde el tercero implícito: la estética latinoamericana "re-crea" su propio escenario en el acto de "autopoiesis" (Rivera Cusicanqui 2012, Vicuña 2007).

En la estructura de los mitos de los huitotos se relata la época del diluvio (Toro 2007: 66-67). El mito de la pareja fundadora a orillas de los ríos en el área cultural amazónica sostiene que desde el hueco de la tierra sale una araña en el momento de la Génesis (2007: 67). El textil aparece con el motivo de la vida y con el agua, lo vegetal; de lo ecocrítico parriano se gesta también en el complejo mítico-textil, que se estructura a través de la imagen de un árbol, lugar-geo-espacio del telar de cintura: "La historia de una mujer que 'plantó' a su hijo como un árbol, que luego dio árboles jugosos y frondosos ..." (Toro 2007: 68). Gavilán menciona saberes amerindios combinados con ceremonias rituales en los que lo animal se morfosea con lo vegetal, la carne con la quinua dentro de la metáfora textil:

Capaz no recordar que tiraste la pollera verde
capaz no acordar que tiraste la pollera amarilla
"Cholarana" (quinoa blanca), le dije a Usted, ya pues hermana
"choq'ë perba" (mata blanca), le dije a Usted, ya pues hermana.
Quinua de todos colores, le dije a Usted, ya pues hermana. (Gavilán 2008: 467)

El textil tematiza el motivo vegetal, abarca el "tapiz vegetal-textil" de la Pachamama: "pollera verde" y "pollera amarilla", atiende la poética pastoril de la semilla. La quinua tiñe el paisaje natural y se replica en la metáfora textil: "la pollera" determina "la montaña". El mito-textil deviene de la tierra, de lo natural, y está ligado a la procreación y a la fertilidad de la tierra, del árbol, de la *ceiba*-araña, en tanto "árbol-araña" en la imaginación mítica africana (Gavilán 2008: 68). Gavilán menciona que en el arte textil de "la selva peruano-amazónica" interviene la imagen de sirenas alrededor del textil, como en el relato "La sirena del tapir", en la tribu de los *yaguas* (2008: 77-79).

En las leyendas amazónicas, la *Yacumama* ("madre de las aguas") cuida a los infantes, como narra Ciro Alegría en *El Sol de los jaguares* (la leyenda de la sirena del bosque), y es considerada como la madre de las aguas y de los ríos

(Toro 2007: 71). Aquí se narra que la araña le enseñó a la mujer el arte del hilado, en tanto "araña-Aracne-americana". De igual modo, se antropomorfiza el Río Grande Amazonas, con la dualidad en imagen simbólica de la Pacha-Mama (femenino y masculino): "su traje es unas mantas ceñidas desde los pechos hasta abajo, [...], y otras como manto abrochadas por delante con unos cordones: traen el cabello tendido en su tierra y puestas en la cabeza, unas coronas de oro tan anchas como dos dedos" (Toro 2007: 73). La mujer se aborda desde el mito en su significado maternal, santa-procreadora y, por el contrario, en su dimensión de "diablo-disfrazado" (2007: 75).

La espiritualidad ecofeminista deviene de la mujer urbana y cosmopolita considerando los devenires referentes al cuerpo, ciclo y a la comunidad para comprender la multiplicidad de matices en las prácticas culturales del siglo XXI (Hurtado 2008: 423-442). En este espacio simbólico se le da significado al tema de los periodos biológicos de la mujer para determinar el culto por la sangre: la estética del *kipu* aborda el color rojo con objeto de determinar este motivo dentro de estas taxonomías (Chavarría 2007: 190, Gavilán 2008). El cuerpo humano se simboliza desde la episteme andina en los tejidos de Isulaga: "Verónica Cereceda sugiere que las telas se organizan espacialmente de manera simétrica en dos mitades, nombradas como cuerpos con un centro que recibe el nombre de corazón; asociación que simbolizaría la organización social dual de la comunidad" (Gavilán 2008: 461).

El rito se explora en su inmensidad simbólica, el mito da seguridad para "la mantención de la sociedad jerárquica o kiarquica", ambos dan fuerza viril y debilidad de lo femenino (Gavilán 2008: 425). Los mitos develan la construcción de identidad de género dentro de las siguientes dimensiones: la personal (la psiquis individual y colectiva), la política, la religiosa y la cósmica (2008). El peregrinaje del binomio rito/mito aborda lo universal en las culturas "Madre" en el "mundo de arriba" y el "mundo de abajo". La función cultural integra el estudio del mito, acentúa la transformación cultural en el trabajo interno colectivo (Hurtado 2008: 426).

En la poética mítico-textil se traducen imágenes de sombras y fantasmas del pasado. Se habla del "espectro de un Pasado", tapado por un Futuro con esperanzas de un Presente multiétnico y muticultural continental. El universo mítico andino es el lugar en que los kogis tejen una cuerda de la vida a partir del sol: "La tierra es un telar y el sol teje la noche y el día" (Vicuña 1989: s/p). Los elementos masculinos y femeninos del espacio cósmico andino entretejen la Madre, la Tierra e Inti, que constituyen las fuerzas complementariamente opuestas: *hurin*, lo de abajo, lo femenino, y *hanan*, lo de arriba, lo masculino:

Los mitos son como espacios dados, donde he encontrado, he atravesado, me han protegido y limitado; los mitos son una parte mía. [...] La fuerza está dentro de mí y fuera de mí, fuerzas que llegan a ser realidad en la comunidad, en el ritual, en la repetición. [...] Estabas tú y estaba yo presente en la bola de fuego al principio del universo: después, en las galaxias; luego, en los planetas; [...] en las ramas gigantes de las araucarias; [...] en la aldea celebrando los ciclos de

la Gran Madre y más adelante en la ciudad dominada por la catedral donde fuimos para rezar al Dios Padre. (Hurtado 2008: 427)

El pensamiento mítico textil actúa de modo catártico en el desarrollo de la subjetividad y de la identidad de género del sujeto cultural. Este proceso se entiende como una "caminata cósmica" de la *Yama celestial* desde las cosmovisiones andinas, también en discursos ligados al golpe militar de 1973 y en el exilio (Hurtado 2008: 427-428). Se utilizan dicotomías temporales, Sol y Luna, nacimientos y montañas, el periodo de fecundización y el periodo menstrual, divinidades: "Dios o *Kollanta* o *Inti*, *Pachamama*, *Uywiris Mallku* —*T'alla* (antepasados protectores: *Achachila*), Santos y Santas. Excepto el primero, ubicado en el *Araji Pacha*, el resto pertenece a este mundo. [...] *kharisiris* o *lipichiris*" (Gavilán 2008: 461-462). Se anota la cosmovisión en el norte chico chileno:

... *Inti* (Dios-Sol) o *Tata Kollanta* sería una entidad masculina con vida propia, de naturaleza diferente al mundo de la Tierra o del *Aca Pacha*; no vive solo, está junto a otras estrellas también en relaciones de parentesco y matrimonio ("*Hacha Huara*, más grande, *Achichi Huara Huara*, todas tienen nombre, una *Kaukamila juntito*, al Pichu, Tres Marías"). Aparece también como compañera de *Kollanta*, *Kollanta T'alla*. Los atributos de *Kollanta*, refiere a un ser masculino que cumple la función de protector de los humanos.

La expresión "Él nos patea" o "El es nuestro pastoreo" [...] para explicar quien es *Tata Kollanta*, contiene la idea de cuidar con cariño, guiar por el camino correcto, velar por su vida, proteger de catástrofes y de peligros. [...] *Kollanta*, en la ceremonia de la *Wilancha* refiere específicamente al Sol del amanecer, a la primera luz de la mañana. (Gavilán 2008: 462)

En *Quiipoem* (1997) plantea Vicuña: "La vida y la muerte se anudan en un hilo/cuerda del ahorcado,/ y el cordón umbilical" (En la versión de la publicación: "Life and death are knotted in a thread/ the hanged man's rope,/ and the umbilical cord") (De Zegher 1997: 27). En las instalaciones de "lo precario", este nexo va junto a la imagen de la Madre Tierra, la *Pachamama*, que se manifiesta en la instalación *Quipu menstrual* (De Zegher 2006). Gavilán sostiene sobre complejo de la episteme "*Pachamama*" que se trata de "una entidad de un nivel mayor de abstracción y parece coincidir con la noción de tiempo/espacio. [...]. El centro del universo: *Aca Pacha* (femenino y masculino), contenedora de toda la vida de esta parte que une a las dos: *Araji* y *Manqha Pacha*" (Gavilán 2008: 463). El *Tata Kollanta* provee el pastoreo, la vida y el agua. Los mitos de los *chullpas* devienen de los lagos en funcionamiento con la mujer, del feto con el cuerpo femenino, las ceremonias con cantos de pastoreo relacionados con la quinua o la papa en el mes de octubre (2008: 465-466). De este modo, se nutre el sentido vegetal de "Mama Quinoa" y la "Mama Papa", entidades casadas y respetadas, por mujeres y hombres *kullallas* (2008: 465).

En ella se denuncia, desde el pensamiento ecocrítico, la venta de glaciares en territorio chileno en mención a una política del agua en su visión doradista: "el agua es oro" (Vicuña 1996). Este criterio apela a que el fluido estético de la Madre Tierra sangra en la instalación desde la fibra, el agua es el Dorado de la

economía neoliberal. Se alude el flujo desde y hacia el tejido, en la medida en que este “representa una especie de envase protector adicional de la sangre que fluye por el cuerpo humano” (Fischer 2008: 166).



Figura 2: © Cecilia Vicuña: *Quipu Menstrual* (2006), <http://www.ceciliavicuna.org/> (Vicuña 2012)

El *kipu* es un dispositivo cultural basado en el tejido andino y en una “escritura sin escritura” (Vicuña 2010). Se vincula con el *ce’que*. Se define desde la abstracción geométrica del *kipu* a un *kipu* virtual/ritual desmitificando el arte amerindio y re-actualizado, el “agua-sangre” roja. Vicuña plantea en el corto *Khipu/Ce’que* (2010) una definición de *kipu*; lo anota bajo el signo de un “sistema nervioso de lo andino” (2010). El diálogo intermedial se establece con *Quipu Austral* (2012). Vicuña observa “la relación entre ese quipu virtual y los ‘songline’ australianos, también virtuales” (Vicuña 2012f). El *ce’que* o “quipu virtual” se relaciona con las cimas -con el Aconcagua, “el nudo más alto del kipu/ ce’que” (2010)-, y con las *wakas*, “lugares sagrados conectados a las fuentes de agua” (2010). El *episteme* andino se desarrolla dentro del ritual de “la sangre” para que la Pachamama gestee buena tierra; por ello, el Sol y la Luna determinan los tiempos del crecimiento de la semilla en la Tierra:

El solsticio de invierno indica el ocaso del Sol (término del año) que es “tragado” por la Luna para crear el sol nuevo. Agosto, entonces, será el periodo de máxima fertilidad, ella está abierta para recibir la semilla en su útero [...]. Así como crece el *sullu* o feto humano en el vientre de las mujeres, así mismo crece

la planta. [...] Se dice "quepinchuri", que la semilla situada en un cuerpo femenino este la cubra, así como el seno de Akso, parte del vestido de la mujer que cubre objetos; y "jilpan", que crezca. [...] Si bien es la fiesta de la Pachamama, a quienes se les invoca es a los Mallku T'alla Jatur Mallku, Jatur T'alla, Pukar Mallku y Pukar T'alla, Inca Mallku Inca T'alla etc. Los Achachilas o Uywiris pueden habitar en los cerros Mallku-T'alla, en los ojos de agua Jatur Mallku Jatur-T'alla, en las pirkas Pukar Mallku-Pukar T'alla. (Gavilán 2008: 466)

La sangre es el tema del sacrificio para dar fuerza a la matriz de la pro-creación en momentos simbólicos de la fecundidad de la Tierra que generan el futuro en la *pacha*, la germinación de la semilla. En esto se sostiene la trama ecológica que contribuye mejor a la comprensión de muchas creencias y rituales en las "relaciones globales sociedad/medio ambiente", en el mundo del "agua", de la tierra y los animales, de lo femenino y lo masculino (Chavarría 2008: 191-193). En este sentido, Gavilán determina dos modelos persistentes de (bi-)tripartición para entender la feminidad, uno dual y otro tripartito. El primero opone lo femenino y lo masculino; el segundo es un modelo intermedio ambiguo "femenino-masculino", en el que se incluye el movimiento (2008: 468). Rivera Cusicanqui interpreta en el "claroscuro andino" el tema de la violencia para determinar el lenguaje simbólico del rojo, añadiendo a esta mirada el tema del duelo. En el baile de la vestimenta de luto negro, el rojo vicuñiano tiñe el manto de la tierra ensangrentada por las violencias políticas y la sangre del pueblo por las botas militares (Rivera Cusicanqui 2012: 29-30).

La propuesta intermedial del *kipu* en una "poética hidráulica" entretejida y politizada que se observa en los cortos *Mar tejido* (2012) y *Aural* (2012). Se emparente el líquido con el tejido, una obra fluida y con los sonidos originarios del fondo del mar desde una perspectiva mítica. Otra referencia a "la conciencia y fuerza vital en el agua" (Vicuña 2012f) es la película *Kon Kon* (www.konkon.cl) dedicada a la muerte del mar (2012f). Esto se puede sostener debido a que por el *kipu* orgánico fluyen las hebras de agua de los saberes de lo andino (Arnold y Yapita 2000).

La epistemología, la textualidad del tejido y del *kipu* poseen una "alusión botánica" (2000: 252), una proliferación vegetal vinculada al *kipu* y al pensamiento rizomático (De Zegers 1997: 30-31). Se ordena bajo la noción de "proto-escritura" andina y en la escritura sobre "pallares". La escritura de pallares aparece en el corto *Paracas* (1983) con "Los porotos pintados como 'escritura': es una escritura vegetal, botánica repensando el sistema metafórico y multicíclico de los pisos ecológicos andinos" (Rivera Cusicanqui 2021: 110-111). Es un sistema ideográfico de escritura basada en porotos o frijoles sobre los que se solían pintar formas variadas a rayas, zigzag o figuras (Larco 2012).

Lo escritural-ágrafo se destaca en los *tocapu* —tejidos diseñados con figuras geométricas—. Esta escritura delimita la inmediatez de una geometría prima e incorpora elementos de geometría clásicos (Yurkievich 2014: 170). La "proto-escritura" sobre pallares y los textiles contribuyen al trabajo intermedial de Vicuña, en particular, en el corto *Paracas* (1983). Esto se observa en el mito y en aquellas escrituras ágrafas mostradas en el corto rodado en 1983 (Vicuña 2012).

3. EL ENTRETEJIDO MÍTICO EN *PARACAS* (1983) Y ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

El corto *Paracas* (1983) se construye a partir de la contemplación de “un tejido paracas con bordes tridimensionales de porotos pareados [...] el hecho de que sean ‘en par’ denota su cualidad mítica, ya que el par es la creación del mundo” (Vicuña 2012a). Está presente en los espacios mítico-cósmicos del *hanan-hurin* en el corto, en los movimientos de la cámara desde la total, al plano secuencial y en detalle, en noventa figuras tridimensionales de Paracas. La segmentación de las figuras de sombra moviliza una procesión ritual y se mueve en zigzag desde arriba hacia abajo. Se indican de nuevo estos espacios mítico-cósmicos para establecer “un sistema comunicativo-sensorial de diferentes niveles funcionales de símbolos de parentesco, etnicidad, género, edad, rango, estatus económico, alianzas políticas, ideología y cosmología” (Grández 2007: 216). Con respecto a la génesis del corto, Vicuña menciona que “es un textil que me mostró Anne Rowe que está en la colección del Textile Museum de Washington DC.” (Vicuña 2012d).

El corto consta de paratextos, en total tres, que apelan performativamente a esa tridimensionalidad del borde del tejido y lo inician, introduciendo al espectador. En el significado del corto *Paracas* se sujeta en la imagen del viento en el desierto de la costa sureña peruana y alude a la anonimidad de los tejedores o creadores de la tela (Vicuña 1993: 00m-01m52). *Paracas* se segmenta en seis partes, subdivididas en los siguientes títulos: “La tierra: florece el desierto” (duración: 01m53 - 05m54); “Tejedores, llamas y mariposas” (duración: 05m55 - 07m52); “Chamán jaguar” (duración: 07m53 - 10m44); “Los porotos pintados como ‘escritura’” (duración: 10m45 - 12m37); “El templo tejido” (duración: 12m38 - 14m46); y “La batalla ritual” (duración: 14m47 - 18m26). Las figuras animalescas evocan la escritura del “jaguar” vinculada con el chamán y con las fuerzas naturales, ancestrales, pasadas, olvidadas y perdidas.

En el siglo xx la narrativa del “jaguar” de João Guimarães Rosa desarrolla una aventura en dos espacios, en el *entre* y el *margen*, entre tradición y modernidad (Vilcapuma 2007: 167). El “jaguar” posee una dimensión “animal-humana”, el “Yo-jaguar” habla en “mestizo”, se ampara en la tradición del lenguaje del jagareté en tupí, en la cultura del Padre, en la “des-humanización” del Hombre (2007: 167-171). Asimismo, en su función de “sujeto-aculturado” se aborda el doble juego del discurso de la violencia en cuanto al “asesinato del mestizo” en el canibalismo cultural brasileño (Vicuña 2009: 373-380). Se adjudican fuerzas sobrenaturales por su conexión con los dioses; el poeta-chamán se considera portador de saberes inmateriales, se adaptan al textil, a la dimensión contemporánea y a saberes digitales del siglo xxi, en tanto *kipu-digital*. En estos núcleos temáticos se ven inscritos el tema del textil, la ecocrítica, el antropoceno, el arte-escritura precaria y botánica de pallares, flores, hojas (de plátano seco) y bolsas de papel de diario o de plástico, residuos con ideas de Lautremont, la fauna y la “piedra entretejida” del “templo tejido” del video (Vicuña 2007: 7-8, 15-17; Paternosto 1989).

Esta reflexión centra el análisis en dos elementos del andamiaje mítico: la llama, por una parte, ligada al mito de *Yakana*, la Llama Celestial, que simboliza el

“cordón celestial” (Arnold y Yapita 1998: 248). *Yakana* baja a medianoche desde el cielo con objeto de beber el agua de los manantiales y para dar felicidad a los hombres en condicional: si ella no la bebiera, el mundo se quedaría sepultado (Lara 1973: 122-124; Bendezú 1993: 123-124). Se alude a los mitos originarios del diluvio en el imaginario andino (Lara 1973: 31-58). La llama, para regar las aguas que ella bebe, produce la lluvia. De este modo, las tierras pueden ser cultivadas —nótese, la caída y la subida vertical en estrecha relación con el orden cósmico andino del *hurin-hanan*—, y se desprende la primera parte del corto: después de volar la semilla con la llegada de la llama, el “desierto florecerá”.¹¹

En el corto, el camélido está decorado con vegetación; de él emana la fecundidad de la aridez de la tierra, de la conexión entre el vellón y del posterior tejido con las fuerzas cósmicas, chamánicas y sanadoras del mundo ancestral. El tejido “es un medio ancestral de comunicación entre los muertos en los cielos” (Arnold, Espejo y Yapita 1998: 203). Igualmente, se necesita acentuar que las hebras de la llama están implícitamente presentes en el medio mnemotécnico del *khipu*. Queda por atender el segmento “El templo tejido” que, sin lugar a duda, presenta una rica y compleja estructura entretejida a nivel intermedial, dejando espacio para el arte digital textil. Esta dialoga con los segmentos anteriores, con los poemas “Ollantaytambo” e “Inkamisana” en el poemario *La Wik’uña* (1990) —ambos representantes de la estructura binaria del universo andino—. El poemario se interrelaciona con el trabajo sobre el arte andino escrito por Paternosto (1989):

... el libro de “La Wik’uña” se fue haciendo junto a “Piedra Abstracta: La Escultura Inca, Una Visión Contemporánea” de Cesar Paternosto. Los dos libros dialogan y reflejan el uno las ideas del otro. Las “metafóricas piedras en germinación” de Paternosto (su descubrimiento), afloran aquí más de una vez”. (Vicuña 1990: 109)

La “germinación de la piedra” de Paternosto se traduce en el tejido de Vicuña por medio de una red intertextual que anexa ambos poemas. En “Ollantaytambo” queda cimentada aquella estructura del anverso y reverso del “texto-tejido”, desde el arte de la piedra al tejido y del tejido a la piedra. Léase:

Roca
que enciende
el amanecer

Rosa cúbico
vertical

Tetas brotando
del puro piedrar. (Vicuña 1990: 54)

¹¹ El desierto es una imagen política de la poesía barroca zuritiana.

Los versos vicuñianos siguen una estructura visual-textil basada en la performatividad del "nudo y vacío" del *kipu*, del *kipu* como "nudo lítico" (Carggiolis 2012, Paternosto 1989: 143). La relación "piedra-tejido" se refiere al motivo de la piedra como elemento mítico-originario de la cultura inca. El hilo (el Futuro) y la piedra (el Pasado) interconectan lo visual y lo lítico del poema "Ollantaytambo", por ejemplo, con "Aguará": "Entra al templo/ pórvido quartz// Ollanta y tambo/ la entraña más" (Vicuña 1990: 26). La estética en el corto dialoga entre los medios visuales y la estética textil de Jorge Eduardo Eielson, con *Paracas Pyramid Performance, 1974 y Khipu, 1965* (Vicuña 2009: 324).

La textura tejida y/o sobrehilada del texto se negocia con la tesitura intermedial en *Paracas*, porque en el corto se produce una "re-semantización" y yuxtaposición de dispositivos textiles. El motivo de la piedra interconecta aquellas "protuberancias" líticas de la arquitectura con el tejido (Paternosto 1989: 130). Vicuña las asocia en el video con una imagen tejida de Inti que representa Templo del Sol del centro de culto *Ollantaytambo*. Surge una compleja relación de *mise en abîme* intermedial. Fuera de ello, en el segmento "El templo tejido", aparecen trompos que aluden a la dinámica centrífuga y centrípeta de la cuadratura del cosmos andino, del tiempo y del espacio: *Hanan Pacha* (el mundo de arriba), *Kay Pacha* (el mundo de aquí), *Uku Pacha* (el de los muertos). Los sonidos del corazón de la Madre Tierra se adjetivan nostálgicamente con el metal: "Pena de oro, pena de plata. Qori chiji, qole chiqui/ Camino ripoñqa. Váyanse al cruce de caminos'. Oración Kallawayá" (Vicuña 2012: 46). Sin olvidar, por cierto, que el arte experimental vanguardista textil de Cecilia Vicuña, incorpora expresiones corporeales emparentadas con la (bio)danza (neo/pos)surrealista en el siglo XXI.

OBRAS CITADAS

- Arnold, Denise y Juan de Dios Yapita (1998). *Cantar a los animales, una poética andina de la creación*. La Paz: ILCA/hisbol.
- Arnold, Denise y Juan de Dios Yapita (2000). *El rincón de las cabezas. Luchas textuales, educación y tierras en los Andes*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. La Paz: UMSA e ILCA.
- Arnold, Denise, Elvira Espejo y Juan de Dios Yapita (eds.) (2007). *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. La Paz: Plural e ILCA.
- Azúa Ríos, Ximena (2008). "Hilar, escribir, leer y contar algo de baile: la educación de las niñas en el Chile colonial", in *Mujeres Chilenas. Fragmentos de una historia*, comp. Sonia Montecino. Santiago de Chile: Catalonia, 55-62.
- Bendezú Aybar, Edmundo (1993). *Literatura quechua [1980]*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Binns, Niall e Ignacio Echevería (2006). *Obras completas & algo +*. De "Gato en el camino" a "Artefactos" (1935-1972). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Bosshard, Marco Thomas (2008). "Transmedialidad e intermedialidad del discurso indigenista en la formación del imaginario nacional: La poesía temprana de Darío Samper y el bachuismo en el arte colombiano", in *Literatura, prácticas críticas y transformación*, vol. 2, ed. Carmen Elisa Acosta. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 169-193.

- Brotherston, Gordon (1997). *La América indígena en su literatura: los libros del Cuarto Mundo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Carggiolis Abarza, Cynthia (2012). "Tejidos y anudados poéticos en la obra de Cecilia Vicuña", in *Memorias JALLA 2012* (CD-ROM), ed. Dario Henao Restrepo. Cali: Universidad del Valle, 614-628.
- Carggiolis Abarza, Cynthia (2015). "Hacia una estética hidráulica La Wik'uña", in *Vicuñiana: el arte y la poesía de Cecilia Vicuña, un diálogo sur/norte* (eBook), ed. Meredith Clark. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Carggiolis Abarza, Cynthia (2021a). "Ayahuasca-Reader: Encounters with the Amazon's Sacred vine", *Revista Universidad de Antioquia*, 342: 106-108.
- Carggiolis Abarza, Cynthia (2021b). "Poéticas del/ de la tejedor/a y el 'Gran Telar' trasandino", *Revista de Estudios Culturales*, 14(28): 11-23.
- Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar" (CELAP).
- D'Angelo, Biagio, y Pereira, Maria (2007). *Un río de palabras. Estudios sobre literatura y cultura de la Amazonía*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae. DOI: <https://doi.org/10.35626/sv.10-11.2007.206>
- De la Garza, Mercedes, Miguel León de Portilla y A. Recinos. (1992). *Literatura maya*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- De Toro, Alfonso (2007). "Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: Transpictorialidad-Transmedialidad" [2006], *Comunicación*, 5: 23-65.
- De Zeger, Caroline (1997). *The Precarious. The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*. New England / Hannover: University Press.
- Fischer, Eva (2007). *Urdiendo el tejido social. Sociedad y producción textil en los Andes bolivianos*. Viena: Lit-Verlag.
- Fischer, Eva (2023). "Kallawayá, Inc. –the making of the Kallawayá (1532-2008): a historical, relational, and comparative approach", *Estudios Atacameño*, 69: 1-39. DOI: <https://doi.org/10.22199/issn.0718-1043-2023-0005>
- Foucault, Michael (2012). *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- French, Jennifer y Gisela Heffes (2021). *The Latin American Ecocultural Reader*. Illinois: Northwestern University Press.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* [1989]. México: Grijalbo.
- Gavilán, Vivian (2008). "Representación de lo femenino en la población aymara contemporánea del norte de Chile", in *Mujeres chilenas. Fragmentos de una Historia*, comp. Sonia Montecinos. Santiago de Chile: Catalonia, 457-469.
- González, Carolina (2008). "La vida cotidiana de las esclavas negras: espacio doméstico y relaciones familiares en Chile colonial", in *Mujeres Chilenas. Fragmentos de una historia*, comp. Sonia Montecino. Santiago de Chile: Catalonia, 41-52.
- Grández, Haydeé (2007). "Identidad guayacha: El arte textil en la provincia de Rodríguez de Mendoza (Amazonas, Perú)", in *Un río de palabras. Estudios sobre literatura y cultura de la Amazonía*, ed. Biagio D'Angelo y Maria Pereira. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 209-225.

- Greimas, A. J. (1970). *Du sens. Essais sémiotiques*. París: Éditions du Seuil.
- Gruzinski, Serge (1991). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos xvi-xviii*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, Serge (2007). *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós.
- Harlizius-Klück, Ellen (2011-2023). *Penélope-Projekt. Weaving Codes –Coding Weaves* [2016], www.saumweberei.de (13 de octubre de 2018).
- Kempfen, Laura Charlotte (2001). *Mariama Bâ, Rigoberta Menchú, and Postcolonial Feminism*. Nueva York: Peter Lang.
- Lara, Jesús (1973). *Mitos, leyendas y cuentos de los quechuas*. La Paz / Cochabamba: Los Amigos del Libro.
- Larco Hoyle, Rafael (2012). "La escritura peruana sobre pallares", <<http://www.aaantropologia.com.ar/relacionescoleccion/Relaciones%201944%20-%20pdfs/04-Hoyle.pdf>> (20 de agosto de 2018).
- Martens, Ekkehard (2000). *El hilo de Ariadna o del por qué todos los filósofos están locos (mi traducción del alemán: Der Faden der Ariadne oder warum alle Philosophen spinnen)*. Leipzig: Reclam.
- Marzal, Manuel (1995). "El mito en el mundo andino ayer y hoy", *Antropológica*, 13: 1-21. DOI: <https://doi.org/10.18800/antropologica.199501.001>
- Montecinos, Sonia (comp.) (2008). *Mujeres Chilenas. Fragmentos de una Historia*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Obach, Alexandra y Michelle Sadler (2008). "La huella femenina en sistemas médicos informales del Chile actual", in *Mujeres Chilenas. Fragmentos de una Historia*, comp. Sonia Montecinos. Santiago de Chile: Catalonia, 181-194.
- Paternosto, César (1989). *Piedra abstracta. La escultura inca: Una visión contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2012). *Violencias (re)cubiertas en Bolivia*. Santander: Otramérica.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2020). *Ch'ixinakax utxiwa. On Practices and Discourses of Decolonization*. Medford: Polity. DOI: <https://doi.org/10.4135/9781526492692.n20>
- Roth, Moira (2012). "Gleanings #25: Cecilia Vicuña", 22 de Julio, in *Moira Roth's journal, Cockatoo Island*, <<http://moirarothsgleanings.tumblr.com/post/29796567010/gleanings-25-cecilia-vicuna>> (20 de julio de 2012).
- Toro, César (2007). "Mitología amazónica. Estudio de Aproximación desde la diversidad de los mitos, leyendas, cuentos maravillosos, mitológicos y complidores orales de la Amazonía", in *Un río de palabras. Estudios sobre literatura y cultura de la Amazonía*, ed. Biagio D'Angelo y Maria Pereira. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 49-87.
- Usandizaga, Helena (2006). *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964565648>

- Vicuña, Cecilia (1989). "Metafísica del textil", *Tramemos*. Boletín del Centro Argentino de Artistas del Tapiz, 11(31).
- Vicuña, Cecilia (1990). *La Wik'uña*. Santiago de Chile: Francisco Zegers.
- Vicuña, Cecilia (1996). *Palabra e hilo = Word & thread*. Edimburgo: Morning Star Publications.
- Vicuña, Cecilia y Ernesto Livon-Grosman (2009). *The Oxford Book of Latin American Poetry*. A bilingual anthology. Nueva York: Oxford University Press.
- Vicuña, Cecilia (2010). *Soy Yos*. Antología. 1966-2006. Santiago: LOM.
- Vicuña, Cecilia (2012). *Cecilia Vicuña. 1966-2012 Obras*. Santiago de Chile: Ograma.
- Vicuña, Cecilia (1993). *Paracas*, 16 mm color, 18m26 [1983]. Productores: Paulina Ponce/ Cecilia Vicuña, Nueva York, en Museo Chileno de Arte Precolombino. Recuperado de <http://precolombino.cl/archivo/archivo-audiovisual/videos/animaciones/#!grupo_14796/0/> (29 de julio de 2012a).
- Vicuña, Cecilia (2016). *SemiYa* (2016), <<https://www.youtube.com/watch?v=89dCKyWMxq8>> (22 de junio de 2012b).
- Vicuña, Cecilia (2012c). "Fragmento de una entrevista por email de Pamela Baeza Acevedo", correspondencia con Cecilia Vicuña. E-Mail, 24 de julio.
- Vicuña, Cecilia (2012d). "Mito e Interdisciplinaridad", correspondencia con Cecilia Vicuña. E-Mail, 22 de agosto.
- Vicuña, Cecilia (2012e). *Mar Tejido*, <<http://www.youtube.com/watch?v=yZ-iogXNwmU&list=UUkctSrbq8qtJJDH2d68QSow&index=7&feature=plcp>> (29 de septiembre de 2012).
- Vicuña, Cecilia (2012f). *Quipu Austral*, parte de la exposición que lleva el mismo nombre en Sydney Biennale, Australia (desde el 27 de julio al 16 de septiembre), <<http://vimeo.com/4747644>> (22 de agosto de 2012f).
- Vicuña, Cecilia (2012g). *Khipu/Ce'que* [2010], <<http://www.youtube.com/watch?v=dekETj eXwjY&list=UUkctSrbq8qtJJDH2d68QSow&index=21&feature=plcp>> (29 de octubre de 2012g).
- Vicuña, Cecilia (2012h). "Transmedialidad", correspondencia con Cecilia Vicuña, 22 de octubre.
- Yurkievich, Saúl (2014). *Del arte pictórico al arte verbal*. México: Bonilla Artiga Editores.
- Zapata Silva, Claudia (2018). "El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina", *Pléyade* 21, enero-junio: 49-71. DOI: <https://doi.org/10.4067/S0719-36962018000100049>

ENTREVISTA

LO SUBLIME, LO SINIESTRO, LO ABYECTO, LO TERRIBLE.
ENTREVISTA A ANA MARTÍNEZ CASTILLOSUBLIME, SINISTER, ABYECT, TERRIBLE. INTERVIEW WITH
ANA MARTÍNEZ CASTILLO

JAVIER IGNACIO ALARCÓN

Universidad de Alcalá

<https://orcid.org/0000-0003-3656-2702>

nachoalarcon2@gmail.com

Ana Martínez Castillo es poeta, narradora y editora. Ha publicado cuatro poemarios: *La danza de la vieja* (2003, reeditado en 2017), *Bajo la sombra del árbol en llamas* (2016), *Me vestirán como cenizas* (2019) y *De lo terrible* (2020). Asimismo, ha demostrado un manejo de la narrativa breve, dando especial interés al género fantástico y otras formas de lo insólito. Esto se evidencia en sus dos volúmenes de relatos: *Reliquias* (2019) y *Ofrendas* (2022). Su interés en estos géneros no-miméticos se evidencia, además, en su trabajo como editora en InLimbo, editorial que se especializa en la ficción no-realista y/o inquietante.

JAVIER IGNACIO ALARCÓN: *Has publicado cuatro poemarios: La danza de la vieja (2003, reeditado en 2017), Bajo la sombra del árbol en llamas (2016), Me vestirán como cenizas (2019) y De lo terrible (2020). Es cierto que se puede percibir una línea que vincula las propuestas poéticas. Resulta interesante, especialmente al tomar en cuenta la distancia temporal que separa el primer libro del segundo. Al mismo tiempo, no deja de ser evidente la evolución de la escritura. Harold Bloom habla de la angustia de la influencia y la esquematiza con cuidado (The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry, 1973). Sin embargo, creo que la ansiedad puede ser mayor a la hora de enfrentar un segundo trabajo (especialmente si es publicado): el tópico apunta a que la escritora debe crear un estilo propio y permanecer fiel a su identidad; en cambio, la expectativa es la innovación con cada nuevo libro. ¿Cómo has experimentado esta tensión, la manejas de forma consciente o tienes una aproximación libre a la hora de abrir un nuevo trabajo?*

ANA MARTÍNEZ CASTILLO: La verdad es que no me lo planteo. Yo trabajo dejando fluir los versos, dejando que el poema surja solo (y trabajándolo y corrigiendo

después), de modo que hay una coherencia, sí, una voz propia, pero también una evolución y una innovación que aparece de forma espontánea, porque yo misma, con los años, he absorbido mejor la técnica, he interiorizado las formas de manejar el lenguaje, en definitiva, como persona crezco y, por ende, también como poeta.

JIA: La línea que conecta los distintos libros se refleja, entre otras cosas, en la persistencia de ciertas preocupaciones, que traducen en unas imágenes específicas (que después traspasan a tu narrativa, como abordaremos en otra pregunta más adelante). El paso del tiempo y la muerte son, quizá, los más prominentes. El primero de estos, el discurrir temporal, además, suele tomar una forma corporal y experiencial: abundan las niñas y las viejas en tus poemas. Por otro lado, lo onírico también es prominente. ¿Estas temáticas responden a una preocupación personal o a una búsqueda racional, quizá filosófica?

AMC: A ambas. El paso del tiempo y la muerte son mis temas estrella porque asustan y fascinan al mismo tiempo. Me gusta poetizar la muerte con imágenes y símbolos bellos porque es una manera de empequeñecer lo terrible y poder manejarlo. Al mismo tiempo, todo lo que es perturbador ejerce en mí una fascinación estética muy fuerte, una fascinación tras la cual pueda esconderse un cierto morbo y también un cierto misticismo.

JIA: Un lugar común señala que la poesía tiene un cuidado por el lenguaje del que la narrativa carece. Como toda generalización, es una lectura miope que omite detalles importantes: primero, el manejo del lenguaje en una ficción tiene exigencias distintas a las que demanda la poesía; segundo, las diferencias no anulan los vínculos que unen ambos géneros literarios. En tanto que escritora que ha migrado (por lo menos, en sus dos últimas publicaciones) de la poesía a la ficción narrativa, ¿cómo experimentas la diferencia entre los géneros? La pregunta tiene un trasfondo: como se expresó en la pregunta anterior, ciertos temas prevalecen, hay una preocupación estética común, a pesar de las grandes diferencias entre tus poemas y tus relatos.

AMC: En realidad, lo que vemos es un orden de aparición de publicaciones (primero vieron la luz los poemas, después la narrativa), pero eso solo obedece al azar y al proceloso mundo editorial. Lo cierto es que desde siempre he llevado la escritura de poemas y de relatos en paralelo, soy simultáneamente poeta y cuentista, de modo que, al final, los motivos, imágenes, trasfondos y estética se comunican porque forman parte de lo mismo. Digamos que yo tengo algo que contar y lo hago de diferentes maneras, a través de distintas técnicas y diferentes géneros. Cada género exige unas convenciones y unos enfoques y a eso se ajusta una según lo que le pide el cuerpo cada vez. Experimento el cambio de género como un reto y como una necesidad.

JIA: *Tus relatos muestran una influencia del romanticismo. Por un lado, vemos constantes referencias a los autores clásicos del género fantástico, por ejemplo, Poe, Byron, Espronceda, Shelley, Hoffman. Por otro, hay una temática que parece una reformulación de cierta visión romántica. Reliquias (2019) abre con un relato homónimo que retrata un futuro en el que los sentimientos negativos han sido expulsados de la sociedad y a una protagonista que busca regresar a un pasado donde la experiencia humana no estaba cuartada. "Madre Larva", de Ofrendas (2021), plantea un escenario análogo: una mujer que pertenece a una sociedad emocionalmente higienizada se adentra en una comunidad de expulsados que no rechazan los sentimientos "negativos" y que aprecian el trabajo de los escritores mencionados al inicio de la pregunta. La nostalgia por un pasado que no suprima las faces oscuras de la humanidad es un tema romántico por excelencia. ¿Por qué retomarlo en la actualidad y hasta qué punto leemos, en tu trabajo, una formulación paródica o de otro tipo?*

AMC: Este tipo de relatos distópicos que son "Reliquias" y "Madre Larva" están trazados cogiéndole el relevo a Bradbury cuando plantea la expulsión del mundo de todo lo terrorífico y de toda lectura perturbadora. Es un escenario que me fascina. Opino que el ser humano debe asumir sus partes oscuras, que debe de estar a bien con sus sombras. Pero en los últimos tiempos vemos cómo, aquí y ahora, en nuestra realidad, una corriente de lo *happy* comienza a ser hegemónica, en la que lo más importante es la felicidad, el pensamiento positivo, lo correcto en el arte, lo inocente e inocuo en literatura... Este tipo de relatos llevan esa tendencia al extremo y plantean un escenario apocalíptico donde, como no podía ser de otra manera, existen grupos de resistencia, tal y como creo que los hay en la realidad.

JIA: *Tus ficciones se pueden enmarcar dentro de los géneros no-realistas, con especial énfasis en lo fantástico y lo insólito (sin eliminar otros matices, los relatos comentados en la pregunta anterior poseen elementos de la ciencia ficción). Estos géneros suelen mostrar formulaciones diversas. Hay autores y autoras que se acercan desde una perspectiva fría y racional, a pesar de lo irreal que suponen. Un ejemplo claro sería Jorge Luis Borges. Otros, en cambio, hacen aproximaciones más viscerales. ¿Cuál es tu visión del género fantástico y por qué te resulta o te ha resultado hasta ahora propicio? ¿Responde a una visión estético/literaria en general o a otras cuestiones?*

AMC: Yo soy una persona que no concibe la vida sin lo fantástico ni sin lo insólito. Hace tiempo que me entregué a una musa muy romántica y muy gótica y para mí la belleza perfecta es la de lo sublime, la de lo siniestro, lo abyecto, lo terrible. Es casi una filosofía de vida. Para mí el mejor escenario cultural es el que consiguiera llevar a cabo una subversión y que el canon hegemónico fuera, al fin, fantástico y no realista. No puedo escribir otra cosa: es que yo soy así. Es la única estética posible.

JIA: *En tus libros, lo fantástico tiene algunas líneas concretas. Es común que los aspectos terroríficos sirvan para indagar en la intimidad de los personajes, en la psique humana, si vamos más lejos. También, que se explore la función del miedo y de lo ritual en la vida de las personas. Sobre todo, llama la atención cómo construyes un discurso crítico. "Los chinos" puede leerse como una deconstrucción paródica de la xenofobia, por ejemplo. Esta pregunta puede ser una expansión de la anterior: ¿cómo relacionas el género fantástico y lo insólito con la realidad extratextual?*

AMC: En contra del imaginario canónico, que siempre ha puesto los géneros no miméticos en una posición inferior, lo insólito es un género muy serio. Muy profundo y muy serio. ¿Acaso no hay seriedad en lo monstruoso, en la otredad, en la subversión de lo real? Claro que lo hay. Lo inusual ofrece múltiples lecturas y está compuesto por un montón de capas, y añade, además, la necesidad de saber mirar detrás, un ejercicio inteligente de interpretación por parte del lector. Pero lo insólito también es evasión (que no ligereza). ¿Por qué ha de colgarse al entretenimiento el sambenito de lo intrascendente? En todos los géneros no miméticos hay una suerte de rebeldía estética, hay una interpretación simbólica de la realidad, todo monstruo (del tipo que sea) tiene su trasunto real. Lo insólito sirve para ejercer una crítica de las problemáticas que nos rodean, es capaz de mostrar las partes más oscuras de nosotros mismos indagando en nuestra naturaleza humana.

JIA: *Finalmente, hay que profundizar en algo que ya ha sido sugerido. Tanto "Reliquias" como "Madre Larva" coquetean con la hibridación de géneros. Tienen elementos que pueden hacer pensar en lo fantástico, pero también hay otros que invitan a considerar la ciencia ficción. Ahora, incluso en estos juegos de fusión genérica, en los que renuncias a algunos aspectos que parte de la teoría considera necesarios para generar ciertos efectos, no se puede negar que los textos resultan inquietantes, producen miedo. Dicho en breve, son efectivos. Esto es algo común en tu ficción. ¿Cómo enfrentas este tipo de cuestiones, buscas un efecto concreto en el lector (miedo, inquietud) o dejas que el texto construya su propia identidad para que el lector la deduzca? ¿Qué papel juega la hibridación en esta?*

AMC: Por lo general, dejo que el texto construya su propia identidad. Antes de empezar a escribir, yo sé qué va a ocurrir en el relato, qué estructura va a tener, qué efecto quiero que genere. A partir de ahí, puestos en faena, hace su aparición el duende dándole al relato el toque. La escritura a veces pide cambio de ruta y simplemente sucede. En cuanto al tema de la hibridación, creo que es una manera de experimentar y de encontrar nuevos caminos que permitan la innovación dentro del género, que lo híbrido aporta interés y siempre es un plus que puede funcionar muy bien si está bien hecho.

LA REALIDAD Y SUS TINTES NO-MIMÉTICOS. ENTREVISTA A CLARA OBLIGADO

REALITY AND ITS NON-MIMETIC SHADES.
INTERVIEW WITH CLARA OBLIGADO

JAVIER IGNACIO ALARCÓN

Universidad de Alcalá

<https://orcid.org/0000-0003-3656-2702>

nacholarcon2@gmail.com

Clara Obligado nació en Argentina y vive Madrid desde 1976, adonde llegó como exiliada política, tal como relata en su libro *Una casa lejos de casa. La escritura extranjera* (2020). Fue de las primeras en dirigir talleres de Escritura Creativa en España. Ha publicado textos de géneros diversos, desde el relato (*Las otras vidas*, 2005; *El libro de los viajes equivocados*, 2011; entre otros) hasta la novela (por ejemplo, *La hija de Marx*, 1996, y *Salsa*, 2005), pasando por textos de un hibridaje palpable, como *La muerte juega a los dados* (2011). También, ha editado las antologías *Por favor, sea breve 1 y 2*, para Páginas de Espuma (2001 y 2009). Además del ya citado, ha publicado otros ensayos, entre los que cabe destacar: *Mujeres a contracorriente. La otra mitad de la historia* (2004) y *¿De qué se ríe la Gioconda? O ¿Por qué la vida de las mujeres no está en el arte?* (2006), *Todo lo que crece: naturaleza y escritura* (2021), entre otros. Su última publicación es un volumen conformado por tres relatos largos: *Tres maneras de decir adiós* (2024).

JAVIER IGNACIO ALARCÓN: *En Tres maneras de decir adiós, se logra algo que es común en tu obra: hay una insistencia en ciertas preocupaciones (la migración, la extranjería, las relaciones humanas en su nivel más íntimo, etc.), pero se abordan de una manera muy distinta a como lo has hecho en otros trabajos de ficción. En ese sentido, parece necesario empezar preguntando por estas cuestiones. Primero, cabría resaltar el tema del viaje y el de la extranjería. ¿Cuál sería una visión general de este problema? ¿Cómo la abordas en tus ficciones, en contraste con tus ensayos? ¿Qué particularidades encontraste al explorarlas en este último trabajo?*

CLARA OBLIGADO: Este libro está menos centrado en el tema de la extranjería, que siempre me acompaña, aunque los tres personajes centrales están desplazados de su lugar de origen. Igualmente, los epígrafes marcan una tradición mestiza, y

algo risueña también, puesto que van desde James Joyce a Atahualpa Yupanqui. En realidad, buscaba escribir un texto en el que no se sepa del todo desde dónde está contado, ni quién lo cuenta, me parecía un reto literario interesante. En todo caso, al ser cuentos largos, de unas cincuenta páginas, la propuesta era distinta de por sí, puesto que se trata de una modalidad del cuento que nunca había transitado. Es difícil, y también muy expresiva. El viaje, de otra manera, estructura todo el libro desde un punto de vista casi mítico. Como trasfondo, casi en sordina, aparece la *Odisea*, la gran novela de viajes. Este texto va acompañando los tres relatos y resuelve, al final, un giro en la historia. El libro, además, tiene bastante de ensayístico, puesto que, durante la pandemia, dejé de escribirlo para escribir dos ensayos, que se clavaron en la estructura, pero de otra manera. La ficción tiene otras leyes.

JIA: *Siguiendo con la cuestión anterior, cabe preguntar por la forma. Has abordado los temas mencionados antes a través de ficciones muy distintas a Tres maneras de decir adiós (es evidente el contraste con obras como Salsa, de 2005, y El libro de los viajes equivocados, de 2011, por poner solo dos ejemplos). También has reflexionado sobre la extranjería en ensayos como Una casa lejos de casa. La escritura extranjera (2020). ¿Qué diferencias marcan cada aproximación formal? ¿Qué cosas te impulsaron a adoptar el tono que vemos en tu nuevo libro?*

CO: Este libro trata, básicamente, sobre el paso del tiempo y sobre cómo hacemos para gestionar los grandes dolores. ¿Cómo se sigue viviendo, cuando nos han pasado cosas tremendas? Entonces, a un primer cuento muy duro, siguen otros dos, donde se ve qué pasa con esa gente, cómo supera las pérdidas. Son maneras de decir adiós, como dice el título, y pretendo dar un tratamiento positivo al tema, sin negar por ello el peso de ciertas pérdidas. Creo que también mi edad ayuda a que vea el mundo desde otra perspectiva. Es un privilegio la amplitud de miras que te da el paso del tiempo, esa mirada que descubro ahora, cuando ya soy mayor, en la que la visión es muy amplia y detallada. El segundo cuento, por ejemplo, habla de una mujer que bien podría ser yo, una escritora de mi edad, que muestra su proceso de escritura, sus dudas y certezas. Me gustó mucho escribirlo.

JIA: *Hay que insistir en la forma, nuevamente. Eres una autora que juega con las estructuras narrativas y con la hibridez genérica. Salsa se narra en capítulos brevísimos, a veces autónomos, que rozan el microrrelato, sin dejar de ser una novela, por supuesto. Al mismo tiempo, hay volúmenes de relatos que, dentro de su fragmentariedad, construyen un universo unitario. Tres maneras de decir adiós muestra una nueva faceta: son cuentos largos o novelas breves (quizá), que a su vez construyen una sola historia. ¿Qué te llevó por este camino y qué desafíos ves en la estructuración y la forma de un texto?*

CO: No repito las estructuras porque me aburriría, la investigación está siempre en el centro de lo que escribo por un simple tema de supervivencia en mi escritura. Hace tiempo que he constatado que el cuento, o más bien un libro de

cuentos, es la forma más adecuada para contar algo muy amplio. El fragmento es la forma más extensa de contar, porque en sus silencios y elipsis permite que se evoken temas inmensos, que el lector complete o imagine algo que me llevaría páginas decir. Además, este libro se abre a otros libros que ya he escrito, de forma que cierra historias que empezaron, por ejemplo, en *La hija de Marx* o en *El libro de los viajes equivocados*. Es una estructura que se basa en lo mínimo, el cuento, los temas sencillos, pero que se refiere, a su vez, a una macroestructura, que suma varios libros. Dentro de este marco, intento, también, investigar en las distintas formas del cuento. Esta no la había intentado, y me parece muy expresiva.

JIA: *Es necesario subrayar la cuestión del género literario. Te sumas a una tradición latinoamericana que explora los límites genéricos, sobre todo de aquellas historias que son no-miméticas. En este caso, vemos que cada relato individual de Tres maneras de decir adiós, aunque parte de una historia más grande, dialoga con un género distinto. El primer relato tiene momentos de terror fantástico. El último combina los elementos fantásticos, abordados con cierto humor y con la ciencia ficción, incluso. La pregunta es análoga a la anterior, ¿cómo abordan la cuestión genérica y qué desafíos te supone?*

CO: Nunca he hecho textos miméticos, por decirlo de esa manera, aunque no me gusta tampoco incluirme decididamente en ninguna perspectiva. Me gusta la posibilidad de navegar de una forma a otra, de mezclar. El realismo me ha enseñado mucho, la gran novela del XIX, pero digamos que no la perpetuo. También he leído mucho los géneros "no miméticos" (qué complicadas que son estas definiciones), y algunos de mis cuentos pueden ser incluidos en este epígrafe, pero francamente no soy una autora de género. Digamos que adhiero más a los géneros degenerados, me permiten abordar lo que quiero contar desde perspectivas más plurales. También me preocupa la idea de escribir para que la crítica me incluya en tal o cual casillero. Eso hubiera sido bueno para mi obra, sin duda, es más fácil avanzar con compañeros o compañeras de camino, lo mío ha sido un poco solitario, pero la verdad es que no me arrepiento o, dicho de manera más modesta, no sería capaz de circunscribirme a una forma predeterminada.

JIA: *Quiero insistir en el problema de la cuestión anterior. La hibridación es un aspecto clave de tu obra. Te sumas, en este sentido, a una tradición latinoamericana e hispana. El "realismo mágico", aunque problemático, refleja esto: combina distintas nociones narrativas, tomadas de géneros diferentes. No parece propio leer tu obra desde una perspectiva mágicorrealista, pero compartes esa característica con los autores del llamado "boom". Parece que las nociones fijas de los géneros literarios desarrollados en un contexto europeo te resultan estrechas. ¿Cómo dialogas con las propuestas teóricas académicas sobre este problema, te resultan abstractas, innecesarias para la creación o útiles?*

CO: Tengo el mayor de los respetos hacia la crítica, que muchas veces me nutre, pero realmente nunca me sentí parte del realismo mágico, ni de nada semejante.

Si hubiera alguna tradición para mí, en ese sentido, sería la literatura en inglés, que leí mucho de joven, y la francesa también, en particular la del siglo XIX. Me alegra mucho haberme formado con esas lecturas: Machen, Sheridan Le Fanu, Nerval, Lewis, Mary Shelley, Maupassant, Ann Radcliffe... Y algunos norteamericanos. Me pasaría horas mencionándolos, recordándolos. Qué maravilla. Borges me enseñó a leerlos más tarde, en la facultad, pero yo ya los conocía. He leído, por supuesto, quilos de realismo mágico, pero su paisaje y la perspectiva de género se relacionan poco conmigo, aunque tengo que reconocer, también, que Rulfo me ha ensañado mucho. Tampoco adhiero demasiado a la manera que tuvieron estos autores de entender qué era un escritor, o su manera de desarrollar el oficio. Pero de todo se aprende, ¿verdad? Estoy muy agradecida a todos los libros que me enseñaron algo.

JIA: *Tres maneras de decir adiós es un libro que lleva en gestación muchos años. Según se explica en el apartado final, se inició antes de la pandemia y concluyó hace relativamente poco. ¿El paso de estos años, tan complejos y con tantas transformaciones, han afectado tu manera de acercarte a la creación? ¿Cómo afectaron los cambios el resultado del nuevo libro?*

CO: Cuando empezó la pandemia yo estaba escribiendo este volumen de cuentos, y me costaba mucho, porque empecé sin plan previo, dispuesta a dejarme llevar, cosa que yo no hago demasiado. En ello estaba cuando pasó lo que pasó, y el mundo se convirtió en un espacio de ficción. Solía pensar, en esos días, que lo más distópico era leer a Pérez Galdós, ya que la llamada "realidad" (que vaya uno a saber qué es lo que es), había tomado tintes "no miméticos" y, por tanto, lo verdaderamente no mimético era el realismo, que no asomaba por ninguna parte. Con esta inversión evidente, con el dolor y la incertidumbre que nos rodeaban, fui incapaz de asomarme a ese hueco a veces temible que es la imaginación, y preferí centrarme en algo más controlable, los ensayos. Un ensayo no hace que te asomes al vacío; la ficción, sí. Además, tenía tiempo, porque no podíamos salir y daba clase por zoom. Así, en muy poco tiempo, escribí *Una casa lejos de casa*, del que tenía ya mucha investigación hecha, y *Todo lo que crece*, un canto a esta naturaleza que estamos poniendo en peligro. Evidentemente, pensé muchas cosas que luego me acompañaron, cuando volví a mis cuentos. Cambié, como siempre te cambia un libro, no se sale inmune de la escritura. Y ahora, de los cuentos creo que volveré a pasar al ensayo, porque hay unos seres portentosos sobre los que no había reflexionado hasta hace poco tiempo, y que son los árboles. Los árboles han vencido el tiempo y nos miran con sus perfiles aparentemente mudos. Son apasionantes. Creo que todos hemos cambiado con la pandemia, aunque nos cueste reconocerlo, para mejor y para peor. Es imposible que esto no afecte a la literatura.

RESEÑAS



David Viñas Piquer (ed.): *La Teoría en la ficción literaria española del siglo XXI*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2023, 197 pp.

“La conquista de un nuevo territorio para la ficción”. Así titula muy acertadamente David Viñas el prólogo a este sugestivo volumen en el que, por varios caminos, se proponen reflexiones diversas —a caballo entre la teoría y la crítica literarias— sobre un conjunto de creadoras y creadores españoles del siglo XXI cuyas obras —sigo citando a Viñas— están “atravesadas por la Teoría”. Ficción híbrida, narrativa mutante, pospoesía, poesía del pensar, posdrama, arte expandido... Son muchas las expresiones que aparecen a lo largo del libro, fórmulas todas ellas para manifestar lo que Ryan denomina “Teoría en acción”. Ahí está la esencia de la propuesta de Viñas y los/as ocho investigadores/as cuyos trabajos componen el volumen.

Pero no se trata aquí de (volver a) examinar la novela de campus (cuya ambientación académica facilita la manifestación natural de referencias teóricas), el simple guiño culturalista, el gesto metaliterario o la ya habitual recurrencia a la metaficción y la autoficción. El corpus con el que este volumen trabaja, señala Viñas, “se ha enriquecido ahora con obras que, además de contar cómo se construyen historias o cómo están siendo construidas ellas mismas, acuden a referencias y herramientas teóricas que implican ya una pérdida total de la inocencia narrativa y la consecuente apertura de un nuevo paradigma. Es así como se le abren las puertas a la Teoría para que se instale cómodamente en la creación literaria, adoptando distintas formas” (13).

Y es que cada vez son más los autores y las autoras de la literatura española que usan la Teoría en sus obras (y solo menciono algunos de los comentarios a lo largo del volumen): Vicente Luis Mora, Raquel Torrecilla, Javier García Rodríguez, Mercedes Cebrián, David Roas, Agustín Fernández Mallo, Clara Usón, Pablo Martín Sánchez, María Salgado, Calixto Bieito, Dora García... En ellos y ellas, “la tradición literaria y la tradición teórica se funden en una sola tradición con la que dialogar, desde la que pensar y desde la que escribir” (24).

Pero, como advierte el editor del volumen, “no se trata exactamente de la teoría literaria, sino de una idea de Teoría más amplia que incluye problemas literarios y de otros muchos ámbitos, razón por la cual apostamos aquí por escribirla con una mayúscula que ilustra su ambición aglutinadora” (9). Una Teoría multidisciplinar, heterogénea, híbrida, que aborda una constelación de temas que iluminan aspectos diversos de la cultura, una Teoría, además, como espacio de encuentro de textos muy diversos, textos que, a su vez, exigen un lector/a que descodifique las referencias y, sobre todo, y esto es lo esencial (más allá

del simple juego intertextual, del guiño más o menos intelectual), sus funciones y sentidos. Todo ello también tiene que ver con la fusión de eso que todavía algunos llaman “alta cultura” (comillas aquí muy necesarias) y de la cultura pop, una recontextualización que ya se viene haciendo desde los mismos inicios de la Posmodernidad y que es signo de nuestro tiempo. Por lo que tendríamos que abandonar ya todo debate —por estéril— en relación con esa absurda compartimentación de lo que simplemente debería llamarse Cultura.

El libro, tras el prólogo de Viñas, se articula en tres secciones diferentes, pero claramente interconectadas respecto a su reflexión sobre la fusión entre teoría y práctica, en las que se exploran otros tantos ámbitos de la creación artística: la narrativa, la poesía y las artes escénicas.

La sección dedicada a la narrativa la componen dos trabajos. En el primero de ellos, “La deriva de la metaficción historiográfica a la luz del diálogo intergeneracional: historia pop, desmemoria y posmemoria en la novela española contemporánea”, Álex Matas Pons contrapone dos concepciones ficcionales de la Memoria histórica a través del análisis comparado de *Anatomía de un instante* (2019), de Javier Cercas, y *Daniela Astor y la caja negra* (2013), de Marta Sanz, a partir de conceptos como “metaficción historiográfica” (Hutcheon) y “posmemoria” (Hirsch), fundamentales para reflexionar sobre la reelaboración del pasado y sus implicaciones políticas y estéticas. Como el propio Matas advierte, esta reflexión permite “explorar sendas nuevas con respecto a la memoria y la conciencia histórica” (41), sobre el inevitable conflicto, me permito añadir, entre Memoria colectiva y Memoria individual. Por su parte, Guillermo Sánchez Ungidos, en el capítulo “*Free Fr(i)ction*: deslizamientos teóricos en la narrativa de Vicente Luis Mora”, se adentra en el estudio de la obra de uno de los autores españoles en los que más evidente —y con mayor compromiso— se manifiesta la fusión entre Teoría y creación literaria, una convergencia de discursos y saberes que también implica, como señala Marco Kunz, citado en ese mismo trabajo, “un cuestionamiento de las estéticas y teorías al uso, una toma de conciencia formal y autorreflexiva, y una lucidez crítica” (64).

La segunda sección, centrada en la creación poética, se abre con el capítulo firmado por Virginia Trueba Mira, cuyo título expone explícitamente la doble idea que planea por todo el libro: “La práctica de la Teoría de la práctica (la propuesta poética de María Salgado)”. Así, Trueba muestra cómo la Teoría circula en toda la obra de Salgado y cómo “la Teoría hace cuerpo con la práctica”, pues estas se hacen indisolubles, con una intención, además (como ocurre en la mayoría de los autores y autoras comentados a lo largo de todo el volumen), política, por su voluntad de intervención crítica sobre el mundo y el ser humano. La dimensión política entre poesía y Teoría también está en el núcleo del trabajo de Alfredo Saldaña “La bala (crítica) de la teoría (poética)”, pues, como el propio autor afirma, la poesía y la teoría posmodernas comparten un componente crítico y revolucionario, político e histórico. Ello implica, y este es uno de los aspectos sobre los que más incide Saldaña en su aguda reflexión, que, “cuando la Teoría y la crítica dejan de ser herramientas de desestabilización o fábricas de incertidumbre para convertirse en los contenidos de unas cantinelas y unos es-

tribillos que muchos repiten de manera mecánica, como al dictado, el potencial emancipador de una poesía así entendida— queda diluido en el magma de un lenguaje afásico y gregario; a mi entender, la poesía y la duda están llamadas a compartir un mismo escenario inestable, un sitio en el que las certezas y las garantías han sido abolidas” (118). De ahí su defensa de una “*poesía del pensar*” (126). El último de los trabajos que compone la sección “La Teoría en la poesía” es el de Max Hidalgo “El inconsciente teórico: por una arqueología de la contemporaneidad crítica”. En él se estudia un caso específico: las relaciones históricas entre la poesía española e hispanoamericana a partir, fundamentalmente, de la polémica suscitada por la célebre antología *Las ínsulas extrañas* (2002), así como del análisis de la posición de los autores allí recogidos y de su recepción crítica en relación con las teorías literarias contemporáneas y/o la sumisión al carácter dominante de la vertiente historicista de los estudios literarios tan en boga en esos años (y de la que todavía no nos hemos curado en muchos ámbitos del mundo académico).

La tercera sección del libro, centrada en las artes escénicas, también se compone de tres trabajos. En el primero, “Necropolítica y estéticas petrosexoraciales: Calixto Bieto, *Los persas*”, Anxo Abuín realiza una fascinante reflexión sobre la representación escénica a partir de diversas obras de Bieto (centrándose, sobre todo, en *Los persas*) y la problematización autorial que plasma en ellas a partir de la (re)interpretación de los clásicos. Para ello son fundamentales conceptos y perspectivas tan sugerentes (y necesarios) como los de *paralaje* —destinado a “retorcer la realidad y provocar con ello una alteración de quien la percibe, al mismo tiempo que se aleja (o se quiebra) la idea misma de verdad, a partir del momento en el que la ambigüedad se inscribe en nuestra visión del mundo” (142)—, *impersonaje*, la estética “petrosexorracial” (Preciado) y la “necropolítica” (Mbembe). Como concluye Abuín, “la puesta en escena se transforma en un espacio de negociación sobre cómo intervenir en la realidad, un espacio para pensar con libertad sobre lo común humano, fuera de códigos preconcebidos y lejos de verdades fáciles” (153). Por su parte, Juan Carlos Pueo Domínguez dedica su texto “El teatro breve contemporáneo y su deuda con la teoría dramática— de Bertolt Brecht” a otro interesante estudio de caso: la todavía persistente influencia del autor alemán en diversos autores españoles, una reflexión que implica un continuo ir y venir de la Teoría a la práctica, en el que también —y sobre todo— está implicado el receptor.

El volumen se cierra con el trabajo de Paula Juanpere Dunyó “Dora García: entre la práctica y la especulación teórica”, quien aplica a las artes plásticas la pregunta que se hacía Judith Ryan en su ensayo *The Novel After Theory* (2012) acerca de qué novelas aceptan la Teoría y cuáles se resisten a ella, y en qué grado de compromiso lo hacen: “Toda obra que se inscriba en el diálogo de la contemporaneidad —afirmaba la autora— participa, de alguna forma u otra, de las discusiones o debates actuales, pero no todas están atravesadas por lo teórico; es decir, no todas sustentan o discuten una teoría concreta” (180). Así, Juanpere, a partir de esta idea, muestra cómo el aparato teórico se convierte en un rasgo constitutivo de la obra de Dora García, más aún, cómo se

manifiesta la disolución del límite entre teoría y práctica. Una Teoría puesta al servicio de la colectividad insertándola en el contexto de un diálogo: “interpelar al público, hacerlo participativo, así como desmontar la autoría y multiplicarla en la estrategia de la *performance* delegada, que consiste en encomendar la práctica performática a personas no profesionales o actores en lugar de llevar a cabo la acción el mismo artista” (187). Aunque, advierte lúcidamente la autora, “la Teoría puede convertirse también en un lugar infértil y pasivo, inmovilizador de realidad. Se podría decir que ninguna teoría por sí misma ha transformado ninguna realidad: es necesaria la circulación, el deseo y el movimiento de un colectivo que pone en acción unas ideas”. Teoría en acción, que diría Ryan.

Para concluir, vuelvo a la sugerente introducción de Viñas —que espero pronto se transforme en un trabajo de mayor envergadura (dada la potencia de las ideas ahí expuestas): el objetivo de este libro es abrir espacios de reflexión acerca de la presencia de la Teoría en la literatura española del siglo XXI mostrando casos concretos a partir de los cuales se invita a reflexionar sobre la posibilidad de que autores y autoras actuales —y destaco otra vez una idea que me parece fundamental— estén conquistando un nuevo territorio para la ficción. Asimismo, este excelente volumen abre caminos y puertas a nuevas (y necesarias) exploraciones sobre la creación ficcional contemporánea y su inevitable relación con la Teoría, siempre concebida en su dimensión multidisciplinar, híbrida y mestiza.

DAVID ROAS
Universitat Autònoma de Barcelona / Universidad de Alcalá
david.roas@uab.cat

María Salgado: *El momento analítico. Una historia expandida de la poesía en España de 1964 a 1983*. Madrid: Akal, 2023, 518 pp.

Este no es un libro cualquiera, y me gustaría defender aquí la afirmación. Decir que constituye una poética, que propone una hermenéutica crítica y abierta, o que despliega una genealogía para una determinada escritura sería cierto, pero este libro es también mucho más, aunque sea tan difícil de resumir como un poema. De poesía tratan precisamente sus más de quinientas páginas, extensión que algo dice de la apuesta militante por un tema que no es exactamente *mains-tream* en estos momentos. Tal vez sea por la búsqueda que lo acompaña desde el principio: “¿cómo hacer poesía aquí y ahora?”, pregunta poderosa e insólita con que se abría ya la tesis doctoral de 2014 que está en su origen. O quizás por la declaración, hermosa: “este es un trabajo de amor a la poesía, comprometido con su supervivencia como archivo aún productivo de escritura y pensamiento”. La cosa no podía salir mal. En España, y en el ámbito de la poesía en particular, este libro es un *novum*, así lo digo, un artefacto de primer orden no solo para pensar cierta poesía española de 1964 a 1983 sino también para pensar nuestras miradas en este mundo dañado, inclinarlas, oblicuarlas, ensancharlas, para jugarlas de nuevo, sin nostalgia del pasado ni del futuro, sí con un deseo grande de transformación, algo en lo que, aunque no lo parezca, la poesía está concernida de modo muy especial como “intensidad verbal del mundo”.

El libro es una escritura en sí misma —*rien hors du texte*— en coherencia con la orientación hacia el lenguaje desde donde se lleva a cabo la lectura del corpus de poemas que se convoca, y ello porque pensar es siempre del orden de lo sensible, como ver o escuchar o recordar. Las frases largas, por ejemplo, que sin perder discursividad conducen muy lejos y a muchos sitios, tienen que ver (y esto es literal) con un pensar-río, a veces trezado, a veces meándrico, pero siempre en movimiento y de cauce abundante y asombrosos desvíos. Las palabras de Gertrude Stein que abren el libro invitan a ponerse en órbita: “el saber finalmente es un constante recomienzo de principios del hacer”. No se trata de saber y de hacer de acuerdo con un antiguo reparto de lo sensible aquí problematizado, sino de saber hacer o de hacer saber, al modo de una cinta de Moebius. Impresionante el uso de referencias artísticas/literarias/filosóficas que atraviesan el libro en condición de igualdad, y desde las cuales se lee la escritura (el libro habla de “figuras”, 178 en total, incluidos los poemas en verso, y en verso, digamos, más convencional) de José-Miguel Ullán, Justo Alejo, Eduardo Hervás, Fernando Merlo, Ignacio Prat, José Luis Castillejo, Aníbal Núñez, Isidoro Valcárcel Medina, Rogelio López Cuenca y un largo etcétera, poetas en los que

este libro pone el foco, integrantes del llamado aquí “momento analírico”, circunscrito a las fechas de 1964 a 1983 pero prolongado en resonancias diversas hasta la actualidad. Que los citados sean todos hombres, merecerá unas reflexiones interesantes en el primer y último capítulo del libro.

El “momento” remite tanto a “instante” como a “proceso” y, en este sentido, el libro traza una genealogía afinada —que se remonta a fines del XIX y las primeras vanguardias—, de las disonancias poéticas que tuvieron lugar en estas dos décadas, en una España todavía en dictadura y en transición hacia una primerísima democracia. Lo “analírico” merece atención aparte, es la palabra que pone nombre a esas disonancias tanto desde la perspectiva de su escritura como de su lectura. Podría definirse como un modo de anamorfosis, donde *an/a* no es oposición lógica sino desplazamiento óptico, apertura del foco para un mirar otro y una alteración de lo simbólico: *torcido* lo llamará Zizek; *oblicuo*, Derrida. El libro a quien recuerda es a Guy Hocquenghem, para quien la homosexualidad no es lo contrario de la heterosexualidad sino precisamente su apertura, y es importante la mención al creador y activista LGTB, pues este es un libro que milita también contra el patriarcalismo de la lengua, contra su orientación masculinista y universalista. Aplicado a la poesía, lo analírico es un modo de leer/escribir orientado hacia el cuerpo de la lengua, es decir, hacia la materialidad sonora, gráfica y performática de que está conformado ese cuerpo —toda una “trigonometría poética”—, porque un poema no *dice* únicamente, un poema sobre todo *hace* algo al lenguaje, dando lugar a una resonancia, a una figura, a un gesto. Es ese hacer el que sin embargo tantas veces borra la omnipresencia del significado, que en la versión hegemónica de nuestra cultura se ha construido siempre de espaldas al cuerpo. La analírica promueve entonces, como sostiene el libro, un “devenir lenguaje de la poesía, devenir textual del sonido, devenir expandido del verso, devenir gráfico del ritmo, devenir polifónico y poblado del yo, devenir construcción de la expresión”, toda una declaración poética que podría funcionar como un despliegue de la ecuación de Werner Hamacher de su tesis 14 sobre la Filología: *poesía = prima philologia*. Las Facultades de Filología (de letras, se dice ahora) de este país están muy necesitadas de libros como este. El capítulo 1 muy en especial, “Lira y analiza. Del cambio del sonido del siglo”, debiera figurar en los programas universitarios de primer curso. Otra sería entonces la historia.

En ese aspecto, el archivo que este libro maneja está integrado por materiales expandidos siempre hacia el lenguaje, formas “an-autoriales”, “comunitarias”, “replicables”, “heterogéneas”, “nómadas” de lo poético, alejadas de las formas representativas que trajo la modernidad, con su universalización del ámbito silencioso, privado y yoísta del autor/lector, y la *fijación* del texto (reducido a versos distribuidos de manera convencional en la página, empezando por el margen izquierdo). Esta *fijación*, o escritura de la escritura, es a lo que el libro se refiere como régimen “logoalfabético” (con ecos de José Bergamín y de Jacques Derrida), una tecnología de escritura que responde a una lógica mercantil basada en la transacción (transparencia) perfecta, según la cual lo que se ve (el signifiante) se corresponde con lo que no se ve (el significado), algo que en el libro aparece con la fórmula 1:1. Este régimen es el que las artes verbales internacio-

nales de fines del xix y principios del xx rompieron de modo radical, aunque en el ámbito hispánico hay que esperar al “momento analírico” aquí estudiado (con las muchas y diversas excepciones anteriores, pues también España tuvo su vanguardia) para la extensión de esa ruptura: desde 1964, año de creación de Zaj, al que se dedica el capítulo 2, que sirve de puerta de entrada a la genealógica que se traza, hasta 1983, cuando pierde fuerza con la llegada de la llamada “poesía de la experiencia”, hegemónica a partir de entonces y casi hasta la actualidad, una poesía que vuelve al orden después del ruido anterior, que recupera un idioma y una discursividad estandarizadas. Así se quiso la nueva poesía: *normal*.

Esta última fecha no debe llevar a engaño. Este libro no es un episodio más de la polarización entre vanguardistas y experienciales, aunque en algún momento sí se enfrenta, por ejemplo, a Aníbal Núñez con, sorprendentemente, Luis García Montero, en una lectura atentísima, casi diría literal, del componerse las palabras en sus respectivos poemas. La operación se repite a lo largo del libro con relación a otros órdenes de poética, entre Aníbal Núñez de nuevo y Guillermo Carnero, o José-Miguel Ullán y José Hierro; o Ignacio Prat y Antonio Martínez Sarrión; o José Luis Castillejo y Vázquez Montalbán; o Leopoldo María Panero y Pere Gimferrer; o Lupe Gómez y Ángel González.... Constelaciones disruptivas altamente productivas en cuanto a la atención prestada en cada caso al *cuerpo* de la lengua en el poema. Lo que este libro ofrece es algo mucho más interesante que otro capítulo del debate tenso entre dos maneras de entender la poesía. En una operación de poética política, este libro busca mover el binarismo, y desplazar la hechura melódica, gráfica y performática de lo *excepcional*, siempre marginal, al *centro*, para naturalizar (¡por fin!) el uso crítico de tecnologías como el collage, el *ready made*, el fragmentarismo lingüístico o el versolibrismo, y acabar de deconstruir etiquetas como “poesía visual”, “poesía sonora” o “poesía performática”, esas poesías *otras*, extrañas o raras frente a la poesía *normal*. Y es que, como dice una frase del libro, “la poesía que no se mueve se vuelve, paradójica y no paradójicamente, *corriente*”. Naturalizar (¡por fin!), a Mallarmé y a Pound, o un libro tan poderoso como *Trilce*, no desconocido en España pero no tan presente como sería de desear, o el diálogo con las artes y la música contemporánea para poder así usarse el sampleado, el *mash-up* o el rap sin recibir el nombre de *experimental*. Ha pasado mucho tiempo desde los momentos cumbre de aquel debate, y este libro responde a otras necesidades, la principal, pensar este presente, que no es monolítico, de ahí que la inmediatez de los medios no lo representen, un presente recorrido por fuerzas, energías, deseos, devenires diversos, temporalidades a contrapelo, por pasados que resistieron la borradura de la historia, por futuros que no admiten demora, que se hacen aquí y ahora. Es de esa multiplicidad del tiempo de la que habla también la cita de Jacques Roubaud al inicio del libro, después de la de Gertrude Stein: “hay un presente del pasado de la poesía [...]. Hay un presente del presente de la poesía (lo que se escribe) y un presente del futuro de la poesía (lo que se procura establecer como vía entre los posibles mundos no decididos de la poesía venidera)”.

Para pensar este presente, el libro abre múltiples vías en el archivo que propone, desde el proyecto logofágico y el proyecto novísimo *otro* (respecto del de la fetichizada antología de Castellet) (capítulo 3), al plan concreto y su giro gráfico/espacial, con la muy especial aportación de *La política* de José Luis Castillejo (capítulo 4), que, en conjunto, constituyen los capítulos tal vez más técnicos del libro. Al plan conceptual, que se desplaza de la página al espacio público para insistir en la dimensión pragmática y contextual del poema, en poetas y grupos como CPAA, se dedica el capítulo 6. De ese especial conceptual que fue Isidoro Valcárcel Medina se ocupa el capítulo 7, y de la *poezía* de Rogelio López Cuenca el capítulo 8. Mención aparte merece el capítulo 5 dedicado al trabajo de Aníbal Núñez, ese poeta que resistió la *desaparición de las luciérnagas*, que contrajo “las bodas con la intemperie”, como dice un verso suyo recordado en el libro, ese poeta que fue siempre de por libre, también en un campo literario donde no se casó ni con vanguardistas (en versión novísima o en versión más radical), ni con los poetas de lo social, que no creyó nunca en una idea de libertad abstracta o natural. La suya, en el poema, fue una libertad bien especial, que no encontró su lugar tanto en el versolibrismo como en una sintaxis en la que volcó la máxima tensión lingüística, es decir, la máxima poeticidad (con el efecto, entre otras cosas, de demorar el tiempo de lectura, de impedir la transmisión narrativa de un mensaje), y que este libro analiza con especial detalle, delicadeza y rigor, justificándose así su vínculo con la analítica y su inclusión, conservador como era Aníbal Núñez en cierto sentido, en un libro como este.

Buena parte del archivo reproducido en el libro era ya conocido, lo novedoso es la elaboración de un marco —posible, no único— desde el que leerlo de manera crítica. En este último sentido, el libro busca entender no qué *dice* sino qué *puede* este archivo, hasta dónde alcanzaron sus intenciones —a veces hay incluso motivos biográficos, es el caso de Hervás, Merlo y Prat, que murieron demasiado pronto—. Se reconoce así que el plan concreto fue más abundante que diverso, menos agresivo que otras derivas internacionales como la del Situacionismo o Fluxus, y que presentó también cierto colaboracionismo con el orden semiótico de la publicidad; o que el plan conceptual se desarrolló en Catalunya de modo especial, pero no en otras partes de España; o que, en conjunto, fue un archivo eurocéntrico y de homosociabilidad masculina, una dimensión del archivo que la autora del libro lamenta no haber tenido más presente a lo largo de su investigación, lo que considera que algo dice de los “subtextos más oscuros” que nos atraviesan, incluso cuando se está, como fue su caso en los años de elaboración de la tesis doctoral, en el activismo feminista. Así se reconoce ya desde el primer capítulo, para proponer en el último otro posible marco de lectura —feminista, *queer*— para aquel “momento analítico”.

Este libro, por otra parte, no debería dejar indiferente, en concreto, al mundo del hispanismo peninsular, tan necesitado siempre de aire fresco, pues es una auténtica *máquina de trovar* que puede poner a funcionar otra docencia, otra investigación, otra universidad quizás, en la que pudiera leerse poesía, por ejemplo, desde José Bergamín y no desde Josep María Castellet, o donde Ramón Gómez de la Serna o Juan Larrea desplazaran a un discreto segundo lugar

a algún miembro de la intocable generación del 27. Advierto que no hay rencor en el libro, ni siquiera lamento por las carencias, por lo que pudo ser y no fue, que muchas veces fue, en realidad, lo que sí fue pero no encontró su legibilidad, o lo que sí fue pero en unos archivos *otros* que habría entonces que encontrar. Hay sí, amor por la poesía y deseo de pensar el presente desde ella y a través de otras memorias que permitan hilar a partir de otro tiempo (al de 1975) y en otra dirección (a la de los conocidos como pactos de olvido de la transición).

El libro reconoce muy diversas fuentes de inspiración, entre ellas, y con relación al hispanismo peninsular, las aportaciones ya clásicas de Teresa Vilarós, Cristina Moreiras, Antonio Méndez Rubio, Juan José Lanz, otras más recientes de Mayte Garbayo, Brice Chamouveau, Alberto Berzosa. Hay un libro sin embargo con el que forma serie en especial, se trata de *Culpables por la literatura* (2017) de Germán Labrador, nacido también de una tesis doctoral, y al que *El momento analítico* puede equipararse en cuanto a profundidad de campo, aunque el campo en este caso quede acotado a la poesía o a las textualidades diversas y disonantes del momento, y no tanto a las vidas de tantas y tantas subjetividades contraculturales de los 60 y los 70, desaparecidas, o hechas desaparecer, en democracia, y que son las protagonistas del libro de Labrador. Especial interés tiene el diálogo y la discusión en el capítulo 6, con motivo de la lectura de *Estampas de ultramar* de Aníbal Núñez (escrito en 1974), un libro del que María Salgado publicó ya algunos trabajos antes incluso de doctorarse. En *El momento analítico* vuelve a defender la misma tesis innovadora de 2008 y que, sin embargo, tan poca resonancia ha tenido entre los colegas filólogos: que el método compositivo de Aníbal Nuñez en este libro no consiste en una traducción de determinadas imágenes de los libros de viaje del XIX que parecieron inspirarle (como defendieron Labrador y Fernando Rodríguez de la Flor, editores del libro en 2007 e inspiradores del trabajo de María Salgado como ella misma ha reconocido), sino en cortar, extraer, copiar, refundir, reelaborar el texto mismo en prosa que aquellas imágenes acompañaban. Esta es la "plantilla constructiva" o el "armario" con que trabaja Aníbal Núñez, y lo que hace de *Estampas de ultramar* un auténtico *collage* como tantos otros que se encuentran en el siglo XX, en arte y literatura, en cine y fotografía, y hasta en filosofía (ahí está *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin). El "envés", en realidad, de toda operación con el lenguaje, también con el lenguaje en el poema, pues el lenguaje es lo menos *original* que existe, el problema son unos regímenes de producción y recepción centrados en ese sujeto excesivo al que se denomina *autor*, del que ya dijo Pessoa que era, en realidad, *multitudes*.

Y hay en este libro, por último, un colectivo, *Euraca*, con el que está especialmente en deuda; nacido el 8 de noviembre de 2012 al calor de las movilizaciones en las plazas del año anterior que volvieron a habilitar la posibilidad de un *nosotros*, se definió como un "seminario de investigación en lenguas y lenguajes de los últimos días del euro". Lo que tuvo primero su manifestación política, llegó en poco tiempo a otros terrenos, incluida la poesía, concernida así mismo en el cambio. *Euraca* puede definirse también como un dispositivo de lectura, pensamiento y escritura que convoca, aún hoy, a gentes provenientes de ámbitos y

disciplinas diversas, y que dedica una especial atención a escrituras latinoamericanas desde una mirada feminista y *queer*. Para quienes consideran que el 15M no sirvió de nada, que lo político de su propuesta quedó disuelto en la política de la dinámica parlamentaria, deberían leer este libro para darse cuenta de que ciertos efectos, a veces, no son inmediatos. Ejercicio doble de memoria histórica es lo que se encuentra en este libro, que vuelve a problematizar el relato de la transición en cuanto a sus pactos poéticos, y también la ofensiva de un neoliberalismo que en su actual destrucción arrolladora lleva por delante al lenguaje mismo. Uno de los últimos anuncios de Coca-Cola lo dice claro: *Zero palabras*. Nada que ver esa "Z" con la de la *Poesía* de Rogelio López Cuenca, bien presente en este libro. El capítulo 9 con el que se cierra *El momento analírico* recorre en este sentido algunas de las prácticas poéticas que desde los 90 y primeros 2000 han vuelto a hacer ruido y a recuperar el cuerpo del lenguaje, con especial atención a prácticas feministas que, a su vez, encuentran en la *escena gallega* entre otras algunas de las propuestas más interesantes.

Para acabar, señalar también la generosidad de un libro que, más que respuestas, construye numerosas preguntas en relación con un material tan sensible como este lenguaje que hablamos y que (nos) habla. Y preguntar no es cualquier cosa: una pregunta es ya una elaboración, un hacer, un trabajo. En un mundo saturado de respuestas como el nuestro, que alguien *haga* preguntas es para celebrar. *El momento analírico* es una auténtica máquina para pensarnos ahora, así, en plural y en presente, en estos tiempos dañados. Desde la poesía. Y en una edición, desde su misma portada, impecable y exquisita, donde textualidades diversas conviven en igualdad de condiciones: *escrituras* todas que convierten este libro en una auténtica caja de resonancia. No se puede pedir más.

VIRGINIA TRUEBA MIRA
Universitat de Barcelona
trueba@ub.edu

Marta Pascua Canelo: *El ojo torcido. La mirada disidente del feminismo queer*. Córdoba: Editorial Cántico, 2023, 87 pp.

¿Cuál es la relación entre el ojo y las epistemes modernas de raigambre patriarco-colonial?, ¿cómo se ha configurado lo que conocemos hoy como el régimen ocularcéntrico?, ¿de qué manera hay subjetividades que, atravesadas por daños y condiciones oculares particulares, fisuran política y estéticamente lo que se denomina el "imperio de la vista"? ¿cuáles son las contribuciones que los saberes feministas, *queer-crip* y subalternos han elaborado para dislocar la tiranía de la visualidad en nuestro mundo contemporáneo?, ¿a través de qué tecnologías de representación aparecen enunciadas las miradas chuecas?, ¿qué formas de desacato proponen las miradas no normativas?, ¿cómo participan las prácticas de escritura literaria en la configuración de modelos de visualidad, representación y metaforización que privilegian la miopía, el estrabismo, la ceguera y la diplopía como modos insurrectos de ver sin pretensiones capacitistas? Estas son algunas de las preguntas fundamentales que recorren *El ojo torcido. La mirada disidente del feminismo queer* de la investigadora Marta Pascua, finalista del I primer premio de teorías *queer* y *crip* Sonia Rescalvo Zara, un ensayo que nos lleva a comprender la manera en que la modernidad patriarcal, heteronormativa, capacitista y occidental ha descartado, reprimido y suprimido las miradas femeninas, feminizadas, *queer*, cuir y discapacitadas y a sus modos de sentir/ver/percibir el mundo y la realidad.

Marta Pascua aborda de manera interdisciplinaria el problema que supone pensar la mirada divergente desde marcos insurrectos y rebeldes a la normativización de la vida a través de una lúcida y magistral reflexión que combina elementos, recursos, teorías y conceptos provenientes del campo de los estudios literarios, la filosofía del cuerpo, los estudios culturales, el giro visual, los feminismos y los estudios críticos de la discapacidad. No es menor decir que este ensayo breve es una lección teórico-metodológica en el campo de los actuales debates contemporáneos sobre los estudios críticos de la visualidad aterrizados al contexto de las prácticas artísticas y literarias recientes. La autora propone pensar la categoría "ojo torcido" como una propuesta conceptual que le permite, de un lado, reexaminar las dolorosas imposiciones de los regímenes ocularcéntrico y falogocularcéntrico en las miradas desprestigiadas de los sujetos disidentes y, por otro lado, proclamar la rebelión estético-política de subjetividades a las que se les ha denegado el derecho a ejercer su mirada.

El libro está estructurado en cinco capítulos que rastrean de manera profunda y sintética los problemas asociados al régimen ocular dominante de nues-

tra actual era y, al mismo tiempo, ratifica su compromiso político con nuevas formas de visualidad ejercidas por sujetos no normativos, quienes han hecho de la injuria y el dolor, aliados convenientes para dar lecciones públicas y políticas “con el propósito de abrir senderos que les habiliten nuevas formas de relacionarse sensorialmente con un mundo que les arrincona” (49).

En el primer capítulo, “El imperio de la vista”, se describe de manera contundente la manera en que la modernidad occidental, al decir de Martin Jay, ha considerado la vista como el más noble de los sentidos. No es caprichoso afirmar que, hoy más que nunca, en palabras de la investigadora, asistimos a un incremento notable de la experiencia de la visualidad, lo que indudablemente lleva a remarcar la articulación entre las tecnologías de producción y reproducción de la imagen y una hegemonía visual en nuestras sociedades contemporáneas. Sin embargo, esa preferencia por la visión como sistema privilegiado de conocimiento, modo de percepción y organización sensorial del mundo, depende de marcos culturales, históricos y políticos que sostienen tanto la tiranía visual como los modos de orientación de la mirada que, en últimas, configuran el espectro de lo visible y, por ende, de lo representable. No se trata solo de impugnar, al decir de Marta Pascua, lo visual en sí mismo, sino de escarbar y amenazar las redes de poder cuyas raíces capacitistas y patriarcales limitan, cercan o deniegan la experiencia de la visualidad entendida aquí como una práctica social. ¿Quién tiene derecho a ver?, ¿en qué condiciones se ejerce un derecho a la mirada?, ¿qué importancia tiene poseer “un punto de vista” fabricado desde experiencias no hegemónicas? En esta breve inmersión en epistemologías de la visualidad, la autora desenhebra la vinculación histórica entre mirada y poder, lo que podría anunciar una ampliación urgente y necesaria de las experiencias visuales llevadas a cabo por esos otros sexuales, raciales y corporales que se han resistido a la depredación hegemónica de la visualidad masculina y cisheteropatriarcal.

El segundo capítulo, “Contra el ocularcentrismo”, se centra en analizar, de manera cuidadosa, las recientes críticas al régimen escópico ocularcéntrico como un sistema único y monolítico de percepción del mundo. Para Pascua las prácticas artísticas y literarias recientes se han encargado de ejercer una crítica puntillosa y necesaria para repensar las formas dominantes de la visión en la modernidad. Si bien existe cierta tendencia ocularfóbica en las actuales críticas culturales, Pascua nos comenta que no se trata solo de denostar la visión y la visualidad, es decir, de abandonarla o de suspenderla como sentido, sino de darle prelación a otros regímenes de resistencia visual que no están considerados en las epistemes escópicas dominantes. La autora establece un diálogo con críticos como Miguel Ángel Hernández o Sergio Martínez, para quienes hay que reivindicar subculturas visuales, construidas al interior de culturas visuales dominantes y, por supuesto, su derecho a mirar, lo que impugnaría esa peligrosa alianza entre autoridad y visión propia del ocularcentrismo. Asimismo, la autora inspecciona en las actuales teorías decoloniales y los feminismos negros (Joaquín Barriendos, bell hooks, Brizuela Gonzáles), cuyas posiciones antirracistas y anticapacitistas evaden cierta actitud escopofílica que ha denigrado las prácticas

de la visualidad ejercidas por sujetos y cuerpos privados de los marcos preferentes de la visión.

En “Hacia una mirada feminista”, Marta Pascua dilucida la manera en que subjetividades femeninas, feminizadas y *queer-crip* trasgreden el orden escópico imperante que está sustentado en una intrincada relación entre patriarcado, poder y mirada. ¿En qué consiste construir una mirada femenina y al tiempo feminista?, ¿cuáles son las reacciones políticas provenientes de los feminismos para ratificar una actitud antiocularcéntrica?, ¿cuáles son los nuevos marcos de visión que proponen las mujeres y las disidencias corpo-sexuales y de género al desenfocar el régimen escópico de la modernidad patriarcal y colonial?, ¿cuál es la contribución de las artes y, en especial, de la literatura cuando se sitúan como espacios de divergencias a los modos hegemónicos y “universales” de mirar? Estas preguntas sostienen una brillante propuesta teórica: la construcción de una mirada feminista no busca reproducir y objetivar el mundo como lo ha hecho la mirada frontal masculina. En palabras de su autora “en efecto, las mujeres están batallando no solo porque sus ojos entren en escena, sino también por construir nuevos marcos de visión que les permitan doblegar los esquemas culturales y epistemológicos que las han posicionado en un afuera de la producción de saberes” (37).

El cuarto capítulo, “El ojo *queer*”, elabora una reflexión desde los estudios y activismos *queer* que nos hacen pensar en las modalidades empleadas por sujetos cuyos desacuerdos con el sistema sexo-género les ha permitido apelar a instancias de enunciación y visualidad que escapan a los controles policiales de la mirada blanca, cisheteronormativa y capacitista. Esta mirada “otra” además de presentarse como alternativa, también es profundamente honesta al visibilizar las violencias inscritas en los cuerpos de quienes no han sido vistos válidos, productivos y reproductivos por la modernidad. Citando el trabajo del activista chileno Jorge Díaz, Pascua nos explica que el resquebrajamiento de la mirada vertical y soberbia del cisheteropatriarcado puede habilitar nuevas prácticas de visualidad y, al mismo tiempo, iluminar las potencias discursivas de comunidades *queer-crip*. Las subjetividades *queer*, o cuir si pensamos geopolíticamente desde el Sur Global, disienten de los modos rectos, censorios y ordinarios de ver el mundo. La mirada divergente o, en palabras de la autora, torcida, se opone de manera radical a la verticalidad de la mirada hetero/normativa. El ojo torcido, tropo propuesto por Marta Pascua, es, “por tanto, el ojo emancipado del heteropatriarcado capacitista” (52).

Finalmente, el libro se cierra con “La rebelión de los cuerpos *queer-crip*”. Este capítulo final entrega un excelente estado del arte sobre los estudios de la discapacidad y el interés que tienen las actuales narrativas hispánicas por otorgarle al cuerpo enfermo, *crip*, tullido, *queer*, nuevas formas de representación y agentividad. La rebelión de los cuerpos *queer-crip* anuncia nuevas figurativizaciones que desactivan los mandatos necro-biopolíticos de las sociedades neoliberales. Dicho de otro modo, esta rebelión, que aparece en el espacio de la producción literaria contemporánea de autorías relevantes como Sylvia Molloy, Mario Bellatín, Lina Meruane, Pilar Galán, Miren Agur Meabe, entre otros, permite

a sujetos disidentes elaborar indóciles respuestas en tanto espacios de resistencia a los modelos normativos del bienestar, la salud y la productividad. Sin embargo, esa rebelión se da, de acuerdo con Pascua, a través de tres vías complementarias: la de la investigación y la crítica, la del paradigma de los derechos humanos y, finalmente, la de la construcción de narrativas *crip*/tullidas/enfermas: vías que se resisten a las ideologías y a las normas que oprimen la vida y lo vivible. De este modo, el capítulo se nutre de estas reflexiones para terminar preguntándose: ¿de qué manera miran los ojos enfermos y defectuosos?, ¿qué prometedoras miradas nos entregan los sujetos que han estado sometidos a intensos procesos de medicalización, brutalización y psiquiatrización?, ¿cuáles son las prácticas textuales y subversivas que ensayan las autorías contemporáneas para socavar las bases del ocularcentrismo?

El ojo torcido. La mirada disidente del feminismo queer es un ensayo magistral que nos ofrece un modelo de análisis original y genuino tanto para el campo de los estudios culturales como para los estudios feministas, *queer-crip* y literarios en el contexto hispánico. El laborioso y paciente trabajo de Marta Pascua deja traslucir una propuesta política que nos recuerda la urgencia de pensar en otros modos de mirar la cultura y de ampliar el espectro de lo visual, tomando en cuenta los puntos de vista de los sujetos que se rebelan a las imposiciones de la norma. No estamos ante un ensayo que solo se cuelgue de tropos y conceptos paraguas para formular una propuesta conceptual rígida: estamos frente a un manifiesto que nos hace pensar en la necesidad de poner en crisis la noción occidental de mirada y, en consecuencia, proponer una inflexión visual que se plantea como gesto duradero de resistencia.

CARLOS AYRAM
Pontificia Universidad Católica de Chile
cjayram@uc.cl

Ángeles Encinar (ed.): *Territorios imaginarios de Luis Mateo Díez*. Madrid: Instituto Cervantes (Las Ínsulas Prometidas), 2023, 313 pp.

Territorios imaginarios de Luis Mateo Díez es un volumen colectivo que, bajo la coordinación de Ángeles Encinar,¹ surge con el propósito de reconocer la dilatada trayectoria del creador leonés que figura en su título, merecedor del Premio Cervantes 2023. Tras la presentación de Luis García Montero, director del Instituto Cervantes, y el prólogo a cargo de Encinar, quien no duda en calificar al autor como “un artista de la fabulación y de la palabra sin parangón en las letras españolas contemporáneas” (14), el volumen se divide en dos secciones claramente diferenciadas: “Perspectivas críticas” y “Miradas de autor”.

La primera parte reúne enfoques teórico-críticos muy diversos que permiten componer una imagen global de la poética luismateana y demostrar al mismo tiempo el interés de los estudiosos por su obra, de gran exigencia artística. Cabe señalar inicialmente la recopilación de críticas literarias aparecidas en diferentes medios periodísticos, revistas y páginas web que Santos Sanz Villanueva escribió sobre libros como *La ruina del cielo*, que define como “una de las grandes fábulas narrativas en castellano de la anterior centuria” (23), *El espíritu del páramo*, *El oscurecer*, *El eco de las bodas*, *Fantasmas del invierno*, *La gloria de los niños*, *Los frutos de la niebla*, *El animal piadoso*, *La cabeza en llamas*, *Vicisitudes*, *El hijo de las cosas*, *Los ancianos siderales* y *Mis delitos como animal de compañía*.

A continuación, Natalia Álvarez Méndez focaliza la atención en el marcado protagonismo que adquieren las situaciones de aflicción, las enfermedades del alma, en la narrativa de Díez. En consonancia con una ficción que recalca la dimensión moral del ser humano y sus espacios interiores, los personajes se hacen eco de diversos estados de ánimo relacionados con la melancolía. La investigadora analiza cómo esta afección puede revestirse de una veta humorística, que enlaza con lo grotesco, lo irónico y disparatado, presentarse a través de formas más extremas como la depresión y el suicidio, o, cuando no roza lo enfermizo, vincularse con la lucidez y el consuelo. Su estudio no deja al margen

¹ No hay que olvidar que Encinar, profesora de Saint Louis University, ha dedicado una parte importante de su carrera académica a profundizar en la producción de Luis Mateo Díez. En esa línea se ubican la edición de *Inventiones y recuerdos* (Eolas, 2020) y el estudio que acompaña a *Celama (un recuento)* (Alfaguara, 2022), además de otras obras en las que ha colaborado como coordinadora: *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino* (Cátedra, 2017) y *Minicuentos y fulgores. Homenaje a Luis Mateo Díez y José María Merino* (Eolas, 2022).

el modo en que la melancolía se relaciona con el concepto de espectralidad, con lo onírico o con las atmósferas que sirven de marco a las acciones.

La dimensión espacial como elemento narratológico cargado de múltiples connotaciones significativas es esencial en la obra del miembro de la Real Academia Española. Por ello, Asunción Castro Díez repasa las localizaciones más recurrentes y las implicaciones semánticas que conllevan, sin olvidar la imaginación verbal en el nombrar de la que hace gala el autor y que se manifiesta en una abundante toponimia. Geografías vividas, territorios provincianos de posguerra, entornos naturales, espacios metafóricos como el laberinto, cronotopos rurales que denotan el peso de la tradición oral, microespacios cerrados y asfixiantes, espacios sociales y lugares de paso constituyen las tipologías más destacadas, a las que se suma el territorio imaginario de Celama. Precisamente el origen y la cristalización de este enclave temporal son abordados por Domingo Ródenas Moya en unas páginas donde deja constancia de su parentesco con otros territorios fabulados definidos por la desolación, como los surgidos de la pluma de Faulkner, Rulfo o Benet, y del protagonismo de otras coordenadas en ruinas, epítome de la decadencia y los problemas existenciales de los personajes, cuyas voces polifónicas sostienen la acción y le dan sentido.

Por su parte, Ana L. Baquero Escudero acota los rasgos teóricos de la novela corta, un género intermedio entre la novela y el cuento que no ha tenido el reconocimiento que merece y por el que Luis Mateo Díez apuesta en numerosas ocasiones. La maestría del autor en la *nouvelle* se hace más notoria en *Fábulas del sentimiento*, de ahí que la investigadora seleccione el primer título de esta colección configurada como una peculiar "comedia humana", *El diablo meridiano*, para ejemplificar algunos de los principios que rigen dicha forma narrativa —la intensidad, la repetición de ciertos patrones, la necesidad de un lector activo o la estructura fragmentaria— y su conexión con otros elementos de su mundo literario, como el realismo metafórico, la preponderancia de la oralidad o la tendencia a la hibridación genérica.

Luis Beltrán Almería defiende la concepción de *Celama (un recuento)* como una antología partícipe de patrones cuentísticos y novelescos, al tiempo que detalla los esquemas argumentales de sus capítulos y la revisión a la que ha procedido el propio autor. El estudio de Beltrán se detiene en los componentes configuradores de la estética de Celama, como el hermetismo derivado del carácter provinciano de su geografía, el humorismo, el empleo de símbolos personalizados y el ensimismamiento, dimensión en la que adquiere protagonismo la estilización, técnica consistente en establecer paralelismos con otras obras.

Maria Vittoria Calvi profundiza en el tema de la vejez, que, de acuerdo con la tendencia de Díez de plasmar la fragilidad humana también en el periodo último de la trayectoria vital, articula *Los ancianos siderales*. En su riguroso análisis sobre esta novela que evoca, sin llegar a citarla explícitamente, la situación pandémica derivada del coronavirus, explora las relaciones que se tejen entre enfermedad, cuerpo, plano afectivo y percepción del mundo. Asimismo, apunta la relevancia de la ambientación y de la terminología médica en el contexto de la trama. En contraposición con el retrato de la vejez, Ángeles Encinar incide en la representación del universo adolescente en la novela *Juventud de cristal*, reflejo

de las incertidumbres y contradicciones definitorias de esta etapa de transición. Después de referirse a la perspectiva diegética, detalla el valor que adquieren los fotogramas y el discurso fílmico en la trama, fruto quizás de la conocida cinefilia del autor, el paradigma expresionista y surrealista del que participa la obra, y la presencia de ciertos elementos que son también ejes constantes en la narrativa de Mateo, entre ellos la comicidad que se imbrica con una dimensión lúdica.

María Payeras Grau se aproxima al conjunto de historias que conforman *Días del desván* desde tres perspectivas diferentes: la autobiografía, dado que el libro se erige en una colección de recuerdos de infancia en el Valle de Laciana; la memoria histórica y social, al incluir referencias al periodo de posguerra, donde el miedo, la muerte y el trauma son constantes; y la materia narrativa, puesto que en esta obra, en la que colaboró su hermano Antón con diversos grabados que ilustran el texto, es posible rastrear los orígenes de los principios literarios luismateanos, vinculados con la metaficción, la oralidad, el relato tradicional o el simbolismo.

Para finalizar la sección de estudios, José María Pozuelo Yvancos se adentra en el territorio de la infancia, una temática que ha originado obras diversas, entre ellas *La gloria de los niños*, en la que centra la atención. Tras indicar las semejanzas que se pueden establecer entre esta publicación y *Fantasmas del invierno*, desglosa los elementos que sustentan su estructura narrativa, incidiendo en los preceptos procedentes de los cuentos infantiles a los que rinde tributo, en la influencia del neorealismo y en el enlace que se produce entre ingredientes de la tradición picaresca, lo fantasmagórico y el humor, sin soslayar otros aspectos relevantes como la dimensión coral y la filosofía moral de tipo vitalista que se puede apreciar.

Por lo que se refiere a la segunda parte del volumen, titulada, como ya se indicó, "Miradas de autor", escritores de diferentes generaciones dejan constancia del legado de la literatura de Luis Mateo Díez, con testimonios que en muchos casos se convierten en sentidos homenajes y donde Manuel Longares ofrece un recorrido por las calles de Madrid y su Plaza Mayor, enclave en el que se localizó el trabajo del autor durante años. Pilar Adón, que se declara "devota lectora" de su obra, resalta su interés por los personajes que huyen, estableciendo las diferentes modalidades de huida, desde las que se derivan de anhelos internos hasta las que surgen de una amenaza concreta de carácter físico. Paloma Díaz-Mas comenta el sentimiento de fascinación que le invadió al leer por primera vez *Apócrifo del clavel y la espina*, título en el que encontró elementos del romancero y del cuento popular. Adolfo García Ortega subraya las evocaciones literarias de dos novelas que, caracterizadas por la polifonía y la deformación, considera obras maestras de la literatura europea: *Camino de perdición* y *Mis delitos como animal de compañía*. Precisamente a esta última como expresión máxima de libertad creativa le dedica Ernesto Pérez Zúñiga una reflexión en formato epistolar que es a su vez un tributo a la maestría fabuladora de Díez.

José María Merino, que siempre ha mantenido una estrecha amistad con el novelista, es el encargado de desgranar los orígenes creativos de Celama y su progresiva construcción como mundo mítico en el que se aúnan lo realista, lo onírico y lo expresionista, tal y como demuestra *El reino de Celama* y, más

recientemente, *Celama (un recuento)*, antología cuyo exordio revisa Julia Otxoa en cuanto muestra de ejercicio metaliterario que difumina los contornos entre lo real y lo imaginario.

Sosteniendo que la mirada de Díez es la de “un observador de la vida” (281), Soledad Puértolas incide en la perspectiva emocionada de muchos narradores, que permite plasmar, desde otros ángulos, la pérdida, la nostalgia y la derrota que experimentan los personajes, así como el peso de la memoria y, consecuentemente, del discurrir temporal. Finalmente, Clara Sánchez puntualiza que la obra de Díez es un conjunto orgánico, trabado, que se define por la honestidad literaria y por la creación de lo que denomina una “tercera realidad” en la que confluyen recuerdos, deseos y sueños. Además de destacar la entrañable personalidad del escritor, incide en cómo los lectores conectan con los seres que transitan por sus ficciones, al reflejar estos en su condición doble de aventureros y perdedores las pasiones humanas en todas sus dimensiones.

Como colofón al libro, además de un apartado bibliográfico donde quedan recogidas las publicaciones del autor hasta el momento presente, se encuentra el discurso que este pronunció con motivo del homenaje celebrado en la sede madrileña del Instituto Cervantes en 2023 por su octogésimo cumpleaños.

Sin duda, *Territorios imaginarios de Luis Mateo Díez* recopila los rasgos medulares de la poética de este escritor de aire cervantino nacido en Villablino (León) a través de prolijos estudios que van desde aspectos más genéricos sobre su universo literario hasta otros más específicos y que se complementan con las muestras de admiración y agradecimiento de otros creadores que recalcan su “aportación memorable dentro de nuestra cultura novelesca” (261). Se demuestra así la propuesta estética tan rica en matices del artífice de las Ciudades de Sombra, sustentada en el gusto por contar, en la intensidad dramática que conduce a una honda reflexión y en la asunción de la irrealidad como una condición inherente al arte. No en vano, la literatura, recordando las palabras recogidas por el viajero extraviado de *Celama (un recuento)*, quizás trasunto del propio escritor, siempre ha constituido para él “otro cauce de la vida que ni siquiera necesitaba la condición de espejo, una suerte de trasmundo por el que se podía no solamente viajar, también trastocar la identidad y el destino” (2022: 20).

ANA ABELLO VERANO
Universidad de León (GEIGHd)
aabev@unileon.es

Ana Luengo: *Arqueología del esencialismo español. Leyes, genealogías y herencias*. Granada: Comares, 2023, 192 pp.*

La pregunta sobre España, sobre su ser y pertenencia, es una cuestión transversal e irresoluble, sostenida en el tiempo, en ocasiones aletargada y en otras sacudida, (im)presente, si se quiere jugar con las dualidades que nos ofrece cierto desapego a la gramática normativa. Desde el exilio, donde el tema cobró una lógica y relevante importancia, Sánchez Barbudo afirmaba en *Una pregunta sobre España* (1945) que decir España es encararse con un problema, poner el dedo en la llaga, despertar un misterio inquietante porque implica nombrar lo que se esconde y que, por lo cercano e íntimo que resulta, corroe. Casi ochenta años después, es sintomático que el libro de Ana Luengo, *Arqueología del esencialismo español. Leyes, genealogías y herencias* deba volver sobre ello, haciendo uso de renovadas técnicas analíticas e interpretativas, para presentar un viaje a la semilla de la candente cuestión, en un momento como el actual en que el concepto (lo español, en definitiva) se encuentra en un permanente estado de tensión. Esta se ejerce sobre él no para ampliar sus límites y acoger al *otro* que no se ha visto históricamente interpelado, sino para ejercer una presión hacia su núcleo que lo empequeñece, que dificulta el acceso desde un afuera de sí mismo y que lo presenta, así, como garante y guardián de unas esencias. Como indica Sebastiaan Faber en el prólogo, el propósito de Luengo es desestabilizar ese sentido común españolista tan esencialista como monolítico, buscar las líneas de fractura presentes en esta reducida interpretación de lo español para introducir cuñas y abrir grietas que nos permitan verlo de otra forma (11).

El ensayo de Luengo plantea arqueologizar aquello que *corroe*, un ejercicio de buceo por las turbulentas aguas de lo *español* como problema identitario en el que disecciona los diversos discursos (en un sentido foucaultiano) que participan en el ejercicio de su modelado: la legislación, la literatura, el cine, el periodismo, la televisión, los nuevos formatos que ofrece la red, etc. No peca por ello de dispersión, pues las calas que realiza, a modo de estudio cultural (desde la Ley de Amnistía o de Memoria Histórica hasta, por ejemplo, el *podcast* de Isabel Cadena Cañón *De eso no se habla*, la serie de RTVE *El ministerio del tiempo* o la novela de Javier Cercas *Soldados de Salamina*) son siempre presentadas como

* Este trabajo ha sido desarrollado con la ayuda de una Subvención para la Contratación de Personal Investigador en Fase Postdoctoral (CIAPOS) de la Generalitat Valenciana (número de referencia: CIAPOS/2022/069) concedida a través de la Universitat de València y con estancia en la Universidad de Alcalá.

herramientas de producción de sentido ideológico en torno a la cuestión central del volumen. *Arqueología del esencialismo español* ofrece así un estudio cultural, heterogéneo y multidisciplinar que hace suya la máxima adorniana según la cual no hay nada ya que sea inofensivo.

Para articular el análisis, recurre Luengo al concepto nietzscheano de *genealogía*, según el cual la crítica hacia los valores morales requiere poner en tela de juicio “el valor mismo de tales valores” (18), para lo que se antoja necesario conocer las condiciones y circunstancias en las que aparecieron, se desarrollaron y cambiaron. Inevitablemente, las reflexiones de Nietzsche la llevan a Foucault y a su propuesta de una arqueología que debe “insistir en las meticulosidades y azares de los comienzos; prestar una atención escrupulosa a su irrisoria mezquindad; prepararse para verlos surgir, al fin sin máscaras, con la cara de lo otro; no tener pudor en ir a buscarlos allá dónde están, registrando los bajos fondos” (17-18). Pero la polisemia del término también habilita a Luengo para ofrecer una profundización en esa otra genealogía (entendida como conjunto de antepasados) que “sigue promulgando centros de poder fuera del orden democrático e igualitario” (14) y cuyo ejemplo claro, señala, es la monarquía: “guardiana de la herencia”, decía Juan Carlos I en su discurso de noviembre de 1975; salvaguarda, afirmaba más recientemente Felipe VI, de “una España que no puede negarse a sí misma tal y como es: que no puede renunciar a su propio ser”. De aquí brota la pregunta transversal: ¿cuál es el “propio ser”? ¿Por qué no podemos negarlo, cuestionarlo, problematizarlo?

Cuando Luengo cuestiona la hegemonía genealógica e ideológica de la clase dominante toma el ejemplo paradigmático de la entrada al congreso de los diputados de Podemos en enero de 2016, fundamentado en una nueva forma de ocupación del espacio público y en la no repetición de los gestos de la clase dominante. A partir de este acto de rebeldía, analiza la maquinaria de lo que Guillem Martínez llamó *cultura de la Transición* (citado por Luengo), cuyo relato deviene mecanismo de autodefensa de las esencias: una “fiesta de pijamas”, dijo Victoria Prego en *El Mundo* al hablar de su indumentaria, creando una “jerarquía moral” entre estos (jóvenes rupturistas) y aquellos (experimentados gestores ataviados con trajes y corbatas). El detalle no es baladí, pues responde a una puesta en primera línea de otras claves estructurales: la familia y, por ende, la herencia, ligadas a la transmisión de capital(es) y de recuerdos (19).

En este sentido, Luengo acierta con la inclusión de su propia genealogía familiar, personal y profesional en el análisis. Sucede, por ejemplo, al utilizar la experiencia del visionado de la entrevista entre Jordi Évole y Esperanza Aguirre (que abre la introducción y cierra el primer capítulo), al retomar las siempre tensas reuniones familiares (“sinécdoque de la cultura privilegiada de la Transición” [56]) o al desgranar las implicaciones de *Libertad sin ira*, la canción de Jarcha que fue banda sonora de su infancia en Barcelona. Sobre esta, dice que planteaba “deshacerse de cualquier forma de ira o recuerdo de la represión y mantener el silencio” y proponía un olvido o perdón cristiano (2023: 57), que sería refrendado, en cierta medida, por la Ley de Amnistía de 1977. Por el contrario, Luengo propone durante este primer capítulo (“Una fiesta de pijamas versus la idílica

concordia nacional”) la necesidad de un paradigma no sostenido en la Concordia Nacional esencialista, sino en el disenso (tras la senda de Luisa Elena Delgado en *La nación singular*) y en la rabia (2023: 69), que permita romper el silencio traumático (término tomado de Gabriele Schwab) para interrumpir la perpetuación de los patrones de violencia y silencio: “Ofrecer soluciones simbólicas que no se reflejen en los derechos de las víctimas y sus descendientes, ni en la condena de sus victimarios, no solo no es suficiente, sino que tampoco es ético y, con seguridad, no sirve para cerrar ninguna deuda” (85). Para enfrentar este problema sobre la justicia histórica, Luengo defiende, tras la senda de Nietzsche, el resentimiento como motor de la historia, pues este “se vuelve creador y produce valores” (Nietzsche en Luengo 2023: 78). La parte final de este segundo capítulo es un certero análisis, a partir de estas bases teóricas, sobre algunos productos audiovisuales que han desarrollado un ejercicio de borrado sobre la participación del ejército español en la II Guerra Mundial, un detalle histórico eliminado del discurso público mayoritario para ocultar la relación ideológica y material entre el nazismo y el franquismo, y, por ende, para proteger la herencia monárquica de este último (recordemos, la salvaguarda de todas las esencias, en palabras del propio rey).

El tercer y último apartado lleva por título “Desde los Pirineos a los Andes: España y sus incómodos exilios”. Este se articula alrededor del concepto de *solidaridad* y propone un análisis de las cinco estrategias mediáticas desarrolladas por los medios en las representaciones mediáticas del refugiado: infantilización, autenticidad, la memoria, el uso de los números y la deshumanización de los refugiados sirios. Dependiendo de la forma en que consumimos estos dramas humanitarios, indica Luengo, se producen unos efectos de respuesta en la ciudadanía, en gran medida acordes a la visión gubernamental (126). A partir de la lectura de las imágenes del horror (aquella del niño muerto en la playa), del silencio durante el confinamiento de 2020 (cuando “ellos, estando ya abocados a la muerte, han perdido hasta el derecho a aparecer en las noticias” [129]) o de la vinculación con el exilio español de la posguerra (*Les corrales de l'exili*, de Pere Quart, o de *Josep*, de Aurel), Luengo disecciona el vaivén de sensaciones que transmiten los medios al hablar de ese *otro* que es el migrante sirio. Cuando, años después del inicio de la guerra, España no ha acogido más que a 898 de las 17.680 personas con las que se comprometió, señala, los medios viran desde la solidaridad manifestada inicialmente hacia la proyección de un espectáculo autorreferencial: “se comenzaba a planear una mecánica descompasiva que iba a servir como autojustificación por no haber sido capaces de ofrecer una respuesta humanitaria” (154). El gobierno español, añade hacia el final del apartado (y ello se materializa en una legislación muy restrictiva), borra el ejercicio genealógico de ligazón con el exilio patrio: entre las esencias del ser español, aquellas que referían Juan Carlos I y Felipe VI en sus discursos, aquellas defendidas por la derecha política, aquellas representadas en series, películas y novelas que han sido convenientemente analizadas, no parece tener cabida la memoria de la migración que, en realidad, sí es parte integrante de la identidad española: ¿Qué generación, desde, al menos, principios del siglo XIX no ha sufrido exilios ideo-

lógicos, posbélicos o económicos? Tan alto llega el exilio como parte integrante del ser español que afecta, incluso, al rey emérito, por mucho que los medios encubran esta condición y hablen de ello como “estancia”, “marcha” o, incluso, “cambio de residencia fiscal”. Recordemos, como significativo detalle, que desde Carlos IV todos los reyes y reinas de la casa Borbón han debido exiliarse en algún momento de su reinado.

El germen identitario de lo español, concluye Luengo, brota de dos detalles fundamentales: la falta de reparación y de juicio de los crímenes de la dictadura y el sentimiento imperialista como razón de ser nacional (172-173). Ambos se proyectan expresiones culturales de diferente naturaleza. En paralelo, los medios de comunicación articulan la narrativa de quiénes hemos sido y de quiénes somos al ofrecernos las herramientas normativas y hegemónicas de procesamiento del pasado y de apertura/cierre de las fronteras. El ejercicio arqueológico desplegado permite a Luengo problematizar la acuciante y aparentemente irresoluble cuestión sobre lo español: que las aludidas bases del esencialismo (tan eternas como inaprensibles) son el obstáculo para crear políticas compasivas con quienes no participan del proyecto imperialista de destino universal, concordia e impunidad (180). Sostener un país sobre una fantasía autocreada es inestable. Hacerlo, además, mientras sangran las heridas abiertas y se impone la ideología del olvido es hacer de lo español (sea lo que sea) un constructo identitario de unos pocos (de aquellos cuya historia, precisamente, se alinea con la hegemonía normativa del patriotismo).

RAÚL MOLINA GIL
Universitat de València / Universidad de Alcalá
molinagilraul@gmail.com

Lorena Amaro Castro (ed.): *Recolectoras. Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas contemporáneas*. Santiago de Chile: Montaceros ediciones, 2023, 263 pp.

La primera búsqueda a la que me lleva este libro de entrevistas de Lorena Amaro es al documental de Agnès Varda titulado *Les glaneurs et la glaneuse*, conocido en español como *Los espigadores y la espigadora*. Después de casi una hora y media me quedan rondando las imágenes y toda la poética de Varda y esa genialidad que tiene para que nos miremos en un espejo que nos devuelve tanta precariedad. Todo acompañado de su extravagancia, humor e inteligencia. El filme —que parte de la figura de la espigadora que hasta en la pintura está presente en el famoso cuadro de Jean François Millet— habla de los recolectores actuales de nuestra sociedad: desde los que van tras los alimentos después de las cosechas hasta los que recogen los desperdicios que quedan de las ferias, restaurantes y hasta de la basura para poder sobrevivir. Me quedan dando vueltas algunas frases: “Recógelo todo para que nada se malgaste”, “estábamos de sol a sol, con insectos y mosquitos picándonos. No era muy agradable, pero disfrutábamos de ello”.

La relación del documental de Varda con este libro de conversaciones con autoras latinoamericanas se establece en la primera pregunta —la primera de tantas— que hace Amaro: “¿Será verdad o solo una ficción más que podemos ser las espigadoras de nuestro tiempo?” (7). Y a lo largo del libro y de las respuestas de las entrevistadas se va conformando no solo la figura de la escritora como una recolectora sino también se va revelando cómo piensan su oficio, sus países, la identidad (o la ausencia de ella), influencias y lecturas. Las diez autoras —que durante el 2022 conversaron con la académica chilena— son: Mariana Enríquez (Argentina), Nona Fernández (Chile), Liliana Colanzi (Bolivia), Alejandra Costamagna (Chile), Verónica Gerber (México), Selva Almada (Argentina), Fernanda Trías (Uruguay), Claudia Ulloa (Perú), Margarita García Robayo (Colombia) y Samanta Schweblin (Argentina).

Escribir es el común denominador para estas diez autoras que, lejos de pensar la escritura como una fórmula que puedan enseñar a través de reglas y decálogos, tienen para su oficio —como dice Amaro— palabras que abren camino a la imaginación. “Para mí la literatura”, señala la chilena Alejandra Costamagna

... es irse por las ramas. Desviarse, desbordarse. Y ahí pienso en lo que dice Ursula K. Le Guin respecto de una narrativa recolectora, más que una narrativa

cazadora. Ella se pregunta cómo dejamos de contar la historia del cazador, aludiendo a la lógica de la trama del sujeto que va al combate, lleno de armas y flechas, y vuelve al hogar con el trofeo y con una épica donde él es protagonista. La lógica patriarcal en su funcionamiento más básico. Me interesa hacer foco ahí, en la deriva, en el trabajo con los retazos, con los restos, con las basuritas, en fin, poner lo importante quizás al lado de lo que no lo es. Desjerarquizar, torcer la escala de lo narrable. Más que pensar en argumentos redonditos, me atraen esos fuera de foco. (112-113)

Coincide con ella la argentina Selva Almada, autora de *El viento que arrasa*, *Ladrilleros* y *No es un río*, quien dice: “Me interesa en la escritura el enrarecimiento, que no esté todo cerrado, que queden cosas sueltas, es lo que a mí me gusta leer cuando leo y escribir cuando escribo. Me dejan indiferente los cuentos donde todo cierra perfecto, donde el final es como un moño. Me gusta más lo defectuoso” (115).

La mexicana Verónica Gerber, que ha sido definida como “artista visual que escribe”, es destacada por la académica chilena por la forma en que logra recorrer el espacio del libro, la instalación, la performance; siempre “tendiendo puentes, entrecruzando signos, lecturas y lenguas”. Gerber —que hace varios años composta su basura orgánica— no demora en hacer la relación entre escritura y lombrices:

Una de las preguntas que más me importan, justo en respuesta a los tiempos que vivimos, es la de cómo escribir hoy. He pensado mucho en las lombrices y en los procesos de compostaje en relación con los procesos de reescritura. Me interesa la capacidad que tienen las lombrices para arreglar un suelo que tiene un alto nivel de toxicidad. Ellas son capaces de regenerar los suelos. Intento pensar en una escritura que pueda poner en perspectiva las toxicidades de los documentos del pasado. Mi pregunta es cómo redirigir, transformar, proponer otras direcciones y quitarle su poderosa univocidad a los documentos de la barbarie. (119-120).

Así dice la escritora de *Conjunto vacío* y *La compañía*, entre otros. Para la autora, como para la mayoría de las que están presentes en este libro, la reescritura es fundamental. En *Mudanza* practica la écfrasis y reescribe las piezas visuales de artistas que renunciaron a la escritura; en *Conjunto vacío* reescribe sus proyectos anteriores e incluye citas de autores como Ulises Carrión y Mirtha Dermisache. Incluso Amaro infiere la intención de una microrreescritura de *Aura* de Carlos Fuentes. “El ejercicio de la reescritura se ha vuelto cada vez más central en mi práctica”, dice Gerber, para añadir que esta forma es también “un proceso de escucha y de lectura de ideas y de pensamientos de otros, de conversaciones con amigos” (121). En este mismo sentido la entrevista a la chilena Nona Fernández —reconocida porque aborda el tema de la memoria y trabaja a partir de archivos— se titula “Las tres erres”: recolectar, registrar, reutilizar. Tres conceptos que le permiten identificar el trabajo creativo a los que también añade la reducción, la reutilización y el reciclaje y dice: “Siempre me ha gustado la imagen de la recolección para definir lo que hago, pero el reciclaje creo que lo complementa

mejor. Escribir es recopilar, azarosamente, pedazos sueltos de realidad y luego hilvanarlos y reciclarlos para darles una nueva vida. Una segunda oportunidad” (68).

La escritura es vista como sanación por algunas, como sentido de vida; pero también como un lugar incómodo por otras. Por ejemplo, la uruguaya Fernanda Trías (*Mugre rosa*, *La ciudad invencible*, *La azotea*, entre otros) cuenta que en el encierro de la pandemia se sumergió en su refugio de siempre: la escritura. “Escribir le da un débil hilo de sentido a mi vida. No creo que la vida en sí sea tan interesante ni tan importante. Algo te tiene que atar a este mundo. Para mucha gente ese algo son los hijos, pero como no tengo hijos, me siento muy suelta” (169), cuenta en la entrevista en donde además revela que comienza a escribir sin saber de qué va la trama, pero sí a partir del tono: “Sé cómo habla la protagonista incluso cuando no sé cuáles son sus motivaciones. Desde la voz de los personajes empiezo a investigar la historia y la historia se va develando sola”. Trías es calificada como la más trashumante de las escritoras de su generación. Vivió hasta muy joven en su ciudad natal, Montevideo y luego en Buenos Aires, Madrid, París, Nueva York, Valparaíso y Bogotá. A raíz de todas estas estancias confiesa que tiene una desubicación geográfica y de pertenencia. La palabra “desubicada” se le quedó en la memoria tras leer *La obligación de ser genial*, una serie de ensayos de Betina González donde reflexiona sobre la escritura creativa. “Ella habla de la mujer que escribe como una desubicada; lo dice desde su experiencia, pero yo la viví tal cual, cuando querés escribir y empezás a escribir, y no solo tu familia, sino también el entorno, te dice que ese no es tu lugar. Que escribir no es el lugar de la mujer. Tal vez ahora es distinto, pero cuando yo comencé en los 90 me decían, está bien es tu hobby, ¿pero cuál va a ser tu trabajo?” (181). Poner en duda la escritura desde el género es algo que también le pasó a la argentina Samanta Schweblin, quien cuenta que tras su primera publicación un crítico literario —en modo de alabanza— le dijo que su libro era tan bueno que parecía escrito por un hombre. “¡Y yo no me ofendí! Es más, yo pensaba: ‘No escribo sobre temas femeninos’, ¡cuando todos los cuentos son sobre femicidios, aborto, abusos infantiles! No hay cuento que no sea un tema donde agarro de cuajo algún dolor que tenga que ver con lo que es ser parte de esa otra mitad de la humanidad” (245).

Las escritoras Claudia Ulloa (Perú) y Margarita García Robayo (Colombia) comparten una mirada hacia la escritura como un oficio incómodo o al menos no tan agradable. “No creo que escribir sea una cura. Pasé un buen rato sin escribir y tenía mucha frustración” (201), dice Ulloa quien además revela que escribe en sus noches de insomnio. En tanto, la autora colombiana dice que escribir no es un oficio placentero y agrega: “Quiero decir, amo escribir, pero también es una especie de tormento, porque no es algo que pueda suspender o abandonar. Escribo todo el tiempo: mientras manejo, mientras cuido a mis hijos, mientras lavo platos, mientras leo, mientras veo una serie. La escritura vive en mi cabeza” (217). En cambio, dictar talleres de escritura es un tema que las diferencia. La autora de *Pajarito* y *Yo maté a un perro en Rumanía* aún no se anima a darlos porque piensa que no se puede enseñar a escribir. “Se puede enseñar quizás a coger ciertas co-

sas y mirarlas de otra manera. Como hacer ejercicios, pero me parece muy difícil, como creo que tampoco se puede enseñar a bailar... Las cosas del cuerpo no se pueden enseñar. Sí tienes unos pasos, una técnica, pero también hay mucho que es tu cuerpo, tuyo, todo lo que está dentro de ti, todo lo que llevas detrás, lo que has vivido, lo que has visto. Entonces, ¿por qué no se puede enseñar a escribir? Porque es algo del cuerpo, porque captas el movimiento que tiene el escritor. Captas la voz que tiene, los ojos que le pone a algo" (208).

En cambio, García Robayo —como muchas de las otras entrevistadas— sí da talleres de escritura y charlas, "todo eso que (cuando no eres rico) tienes que hacer para sobrevivir sin distanciarte demasiado de tus intereses. Y esta práctica constante nos obliga a pensar sobre lo que hacemos, porque estamos todo el tiempo maniobrando, manipulando nuestra materia, que es el lenguaje, las palabras, la mirada" (218-219). Ella comenzó en el taller de la argentina Liliana Heker, por el que han pasado varios escritores actuales y, a pesar de que descreía de este formato, no duda en afirmar que la marcó muchísimo. Repite en sus talleres el mismo consejo que recibió cuando era alumna: no descartar buenas escenas. Si no sirven para el texto en el que se está trabajando pueden ser reutilizadas para otro. "Me gusta promover el reciclaje en este sentido también. Tengo una carpeta llena de sobras y cada tanto echo mano de lo que contiene" (215), dice la autora de *La encomienda, Primera persona y Tiempo muerto*, entre otros, quien, además —y en este mismo sentido—, recomienda a los escritores ser más bien acumuladores que despojados y dice: "Me gusta juntar apuntes, como un *hoarder*. Alguien que no puede (aunque quiera) deshacerse de nada de lo que tiene" (216).

Tal como escribe Lorena Amaro en los agradecimientos, este libro es un regreso a sus lides periodísticas, que no practicaba desde fines de los 90. La conjunción con su trabajo académico resulta una combinación perfecta: preguntas afiladas, curiosidad, la profundidad del especialista y la preparación meticulosa —que salta a la vista— de cada una de las entrevistas. Se le nota el interés por recoger, recopilar (otra vez la imagen de la espigadora) lo que las escritoras piensan de su oficio. Asimismo, las deja hablar sobre sus obsesiones, preocupaciones, el contexto que las rodea. Autoras que comparten, tal como dice en el prólogo, haber nacido en años de música disco y dictaduras, los flippers y el atari; que crecieron con la canción protesta, el recuerdo de mayo del 68, la revolución socialista, las reformas agrarias y el anticolonialismo. Amaro también reflexiona poniendo en juicio la idea que atraviesa todo el libro al preguntarse: "¿Quedará algo por recoger del suelo demasiado hollado e infértil de algunas redes sociales, habrá algunas ideas, algunas discusiones que echar en nuestra bolsa de recolección? ¿No estaremos, con esta idea de la recolección, claudicando, ocupando un lugar que de manera silenciosa y perversa nos asignan el capitalismo y el patriarcado a las mujeres?" (16).

Con esta publicación, la académica chilena revierte la idea —hoy tan de moda— de que las escritoras solo puedan hablar de otras escritoras, de mujeres, de feminismo, de género, "sin poder demandar para sí mismas todo el resto de la realidad, patrimonio exclusivo hoy del escritor" (9). En las primeras páginas

establece el objetivo de estas conversaciones: “un espacio para explorar la superficie y los confines de la escritura, aventura galáctica y marciana en tiempos en que los literatos hablamos tanto del mercado y tan poco de la literatura” (9). Un objetivo logrado con creces.

VERÓNICA SALAZAR MEZA
investigadora independiente
veronica.salazar.meza@gmail.com

Cristina Somolinos Molina: *Rojas las manos: mujeres trabajadoras en la narrativa española contemporánea*. Granada: Comares, 2022, 277 pp.

Rojas las manos: mujeres trabajadoras en la narrativa española contemporánea es un acto de justicia y reparación ante el silencio de la historiografía literaria (materialista y humanista) con respecto a los ejes género y clase. Motivada por la necesidad de contribuir a las genealogías obreras, femeninas y feministas, Somolinos Molina se propone “ofrecer un relato articulado de las experiencias de las mujeres trabajadoras y su evolución a lo largo del tiempo, así como tejer los libros de una historia de las mujeres trabajadoras a partir de los discursos narrativos” (11-12).

La obra establece un diálogo entre la historia laboral, social y literaria de las mujeres desde la perspectiva de las trabajadoras en tanto que sujetos y objetos históricos y literarios. En este sentido, la autora analiza “los discursos narrativos desde un punto de vista *historizado*” (9), es decir, trata la literatura en su radical historicidad (en términos de Juan Carlos Rodríguez), lo que la lleva irremediablemente a un análisis situado (si recurrimos a Donna Haraway), lejos de consideraciones literarias universales y esencialistas. Transita de la historia a la literatura a través de lo documental y testimonial-experiencial, y profundiza en la intersección género-clase a partir del trabajo no solo como eje vertebrador de la vida de las mujeres, sino como objeto de conflicto; su propuesta, por tanto, supone una nueva forma de pensar la relación mujeres-trabajo a partir de la historia de la literatura. No obstante, el ámbito laboral enseguida se desborda proyectándose hacia otros ejes temáticos tensionados como la vivienda, la familia, la educación, la sexualidad o la amistad, demostrando que el trabajo determina todo el ecosistema en el que se desarrolla la vida de esta clase social y de este género. La obra adopta una perspectiva colectiva, evitando individualidades y manifestaciones aisladas, ateniéndose a testimonios históricos culturales de una serie de conflictos sociales protagonizados por las mujeres de clase trabajadora y en relación con sus coyunturas históricas.

Acompañada sobre todo de las teorías de Silvia Federici y los estudios historiográficos de Mary Nash, presentes constantemente en la obra, aborda el trabajo de las mujeres desde una perspectiva amplia, compleja y justa. Así, una de las aportaciones más destacadas del libro es la forma en que se establece una tipología laboral otra, mucho más amplia que las habituales masculinas. Somolinos diferencia entre trabajos remunerados (asalariadas, trabajadoras a domicilio, sexuales y domésticas) y no remunerados (realizados en el hogar) dejando constancia de que el trabajo asalariado, al contrario que en el ámbito masculino, no

fue uno de los más difundidos. Este panorama produce una quiebra en los modos convencionales de pensar lo laboral ensanchando la experiencia fronteriza entre lo público y lo privado para discutir los procedimientos de ocupación del espacio público como forma de emancipación o esclavitud en términos de clase. En consecuencia, queda al descubierto la doble posición subalterna del colectivo estudiado. Es decir, el examen de las novelas elegidas evidencia la doble, triple o múltiple jornada a la que se han enfrentado las mujeres de clase trabajadora a lo largo de la historia. Haciendo de esta idea un sólido cimiento, la investigación ahondará en la conformación de la subjetividad de las mujeres trabajadoras, donde el cruce entre economía y cuerpo se mostrarán decisivos. La relación cuerpo-experiencia-testimonio y literatura, por un lado, y por otro, mujeres de clase trabajadora-espacio público y privado se establecerán como los núcleos centrales que sostienen la investigación.

La obra recorre los siglos xx y xxi atendiendo a cuatro periodos históricos que responden a momentos políticamente estables de la historia de España. Parte de lo histórico general para llegar a lo concreto literario: desde las condiciones materiales de producción (modos de producción, tipología laboral, legislación, demandas, resistencias, luchas colectivas, debates sociales...) al modo en que la literatura se hace cargo de fijarlas y cuestionarlas. Esta metodología, que a priori podría parecer un poco mecánica, encuentra total lógica y sentido en una narrativa coherente, que fluye entre ambas áreas interconectando cada dato aportado. En el epicentro del estudio se ubica un notable corpus de novelas sociales escritas por mujeres y en cuyo discurso narrativo el trabajo aparece problematizado.

Inicia su recorrido en los años 30, cuando la cuestión femenina y la cuestión social se han asentado en el debate público. Somolinos Molina se centra en *Natacha* (1928) y *Tea Rooms* (1934), ambas de Luisa Carnés. Aprovechando el carácter testimonial de las novelas e insistiendo en el vínculo directo entre realidad y ficción, basa su análisis en los antagonismos clase trabajadora-clase media para abordar dos temas concretos: el matrimonio ventajoso en *Natacha* y la explotación laboral en *Tea Rooms*. De ambos exámenes se evidencian dos ideas: una, el engaño que supone ese "matrimonio ventajoso" para las obreras y dos, que para la mujer de clase trabajadora el trabajo no es emancipador, sino una forma moderna de esclavitud. En este sentido, la autora desplaza a Carnés de las lecturas que la sitúan en el marco de la mujer moderna (propio de la clase media) para ubicarla en la tradición obrera que bebe de Alexandra Kollontai y su mujer nueva. Sus teorías acompañarán la propuesta lectora de *Tea Rooms*, focalizada en el cuerpo de las mujeres trabajadoras como máximo exponente de la explotación en términos materiales.

Los discursos narrativos de las mujeres de clase trabajadora bajo el franquismo se articulan ante un nuevo antagonista y sus contradicciones: el Estado. El empeño infinito por parte de este en la homogeneización social y su estrategia del borrado de las mujeres como sujetos quedan imposibilitados por la realidad de las mujeres de clase trabajadora: al tiempo que el régimen "instaba a las mujeres a alcanzar el ideal de pureza y abnegación, les negaba el acceso a los

recursos económicos para sostenerse ellas y sus familias" (78). Y así se concluye de la narrativa de mujeres del periodo, pues el trabajo femenino formó parte de ella tanto de manera conflictiva como central. Para explorar ambas variantes Somolinos Molina indaga en la resistencia cotidiana de las amas de casa y las estrategias de supervivencia de las mujeres de preso en las narrativas sociales de la época. El examen de las primeras se lleva a cabo otorgándoles precisamente esa entidad y dignidad que no solo el Franquismo sino también nuestro mundo actual les niega. Su lectura las evidencia como seres sintientes, deseantes, con agencia y autonomía. La autora muestra, por un lado, las razones y consecuencias de su explotación (psicológicas, físicas, sociales) y, por otro, las formas de resistencia y capacidad social de organización para enfrentarlas. *Funcionario público* (1956) y *Bibiana* (1963), de Dolores Medio, y *La madama* (1969), de Concha Alós, profundizan en "las causas y discursos que provocan esa situación" (92).

En *Funcionario público* se vuelve a señalar la doble explotación de la obrera profundizando en las condiciones sociales y la subjetividad de las amas de casa. Estamos ante la creación de una "cultura doméstica" definida por la soledad, el aislamiento y la desvalorización que desembocan en patologías como la depresión y la ansiedad. No obstante, frente a una esperada lectura victimista de este sujeto social, Somolinos Molina reivindica su capacidad de resistencia y lucha. El análisis de *Bibiana* rescata el papel activo de las mujeres en el debate sobre trabajo asalariado y no asalariado, la heterogeneidad de la percepción del trabajo doméstico y la manera en que las mujeres de clase trabajadora lo enfrentaron: otra forma de organización política que consigue equilibrar siempre los cuidados en el seno del hogar, el trabajo y la militancia, un valor añadido frente a los compañeros hombres, que no contaban con los primeros. Finalmente, *La madama* se adentra en el caso de las mujeres de preso y a través de ella se evidencia cómo la doble explotación se convierte en triple (mujer, obrera y familiar de preso). La resistencia de estas mujeres fue titánica, pues pasaron a sostener su vida, la de sus hijos y también las de los familiares, convirtiéndose en cabezas de familia tanto en términos productivos como reproductivos.

La irrupción en el espacio público de un movimiento feminista organizado durante la Transición marca la hoja de ruta de las narrativas obreras femeninas del periodo. A pesar del "olvido" de la historiografía social y del menosprecio de una historia literaria centrada en el individualismo de la literatura burguesa, esta narrativa da cuenta de cómo las mujeres de clase trabajadora dialogan en relación con el movimiento feminista, sus organizaciones y, sobre todo, con sus demandas: resignificación de la maternidad, derecho al autogobierno del cuerpo, reivindicación del trabajo asalariado y reconocimiento del trabajo doméstico. Somolinos Molina explora el rico debate surgido en torno a las preocupaciones de las mujeres de clase trabajadora abordando no solo las necesidades individuales y la construcción de la subjetividad, sino también sus relaciones de militancia con sus antagonistas. El recorrido por las literaturas militantes obreras de Montserrat Roig (*La hora violeta*, 1980) y Teresa Pámies (*Camarera de cinco estrellas*, 1984) dan complejidad al panorama al mostrar cómo se cuestionan las demandas del movimiento feminista. En este sentido, destaca la lectura de la

obra de Pàmies por su originalidad. A través del análisis se visibiliza la articulación y contribución de las mujeres al movimiento antifranquista fuera de España, pues se ocupa de la realidad de las mujeres que emigraron a trabajar a otros países, añadiendo la categoría migrante como una tercera forma de discriminación.

Paralelo a este debate, el capítulo aborda el proceso de reflexión sobre el ejercicio de la escritura por parte de las mujeres, proceso que coincide con la irrupción de las escritoras en el campo literario. Este trajo un panorama rico y diverso de formas de narrar que venía muy asociado a las experiencias vitales personales de cada una de ellas y que no siempre tenía que ver con posturas feministas. Este es el caso de *Crónica del desamor* (1979), de Rosa Montero, que, además, muestra el *continuum* con las épocas anteriores y denuncia la doble jornada, la cosificación de la mujer y la falacia de la incorporación de las mujeres al trabajo como acontecimiento liberador.

El último periodo recorre las narrativas de mujeres de clase obrera en el resurgir del movimiento feminista tras la institucionalización de los 80-90. En el marco socioeconómico de la precariedad, Somolinos rescata una vez más el ámbito laboral relacionado con los cuidados, cuyo reconocimiento se convierte en una de las demandas principales de los feminismos autónomos a partir del 15M. Desde el punto de vista literario, nos situamos en el albor de una nueva novela realista surgida a partir del ascenso del PP al poder (1996). Dicha narrativa retoma la necesidad de cuestionar la realidad a través de la literatura y recuperar un pasado otro silenciado desde tiempos del franquismo a través de la memoria histórica. Para las escritoras se abre un horizonte más esperanzador, ya que irrumpen en el campo literario, tomando el espacio tanto con sus publicaciones como con su participación en premios, jurados, ferias o programas de televisión.

Somolinos Molina revisa diversas narrativas de Belén Gopegui (*El padre de Blancanieves*, 2007), Natalia Carrero (*Soy una caja*, 2008), Marta Sanz (*Susana y los viejos*, 2006) y Elvira Navarro (*La trabajadora*, 2014), en las que el trabajo supone un conflicto abordado en algunos casos desde la autoficción. En esta línea se reivindica el testimonio entre las narrativas como parte de los discursos actuales en torno al trabajo (trabajo a domicilio y el teletrabajo en el libro colectivo *Precarias a la deriva*), se vuelve a tratar el cuerpo explotado (*Susana y los viejos*, de Marta Sanz, o *El padre de Blancanieves*, de Belén Gopegui) y la desvalorización del sistema de cuidados unido ahora a los conflictos inmigratorios y las cadenas globales de cuidados, o la reciente relación precariedad-salud mental (*La trabajadora*, de Elvira Navarro). En todas ellas se explora de nuevo la tensión entre los ámbitos público y privado que, en el caso de las mujeres trabajadoras, se muestra constantemente como una frontera permeable e indefinida. Mientras que el trabajo doméstico se instala de manera hiperconflictiva en el espacio público, el trabajo asalariado recorre el camino inverso y se asienta en el ámbito privado portando una nueva matriz de conflictos, como se muestra en *La trabajadora*.

Este recorrido histórico se cierra con cinco conclusiones que inciden en la necesidad de la recuperación de la voz de las trabajadoras a través de la literatura; en la complejidad y no linealidad de sus discursos, ya sean continuistas o

rupturistas; en la variedad de formas estéticas que estos adquieren; en el grado de intervención política adquirido por cada uno de ellos; y en el cuerpo de las mujeres como denominador común de las narrativas examinadas en tanto que receptor de la explotación. También dedica unos párrafos a los lenguajes empleados en las obras para concluir que la crónica periodística y lo testimonial cuentan con una fuerte presencia en todos los relatos. La necesidad de estas autoras por acercar lo ficticio a lo real material, por ficcionar una experiencia concreta y cercana, es evidente. Así, el trabajo de Cristina Somolinos Molina demuestra que no se puede separar la escritura de las circunstancias materiales ni del tiempo en que esta se inscribe; y que la ficción es documento para repensar la historia: estas novelas hacen tambalear los discursos tradicionales sobre las mujeres obreras y militantes, situándolas en la historia social y de la literatura como seres conflictivos, complejos, contradictorios y combativos. Al tiempo, su lectura hace estallar el imaginario de la clase media (y sus propias contradicciones), que trata de establecer como naturales categorías y paradigmas plenamente sometidos al dictado del tiempo histórico.

Finalmente, este ensayo es una contribución sobresaliente a la configuración de las genealogías de las mujeres y de sus movimientos políticos. Genealogías unidas por hilos temáticos, problemáticas y reivindicaciones o denuncias similares, como se desprende de las novelas analizadas. La obra nos permite transportarnos constantemente de un momento de la historia a otro, estableciendo un sentido y una circunstancia común que nos lleva a establecer una clara genealogía llena de dolores, injusticias y problemáticas comunes heredadas no resueltas. Un ejercicio de memoria histórica tras el que constatamos que nuestra imaginación literaria se ha hecho cargo de realidades que hemos escuchado a nuestras madres, abuelas o a las mayores de nuestros pueblos y barrios: la falta de reconocimiento de su labor de cuidados, el abandono de la educación a edad temprana por necesidades económicas, el engaño del trabajo como forma de emancipación para las mujeres de clase trabajadora, la doble explotación, la insuficiencia de un único trabajo para vivir (y no sobrevivir) y, por supuesto, que rojas tenían las manos de fregar los suelos. Por este vínculo con nuestra memoria colectiva (entre otras razones aducidas en esta reseña), la investigación de Cristina Somolinos Molina, pionera en los estudios de clase y género, es un libro fundamental para la historia de la literatura española.

CAROLINA FERNÁNDEZ CORDERO
Universidad Autónoma de Madrid
carolina.fernandez@uam.es

WWW.PASAVENTO.COM