PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

VOL. VII, Nº 1
Invierno 2019

Universidad de Alcalá
ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

Directora
Ana Casas (Universidad de Alcalá)

Jefa de redacción
Natalia Vara Ferrero (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea)

Secretaria editorial
Ana Rodríguez Callealta (Universidad de Alcalá)

Redacción
David Conte (Universidad Carlos III de Madrid), Fernando Larraz (Universidad de Alcalá), Teresa López–Pellisa (Universitat de les Illes Balears), Aina Pérez Fontdevila (Universidad de Alcalá), Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca), Raquel Velázquez Velázquez (Universidad de Barcelona)

Coordinadora de la sección de reseñas
Natalia Vara Ferrero

Comité Científico
José Arroyo (University of Warwick), Julia Barella (Universidad de Alcalá), Eduardo Becerra (Universidad Autónoma de Madrid), Héctor Brioso (Universidad de Alcalá), Zoraida Carandell (Université Sorbonne, Nouvelle–Paris 3), Geneviève Champeau (Université Bordeaux Montaigne), Julio Checa (Universidad Carlos III de Madrid), José F. Colmeiro (University of Auckland), Wilfrido Corral (Investigador y ensayista), Matteo de Beni (Università degli Studi di Verona), José Luis de Diego (Universidad Nacional de la Plata), Fernando de Felipe (Universitat Ramon Llull, Barcelona), Ángeles Encinar (Saint Louis University, Madrid), Pura Fernández (CSIC, Madrid), Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá), José Luis García Barrientos (CSIC, Madrid), Iván Gómez (Universitat Ramon Llull, Barcelona), Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá), Jordi Gracia (Universitat de Barcelona), Roxana G. Herrera Álvarez (Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto), Jon Juaristi (Universidad de Alcalá), Juan José Lanz (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea), Ana Merino (University of Iowa), Catherine Orsini–Saillet (Université de Bourgogne), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca), Manuel Pérez Jiménez (Universidad de Alcalá), Elide Pittarello (Università Ca'Foscari Venezia), Jaume Pont (Universitat de Lleida), Catalina Quesada (University of Miami), Paul P. Quinn (Universidad de Alcalá), Luis Rebaza Soraluz (King's College, Londres), Mar Rebollo (Universidad de Alcalá), 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), Sabine Schlickers (Universität Bremen), Guadalupe Soria Tomás (Universidad Carlos III de Madrid), 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)

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. VII, n.º 1 (invierno 2019), pp. 1–245, ISSN: 2255–4505

SUMARIO

Monográfico: La vida y sus formas. Derivas del pensamiento biopolítico en la literatura y la crítica española e hispanoamericana recientes
Coord. Azucena González Blanco y Julieta Yelin

Introducción.
Azucena González Blanco y Julieta Yelin 9

Del Modernismo al Postmodernismo: Poesía transatlántica y biopolítica del ideal
Erika Martínez..... 15

La niña proletaria y el lobo: Trabajo vivo y literatura en *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec
Fermín A. Rodríguez..... 33

La enfermedad como acontecimiento biopolítico
Miguel Ángel Martínez García..... 55

Ficciones de la animalidad en América Latina: Las formas animales en la literatura y en las artes visuales
Eduardo Jorge de Oliveira..... 79

La voz de nadie. Sobre el pensamiento del cuerpo en la literatura latinoamericana reciente
Julieta Yelin..... 97

El sujeto que narra desde la muerte: Los modelos imposibles de "Las babas del diablo" y *Los nuestros*
Azucena González Blanco..... 115

Miscelánea

Entre realidad y ficción: *Estatua con palomas*, de Luis Goytisolo
Antonio Candeloro..... 129

La ingratitud, de Matilde Sánchez: identidad y viaje
Elisa Cohen de Chervonagura y José Agustín Conde De Bock 153

El volante de César Aira o cómo no escribir una novela
Pedro Pujante Hernández..... 173

Entrevista

La mística de la escritura: "suspensión, extrañeza". Entrevista a Ada Salas
Ana Rodríguez Callealta..... 187

Reseñas

Manuel Alberca: *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*
Aina Pérez Fontdevila..... 197

José Jurado Morales: *Carmen Martín Gaite, el juego de la vida y la literatura*
Ruben Venzon..... 201

Teresa López Pellisa (dir.): *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*
Ana Abello Verano..... 207

Diego Falconí Trávez (ed.): *Inflexión marica. Escrituras del descalabro gay en América Latina*
Mayte Cantero Sánchez..... 217

David García Cames: *La jugada de todos los tiempos. Fútbol, mito y literatura. Prólogo de Miguel Pardeza*
José Seoane Riveira..... 221

Diego Santos Sánchez (ed.): *Theatre and Dictatorship in the Luso-Hispanic World*
María Serrano Aguilar..... 225

Sabine Schmitz, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú Schumann (eds.): *Descubrir el cuerpo. Estudios sobre la corporalidad en el género negro en Chile, Argentina y México.*
Yasmin Temelli..... 231

Catherine Flepp y Marie-Soledad Rodriguez (eds.): *Les dramaturges espagnoles d'aujourd'hui: études*
Anne Laure Feuillastre..... 235

Paco Gómez: *Los Modlin: una historia increíble rescatada de la basura*
José Manuel Pedrosa..... 239

MONOGRÁFICO

LA VIDA Y SUS FORMAS. DERIVAS DEL PENSAMIENTO BIOPOLÍTICO EN LA LITERATURA Y LA CRÍTICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA RECIENTES

Coord. Almudena González Blanco y Julieta Yelin

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. VII, n.º 1 (invierno 2019), pp. 9-14, ISSN: 2255-4505

INTRODUCCIÓN

INTRODUCTION

Azucena González Blanco
Universidad de Granada
azucena@ugr.es

Julieta Yelin
CONICET-Universidad Nacional de Rosario
julietayelin@conicet.gov.ar

Desde las últimas décadas del siglo pasado, en el campo de la crítica especializada se viene realizando una revisión de la ya clásica dialéctica que tensiona a la literatura entre la búsqueda de la autonomía y la experimentación de diversas formas de contacto y fusión con la vida. En este contexto, ha cobrado especial relevancia el concepto de *experiencia*, que había quedado en las afueras de una teoría literaria nacida de los formalismos en el siglo pasado. Se abre así el camino para la reevaluación de una serie de categorías de análisis con las que hasta no hace mucho se clasificaban los géneros, se dibujaba la frontera entre ficción y no ficción o se trazaban las líneas que separan a la literatura de otras disciplinas artísticas. El retorno de la figura de autor que Roland Barthes propició a partir de los años setenta –que él mismo situará concretamente en "El placer del texto", de 1973, y que encuentra su forma más acabada en *La preparación de la novela*– constituye una de las facetas del recentramiento de la noción de vida: lo que retornará no será, ciertamente, la figura de escritor entendida como un individuo capaz de dar cuenta del espíritu de una época, sino como viviente que ajusta, en su tarea, el discurso –siempre social, compartido– a una particular forma de vida. Es posible entender, pues, la experiencia –literaria y artística en un sentido más general– como acontecimiento de/para una subjetividad encarnada, arraigada en la materialidad de un cuerpo sensible e históricamente situado.

Esta transformación de la escena de la teoría y la crítica literarias puede ser, en efecto, vinculada productivamente con los desarrollos del pensamiento de la biopolítica, cuyo origen se remonta a los seminarios que Michel Foucault dictó en el Collège de France en 1978-79 –significativamente contemporáneos

del giro barthesiano hacia las "escrituras de vida"– y que dieron lugar al volumen *El nacimiento de la biopolítica*. A comienzos de los años ochenta, como vemos en la reciente publicación de sus cursos en el Collège de France, Foucault se enfrentó al desafío de pensar el concepto de sujeto como un proceso y no como una experiencia de auto-soberanía. El último Foucault introduce, en el análisis de un sujeto que se constituye como acontecimiento, como experiencia y no como sustancia, una analítica del poder y una genealogía y una arqueología de la verdad, puesto que el análisis de la constitución de los objetos de conocimiento y el de los modos de subjetivación dependen el uno del otro, es decir, son indisociables.

Unos años más tarde, en 1988, Jean-Luc Nancy editó un monográfico para la revista *Topoi* en el que revisitaba el problema partiendo de la pregunta "¿qué viene después del sujeto?". Se reunieron en ese número intervenciones de nombres relevantes como Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Etiènne Balibar, Jacques Rancière, Maurice Blanchot, entre otros. El interrogante planteado por Nancy supuso una aproximación crítica al concepto moderno de *sujeto* y, lo más importante, una reconsideración de la "muerte del hombre" no solo como una crítica filosófica, sino también como una lectura histórica contextualizada en la experiencia vivida en Europa a partir de los años treinta: el fascismo, el estalinismo, la guerra, los campos de concentración, la descolonización y la emergencia de las nuevas naciones, etc. Estas lecturas supusieron un giro ético y político del concepto, que asimiló las tensiones entre las nociones de vida y de sujeto: la mutua interacción –partición, liberación– que se opera entre lo singular y lo plural; o, en otras palabras, el advenimiento de la reflexión en torno del problema de la comunidad.

Desde aquellos años, ciertamente cruciales para el devenir del pensamiento contemporáneo, la literatura, los estudios literarios y la filosofía se vienen abocando, cada uno con sus recursos y herramientas específicas, a la reelaboración de un conjunto de imaginarios y problemas conceptuales compartidos: los procesos de subjetivación y desubjetivación, el estatuto de lo viviente, el animal y la animalidad humana, la propiedad/impropiedad del cuerpo, la tensión salud-enfermedad, las adicciones, la precariedad, los afectos, las fantasmagorías de la muerte y de la vida inhumana, generando nuevas formas de entender las relaciones entre ficción, pensamiento y vida, en fin, nuevas formas de indagar la escena de la post-humanidad. Este monográfico reúne seis intervenciones que atienden al particular diálogo que el pensamiento literario iberoamericano reciente –en su vertiente creadora y en su vertiente crítica– mantiene con los lineamientos y aportaciones más relevantes de la teoría biopolítica. En todas ellas se examinan, con diferentes perspectivas metodológicas y desde diversos enfoques de lectura, los alcances críticos de la palabra literaria, los modos en que arroja luz sobre las transformaciones que se están produciendo en nuestras representaciones e imaginarios de lo vivo; su capacidad de vislumbrar formas de vida que desbordan los regímenes de representación instituidos, que ponen en cuestión las distinciones y caracterizaciones preexistentes, que desafían de los límites de lo formalizable. Abordan, así, los mecanismos generados por la

dialéctica ficción-vida y sus efectos sobre lo que Roberto Esposito ha definido como una *biopolítica afirmativa*, esto es, definida no como poder *sobre* la vida sino como poder *de* la vida (2011: 50): un paradigma plural, inclusivo, no disciplinario, regenerador.

En los corpus que los articulistas han propuesto en cada uno de sus trabajos es posible identificar aquello que Rosi Braidotti ha llamado "figuraciones" o "cartografías del presente" (2018: 11), mapas política, geográfica e históricamente situados que permiten el análisis tanto de mecanismos de (bio)poder como de formas de resistencia. La herencia del postestructuralismo francés constituye, de modo evidente, una rúbrica que atraviesa las lecturas y que permite articular la dimensión política de los problemas suscitados por los textos literarios con los aspectos técnicos de la escritura y los procesos teóricos que éstos abren y alimentan. Experimentación y conceptualización son, por tanto, los vértices que sostienen las líneas de reflexión en cada uno de los trabajos, y probablemente este sea su rasgo más interesante y productivo. Es asimismo muy perceptible la impronta del pensamiento biopolítico italiano reciente, la denominada *italian theory* (Giorgio Agamben, Roberto Esposito, Toni Negri, Maurizio Lazzaratto) y el influjo de las teorías feministas (Rosi Braidotti, Judith Butler, Cristina Morini, Patricia Mayayo).

En la línea que explora la herencia de la biopolítica italiana, abre este monográfico el trabajo de Erika Martínez, "Del modernismo al postmodernismo: poesía transatlántica y biopolítica del ideal". El artículo propone el interrogante ¿cómo leer la poesía pura desde la biopolítica?, y lo afronta atendiendo, en primer lugar, a las implicaciones de dos ramas de la moral estética: aquella que separa al arte de la vida y aquella que los une. Partiendo de allí, analiza de qué manera esta ideología expulsó del territorio de la poesía eso que Agamben denomina "zoé", o simple vida natural, emprendiendo un acto fundacional de sí misma mediante dicha expulsión. Sin embargo, para Martínez la poesía no solo ha sido a lo largo de la historia instrumento de un biopoder cuyo objeto de dominio era la propia naturaleza humana, el cuerpo social, sino también una fuerza, un impulso, un *trabajo vivo*, o sea, una potencia movilizable y capaz de fundar nuevos sujetos políticos. El trabajo parte de estos supuestos para analizar algunos de los ejes de la poesía modernista, de vanguardia y posmodernista a ambos lados del Atlántico y desde los fundamentos de la biopolítica. Se centra para ello en tres figuras nodales de la poesía iberoamericana: Rubén Darío, César Vallejo y Pere Gimferrer.

Fermín Rodríguez retoma también los lineamientos del pensamiento biopolítico para abordar una ficción rioplatense de entresiglos: *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec. Allí analiza el haz de relaciones que se establece entre subjetividad y trabajo, fundamental para la comprensión del sujeto moderno de los siglos XIX y XX. En "La niña proletaria: en la *Boca de lobo*", se examina la crisis de la noción de trabajo, así como su ampliación y politización a través de la figura de una joven trabajadora de una fábrica, una entre las innumerables vidas precarias que se multiplican en la literatura latinoamericana de las primeras décadas del siglo XXI. La violencia a la que la muchacha es sometida por el narrador, un escritor *flaneur*

que encuentra en ella una presa capaz de prestarle un cuerpo y, con él, transferir vida a la literatura, la arroja de la precariedad laboral a la precariedad propia de las funciones de reproducción biológica y afectiva biopolíticamente asignadas a la mujer. El artículo realiza una lectura lúcida de la novela, exponiendo las modalidades en las que el narrador se apropia, al igual que la fábrica, de la vida corporal y afectiva de la muchacha, produciendo, del mismo modo que aquélla, sofisticados mecanismos de sometimiento, vampirización y descarte. Rodríguez lee, pues, a *Boca de lobo* como una exploración literaria en torno a las dramáticas transformaciones del poder y de los regímenes de producción de realidad y de sentido en la contemporaneidad.

En "La enfermedad como acontecimiento biopolítico", Miguel Martínez García analiza un conjunto de textos y fotografías de Gabriela Liffschitz a la luz de una perspectiva biopolítica acerca de la enfermedad, en la que el diagnóstico de la misma es decodificado como un acontecimiento. Martínez García sigue allí las propuestas de pensadores como Michel Foucault, Gilles Deleuze, Alain Badiou o Jacques Derrida; a partir de la conceptualización del acontecimiento que hacen estos autores, identifica formas diversas de aproximación a él: por un lado, están los discursos y las prácticas médicas, que conjuran la dimensión de acontecimiento de la enfermedad y la reducen a una anormalidad fisiológica; por otro, registra modos de apertura que en lugar de resistirlo abren espacio para la emergencia de una experiencia singular, no reglada por el imaginario y los protocolos biomédicos. La obra de Liffschitz es leída, entonces, como una reescritura y redefinición de las ideas y concepciones dominantes en torno del cáncer, y acerca de las posiciones que está llamado a ocupar el enfermo. De este modo, la noción de experiencia cobra gran relevancia en el análisis: la enfermedad es pensada como un proceso de de-subjetivación que es llevado a un límite en el cual el nuevo sujeto no puede reconocerse como tal. El artículo rastrea con rigor esos umbrales en la palabra de Liffschitz, vinculándolos productivamente con los motivos del cuerpo femenino, la eroticidad y el deseo.

En "Ficciones de la animalidad en América Latina: las formas animales en la literatura y en las artes visuales", Eduardo Jorge de Oliveira expone cómo la animalidad en la literatura latinoamericana ha estado vinculada a los límites entre lo fantástico y el orden racional. En este sentido, la forma animal –noción que toma de Adolf Portmann– se convierte en un artificio que, simultáneamente, vuelve presentes y ausentes a los animales, es decir, asume un valor de procedimiento literario y de performatividad. Las características de lo animal como seres asociados a la transformación en movimiento, como un ritmo de la imagen, a su fugacidad, que contrasta con la necesidad clasificatoria de Occidente. Oliveira cita como obra ejemplar de estas relaciones entre ficción, animalidad y crítica del racionalismo occidental el *Manual de Zoología Fantástica*, de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero. En esa clasificación zoológica lo que está en juego es su reverso, las categorías inclasificables de lo humano, como señaló Foucault al comienzo de *Las palabras y las cosas*. A partir de allí, dibuja una línea que se proyecta a las obras de un conjunto de escritores y artistas latinoamericanos del presente: Diego Vecchio, Mario Bellatin, Nuno Ramos y Carlito Azevedo.

Por su parte, Julieta Yelin aborda la pregunta en torno del estatuto de la subjetividad en la contemporaneidad a través de la lectura de un conjunto de ficciones latinoamericanas recientes, poniendo el foco sobre la reestructuración del imaginario del cuerpo. "La voz de nadie. Sobre el pensamiento del cuerpo en la literatura latinoamericana reciente" indaga, a través de la lectura de algunos pasajes de novelas de Ariana Harwicz, Iosi Havilio, Daniela Tarazona y Diamela Eltit, la emergencia de un "pensamiento del cuerpo" en los dos sentidos que admite la fórmula: como cuerpo pensante y como pensamiento de lo corpóreo. En ellas, la escritura, lejos de exacerbar lo corporal como unidad o como plenitud vital, pone en entredicho la existencia de un cuerpo homogéneo, identificable, es decir, de un organismo. Esa desintegración permite la emergencia de una voz indeterminada, que no se puede asignar a ningún viviente, una voz de-subjetivadora que narra la experiencia de cuerpos desorganizados, despersonalizados. El artículo argumenta que en esas experimentaciones literarias se puede leer una indagación de la vida como proceso anónimo, errático e incesante que subraya, por un lado, su dimensión ética y política y, por otro, su faceta inventiva, entendiéndolas como un campo fértil para la imaginación y la creación conceptual.

Finalmente, "El sujeto que se narra desde la muerte: los modelos imposibles de "Las babas del diablo" y *Los nuestros*", de Azucena G. Blanco, conecta la herencia del legado foucaultiano de *Los sentidos del sujeto* de Judith Butler –donde Butler desarrolla su teoría del sujeto conformado antes de su propio nacimiento desde una hermenéutica del texto literario– con la herencia del sujeto de muerte de Agamben. El trabajo completa de este modo la hermenéutica retroactiva de Butler con una propuesta de lectura del sujeto literario virtual como *sujeto que enuncia desde la muerte* en las lecturas de "Las babas del diablo", de Julio Cortázar, y *Los nuestros*, de Juan Carlos Reche. La hipótesis del trabajo fundamenta la dimensión ética y política del sujeto en la configuración estética del sujeto, la cual estaría fundada principalmente sobre su capacidad narradora. La subjetividad emerge como narración de sí: ética, política y estética se aúnan en el proceso de subjetivación bajo un mismo gesto, el del relato inverosímil. La línea de interpretación que desarrolla no es la ya clásica del sujeto "para-la-muerte" heideggeriano, sino la "anticipación" del relato de la propia muerte, en tanto que origen de la negatividad del sujeto. Desde esta perspectiva teórica, el trabajo afirma que el proceso de subjetivación se sustenta sobre una doble base ficcional: la que le permite dar cuenta de sí en tanto que es capaz de relatar su propio nacimiento y la propia muerte. El proceso de subjetivación se configura así como pluralidad o multitud.

Tomando a la literatura iberoamericana como laboratorio de experimentación crítica, el monográfico ofrece, de este modo, un panorama de las posibilidades de lectura e interpretación que han abierto en las últimas décadas los desarrollos del pensamiento biopolítico. Los artículos aquí reunidos despliegan con rigor y creatividad esas posibilidades, al tiempo que argumentan que el pensamiento literario tiene también, por su parte, la capacidad de intervenir en las discusiones éticas y políticas que se dan en los campos de la filosofía y de la

historia. Los diálogos transdisciplinares permiten así vislumbrar nuevos modos de indagación y conocimiento de la vida y sus formas.

Obras citadas

Barthes, Roland (2005): *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Braidotti, Rosi (2018): *Por una política afirmativa.* Barcelona, Gedisa.

Butler, Judith (2016): *Los sentidos del sujeto.* Barcelona, Herder.

Esposito, Roberto (2011): *El dispositivo de la persona.* Buenos Aires, Amorrortu.

Foucault, Michel (2007): *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Nancy, Jean-Luc (2014): "Quién viene después del sujeto", *Política común*, n.º 6. Disponible en <http://dx.doi.org/10.3998/pc.12322227.0006.002>.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

Vol. VII, n.º 1 (invierno 2019), pp. 15-31, ISSN: 2255-4505

DEL MODERNISMO AL POSTMODERNISMO: POESÍA TRANSATLÁNTICA Y BIOPOLÍTICA DEL IDEAL

FROM MODERNISM TO POSTMODERNISM: TRANSATLANTIC POETRY AND BIOPOLITICS OF THE IDEAL

Erika Martínez
Universidad de Granada
erikamc@ugr.es

Resumen: ¿Cómo leer la poesía pura desde la biopolítica? El presente artículo afronta esa pregunta atendiendo, en primer lugar, a las implicaciones de dos ramas de la moral estética: aquella que separa al arte de la vida y aquella que los une. Partiendo de ahí, analiza de qué manera esta ideología expulsó del territorio de la poesía eso que Agamben denomina "zoé", o simple vida natural, emprendiendo un acto fundacional de sí misma mediante dicha expulsión. En este recorrido se estudiará brevemente la constitución de una biopolítica afirmativa en César Vallejo, para concluir con la rearticulación de algunas de estas problemáticas en la poesía de Pere Gimferrer.

Palabras Clave: Rubén Darío; César Vallejo; Pere Gimferrer; biopolítica; estudios transatlánticos

Abstract: How can we read the pure poetry from biopolitics? This essay addresses that question by focusing, in the first place, on the implications of two divisions of the aesthetic morality: that which separates art from life and that which unites them. Starting from there, we will analyze in what way this ideology expelled from the territory of poetry what Agamben calls "zoé", or simple natural life, undertaking a foundational act of itself through said expulsion. In this itinerary, we will briefly study the constitution of an affirmative biopolitics in César Vallejo, to conclude with the rearticulation of some of these problems in Pere Gimferrer's poetry.

Keywords: Rubén Darío; César Vallejo; Pere Gimferrer; Biopolitics; Transatlantic Studies

Dice Foucault en *La voluntad de saber* que "los discursos, al igual que los silencios, no están de una vez por todas sometidos al poder o levantados contra él. Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede ser herramienta y efecto del poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta. El discurso transporta y produce poder; lo refuerza pero también lo mina, lo expone, lo torna frágil y permite detenerlo" (2007: 106-107). Participando de dicha ambivalencia, la poesía ha sido a lo largo de la historia instrumento de un biopoder cuyo objeto de dominio era la propia naturaleza humana, el cuerpo social. Sin dejar de ser, al mismo tiempo, una fuerza, un impulso, un *trabajo vivo*, o sea, una potencia movilizable y capaz de fundar nuevos sujetos políticos. En adelante, partiremos de estos supuestos para analizar algunos de los ejes de la poesía modernista, de vanguardia y posmodernista a ambos lados del Atlántico y desde los fundamentos de la biopolítica. Atenderemos para ello a tres figuras, Rubén Darío, César Vallejo y muy especialmente a Pere Gimferrer, en su articulación y problematización de los conceptos de poesía pura e impura.

1. El Modernismo y la expulsión de la vida natural

Poco después de esa crisis que en el ámbito hispánico conocemos como Modernismo, en el año 1920, Rudolf Kjellén utiliza por primera vez el término "biopolítica", entendiéndola como una disciplina que estudia al Estado como forma de vida.[1] En la década siguiente, el británico Morley Roberts recurrirá al mismo término en un estudio sobre organicismo y política. Puede considerarse además como precedente teórico a Auguste Comte y su concepto de "biocratie": una autodisciplina espontánea de los animales que prepararía el terreno de la "sociocratie". El propio término "biocratie" fue utilizado además por Édouard Toulouse dentro del ámbito de la higiene pública, en lo que puede considerarse un precedente de Foucault, de sus estudios sobre las prácticas biopolíticas modernas y de la forma en la que la racionalidad política occidental articularía gobierno y vida.[2] ¿Cómo sucedió durante el propio Modernismo y en qué medida su lógica atraviesa la poesía del periodo?

---

[1] Escribe así Kjellén: "En vista de esta tensión característica de la vida misma, se despertó en mí la inclinación de bautizar esta disciplina según la ciencia especial de la vida, la biología, como biopolítica [...]. En la guerra civil de los grupos sociales se reconoce claramente la desconsideración en la lucha por la vida para la existencia y el crecimiento, mientras que, al mismo tiempo, dentro del grupo se puede constatar una fuerte cooperación para la existencia" (cfr. Lemke 2017: 24). Los términos "biopolítica" y "geopolítica" fueron acuñados por este geólogo sueco en 1905 y 1920 para el desarrollo de un organicismo político de índole imperialista que considera al Estado como una forma viviente cuyas necesidades lo obligan a expandirse y que fue utilizada posteriormente por el nazismo.

[2] Roberto Esposito ha realizado un análisis genealógico del término en *Bíos. Biopolítica y filosofía* (2006: 27-41), diferenciando entre una biopolítica organicista, una antropológica y una naturalista antes de la irrupción de Foucault. Para una introducción al concepto organicista de la biopolítica en el periodo de entreguerras puede verse "Biología del Estado: de los conceptos organicistas a los del racismo", de Thomas Lemke (2017: 24-34). En el ámbito español, Francisco Vázquez ha publicado *La invención del racismo. Nacimiento de la biopolítica en España, 1600-1940* (2011).

A finales del siglo XIX, el materialismo y el utilitarismo imperantes son contestados por diferentes discursos artísticos mediante lo que se ha llamado "moral estética" o "esteticismo moral" (Rodríguez y Salvador 1994: 196-208). Dicha "moral estética" supone la exaltación de una serie de valores de carácter espiritual, arcangélico o incluso racionalista, considerándose el valor estético como el más puro de todos ellos. En virtud del positivismo, muchos campos de la vida empiezan a considerarse un objeto digno de la ciencia, generando discursos que no son –desde un punto de vista foucaultiano– ni verdaderos ni falsos, sino funcionales en relación a las fuerzas de las que se apropian. La sociología, la psicología o la antropología pasan entonces a estudiar lo trascendente o el "en sí" de la sociedad, del hombre o de su historia, hasta que esta ideología se termina convirtiendo en una práctica inconsciente y los escritores se plantean por primera vez la necesidad de una literatura "en sí", de una "poesía en sí" (200). Respondiendo al formalismo kantiano, este proyecto conlleva una concepción de la poesía como una práctica incontaminada, "en la que no caben ni los intereses, ni los apasionamientos, ni las necesidades, ni ninguna otra determinación exterior al sujeto, sólo existirá una *complacencia desinteresada*" (203). A los anteriores planteamientos formalistas se añade, sin embargo, la categoría de "voluntad" procedente del Romanticismo luterano, produciéndose así una bifurcación entre la moral estética del arte puro y la moral estética del voluntarismo que también han señalado Rodríguez y Salvador. La primera defenderá la necesidad de expulsar del arte todo aquello que atañe al nivel biológico y empírico del sujeto, o sea, lo que Comte entendía como "vida". La segunda intentará alcanzar, por el contrario, una fusión de arte y vida, concibiéndolas como un ámbito unitario desde la lógica del idealismo alemán (202-204).

Atendiendo a todo lo anterior, puede decirse que durante el Modernismo la moral estética del arte puro expulsó del territorio del arte eso que Giorgio Agamben (1998) llama "zoé" o simple vida natural, emprendiendo un acto fundacional de sí misma mediante dicha expulsión. La articulación de lo artificial, como una categoría del progreso que habría traído la utopía de la Modernidad, se constituiría de hecho mediante este *sacar afuera* la simple vida natural que implica su captura por parte de la lógica del progreso. Desde ese lugar es posible leer todo el "camino de ida" del Modernismo, su búsqueda de una civilización entendida como una aspiración al "estado positivo real", emblemáticamente ejemplificado por Rodríguez y Salvador en la trayectoria de Rubén Darío (1994: 209-220). A dicho inconsciente positivista responde, por ejemplo, la impugnación de la naturaleza como símbolo de la identidad americana presente en el poema "*Ecce Homo*" del nicaragüense, donde leemos (119):

> ¡Oh selva! Estás horrible:
> perezosos tus árboles se mecen;
> parece un imposible,
> ya tus crenchas de robles se emblanquecen [...].
> Oye lo que te digo en el oído:
> échate a descansar, ya estás muy vieja.

Las humillaciones de la belleza natural son sistemáticas también en la vanguardia de Vicente Huidobro, cuyos *Poemas árticos* (1918) ofrecen imágenes como esta del poema "Luna": "Tanto fumamos bajo los árboles/ Que los almendros huelen a tabaco" (562). Sin olvidar, por supuesto, la célebre rebelión del manifiesto "*Non serviam*", donde se proclama: "No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo" (1295). La vida natural no será solo expulsada en base a este inconsciente positivista, sino fundamentalmente sometida mediante lo que Agamben llama "relación de excepción" o sea "la forma extrema de relación, por la cual algo se incluye solamente en virtud de su exclusión" (1998: 31). ¿No es acaso este el acto fundacional de una soberanía cuyo biopoder estaría en el origen de la racionalidad política de la Modernidad? En el poema "Gare", escribe Huidobro (545):

> La tropa desembarca
> En el fondo de la noche
> Los soldados olvidaron sus nombres
> Bajo aquel humo cónico
> El tren se aleja como un mensaje telefónico
>
> En las espaldas de un mutilado
> Las dos pequeñas alas se han plegado
>
> Y en todos los caminos se ha perdido una estrella
>
> Las nubes pasaron
> balando hacia el Oriente
>
> Alguien busca su propia huella
> Entre las alas olvidadas
>
> Uno
> Dos
> Diez
> Veinte
>
> Y aquella mariposa que jugó entre las flores de los cuadros
> Revolotea en torno de mi cigarro.

Publicado al final de la Gran Guerra, el poema parece componerse de tres escenas que se superponen siguiendo la técnica cubista: el regreso en tren de los soldados, los cuerpos mutilados sobre el campo de batalla y el poeta fumando. Las imágenes de índole futurista del comienzo van dando paso a una simbología mesiánica que culmina en lo que podría ser un recuento de cuerpos amputados, cuerpos que se dispersan sobre el espacio en blanco de la página y que aumentan exponencialmente ("Uno/ Dos/ Diez/ Veinte"), produciendo un efecto de ralentización del tiempo.[3] Como si el recuento cambiara su plano espacio-tem-

[3] El poema comienza, como señalamos, con toda una serie de imágenes donde se combinan las figuras geométricas del cubismo (a lo "cónico" habría que añadir, por supuesto, la propia distribu-

poral, el poema se cierra con dos versos casi surreales que asocian el arte institucionalizado, sus bodegones decimonónicos y su bucolismo seudo-romántico con los valores que gestaron la guerra. Así lo señaló Edoardo Sanguineti (1969): si la moral vigente había conducido a la catástrofe bélica, entonces era necesario destruirla. En consonancia con esa pasión negativa que Matei Calinescu (1987) también atribuyó a las vanguardias, Huidobro cierra el poema "Gare" con una amenaza: la de una mariposa cuya belleza decadente vuela atraída por el fuego del cigarro, quedando sugerida la proximidad de su muerte, la violencia que el nuevo poeta ejercerá con arrogancia creacionista sobre el arte burgués y su imitación de la vida natural.

Regresando al esteticismo moral y a la aspiración civilizatoria de la primera fase del Modernismo, Rubén Darío declaró explícitamente la voluntad de hacer "rosas artificiales", revistiendo el símbolo tradicional de la belleza con la posibilidad de ser un artificio o, como diría Pedro Salinas, un "paisaje de cultura" (Rodríguez y Salvador 1994: 227). La poesía rebosa a partir de ese momento con todo un imaginario de objetos de arte y realidades manufacturadas. Lo cual responde, en efecto, a una idea de la literatura como ámbito de lo puramente artificial, pero también a un momento concreto del mercado internacional de los objetos de arte, accesibles a finales del siglo XIX gracias a la intensificación del comercio marítimo. El propio orientalismo modernista impulsado por dicho comercio puede ser analizado desde la emergencia de los discursos médico-higienistas, antropológicos o sobre la sexualidad, que funcionaban como un ejercicio del biopoder. Francisco Morán señala, por ejemplo, cómo los emigrantes del Extremo Oriente eran a menudo descritos como femeninos tanto por su constitución física como por su dedicación profesional, siendo considerada esta feminidad como un síntoma de decadencia racial y corrupción moral (2005: 387). En la misma dirección, Jorge Salessi hace notar que "Asia y China denotaban significados ambivalentes de antiguas culturas y sus opulencias entretejidas con ansiedades de enfermedades físicas, sociales y morales: el cólera, la peste bubónica y la lascivia de hábitos socialmente aceptados, como el de las prácticas sexuales de hombres y eunucos" (1995: 202).

Como he señalado en otro sitio (Martínez 2007), los debates críticos sobre el orientalismo modernista latinoamericano han venido aspirando a resignificarlo más como una forma de cosmopolitismo que de evasión esteticista y más como una consecuencia del contacto directo entre América Latina y el Extremo Oriente que como un trasplante de una moda europea. Al margen del supuesto carácter auténtico del orientalismo americano y falsario del orientalismo europeo, lo cierto es que el exotismo operó de forma generalizada privando a los llamados *orientales* no ya de su condición de sujetos políticos, sino incluso de su condición humana. A ello colaboraron tanto la fetichización erótica y la objetualización decorativa de la extranjera imaginada, como la animalización grotesca

---

ción de los versos en la página) y la fascinación por la violencia bélica, la velocidad y los avances tecnológicos del futurismo (el tren, el teléfono y ese humo que parece aludir, al mismo, a la chimenea del tren y a la explosión de una bomba). En la simbología mesiánica que le sigue puede percibirse, por otro lado, cierta frustración de la promesa de salvación (la estrella de Oriente se ha perdido y los ángeles que ayer anunciaran al Mesías tienen las alas amputadas).

del inmigrante. Su conversión en zapato de seda y rata. En 1888, José Martí escribe en una crónica de *La Nación* (2001, vol. 12: 80):

> El chino de las lavanderías [...] suele ser mozo e ingenuo, alto y galán de cara, con brazaletes de ágata en los pulsos; pero más es canijo y desgarbado, sin nobleza en la boca o la mirada, manso y deforme; o rastrea en vez de andar, combo y negruzco, con dos vidrios por ojos, y baboso del opio.

Más allá de la autenticidad o mistificación de los resultados, el Modernismo demostró una voluntad real de conocimiento e intercambio cultural con Extremo Oriente a través de figuras como Juan José Tablada. Una buena parte del orientalismo estuvo permeada, sin embargo, de toda una serie de discursos sociales cuya función biopolítica era la producción de los sujetos extranjeros (el lavandero y el cocinero, la sirviente y la prostituta) como personas de segunda categoría o vidas sin valor. Un zapato de seda, una rata.

2. *Sermón de la barbarie:* la impureza y el decir masa en César Vallejo

Más allá del Modernismo, la pureza del esteticismo moral también se desarrolló a través de la fenomenología orteguiana, dando lugar –como es bien sabido– a la vanguardia española neopopularista. Partiendo de Husserl y su mundo de las esencias, la poesía pasa a entenderse como una manifestación del Espíritu desprovisto de todos sus condicionantes biológicos, políticos, materiales. Se desnuda juanramonianamente hablando y, sin embargo, no es posible tocarla. Defenestrado Juan Ramón e inaugurado un nuevo periodo de rehumanización poética, César Vallejo problematizará la categoría de "hombre" atendiendo a su carácter defectuoso. Como ha señalado Julio Ortega, "el *hombre pobre* que emerge de sus textos revela siempre en su despojamiento, en su orfandad, una *carencia* fundamental como inherente a la condición humana. Sólo en *España, aparta de mí este cáliz* esa imagen accederá a una proposición: pero en un plano mítico, en la utopía trágica de la identidad de vida y muerte" (1970: 313).

La ideología juanramoniana de la desnudez va despojando al yo de todos sus pronombres, adjetivos, ropajes. Y lo hace para decir tan solo la Forma. De hecho, su proceso es tan solo una de las dos alternativas posibles de la "tragedia de la inefabilidad". La segunda sería la del Silencio que representan las posturas de Valéry y Mallarmé (Rodríguez 2007: 233 y 223). A partir de lo que Rodríguez y Salvador denominaron "ideología de la música", la literatura venía tratando de expresar desde el siglo xviii el *fondo oscuro del alma* desde una sensibilidad que sería la otra cara de la racionalidad ilustrada, algo que en el Romanticismo se identificará con la expresión de la naturaleza, de lo oculto, de lo subterráneo (1994: 189 y 191). En virtud de dicha ideología, la música se convierte en el gran símbolo de lo que no puede ser dicho, intensificando su problemática hasta llegar a la Modernidad. Contra el idealismo que entraña, concluye Vallejo: "Por eso vestiríame hoy de músico,/ chocaría con su alma que quedose mirando mi materia..." (2013: 44). Lejos de mantener en pie la contraposición entre lo tras-

cendental y lo empírico, Vallejo los hace colisionar y se traviste, evidenciando la naturaleza de quita y pon que tiene lo musical, antes puro, desnudo, inefable.

Para Víctor Pueyo y en esa misma línea, los *Poemas humanos* pueden ser leídos como el intento de mostrar el desnudo de la forma diciéndose; "un intento de convertir la forma pura de la poesía anterior de Vallejo en materia impura" (2010: 7). Todo es material en este poemario, la palabra revela siempre una realidad tangible y Vallejo emprende la tarea de subrayar que el desnudo es otro disfraz. Así, escribe "Desnúdese el desnudo" (2013: 149) o "Hallo una extraña forma, está muy rota/ y sucia mi camisa / y ya no tengo nada, esto es horrendo" (95). Para terminar diciendo en el poema "Los desgraciados" (110-111):

> Necesitas comer, pero, me digo,
> no tengas pena, que no es de pobres
> la pena, el sollozar junto a su tumba:
> remiéndate, recuerda,
> confía en tu hilo blanco, fuma, pasa lista
> a tu cadena y guárdala detrás de tu retrato.
> Ya va a venir el día, ponte el alma.
> [...]
> Ya va a venir el día, repito
> por el órgano oral de tu silencio
> y urge tomar la izquierda con el hambre
> y tomar la derecha con la sed; de todos modos,
> abstente de ser pobre con los ricos,
> atiza
> tu frío, porque en él se integra mi calor, amada víctima.
> Ya va a venir el día, ponte el cuerpo.

Y de esta manera se alcanza la última fase del proceso: la conversión del alma en un cuerpo carente de forma, o sea, en masa (Pueyo 2010: 8-10). Una masa que conserva de la multitud su conato inestable, anónimo e impersonal, su rechazo de las identificaciones fijas. El sujeto está fundido en ella y, desde ahí, exhorta a un igualitarismo utópico. Frente al decir lo indecible, Vallejo pasa a triturar la noción de lo humano y a conjugar desde esos restos otra humanidad. ¿Estamos acaso ante un reciclaje? El silencio necesario de la forma pura es sustituido por una palabra de lo contingente, lo anecdótico, lo matérico. Por una palabra de los necesitados o, incluso, de la necesidad. El idioma de esa comunidad que Vallejo llama "mi chusma de aprietos" (2013: 23).

Si, como decía Foucault en *La voluntad de saber*, "el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente" (2007: 173), resistir al biopoder es también evidenciar "lo que significa ser una especie viviente en un mundo viviente, tener un cuerpo, condiciones de existencia, probabilidades de vida, una salud individual y colectiva, fuerzas que se pueden modificar y un espacio donde repartirlas" (172). Todas las impurezas del sujeto empírico son la razón de ser de esta poética vallejiana donde irrumpe todo lo que debía quedar fuera de la poesía pura. O incluso sobreactúa. Así, lo senti-

mental se vuelve patético y lo patético objeto del humor: "¡Salud, oh fundadores de la profundidad!.../ (Es formidable)" (34).

El sujeto poético que aún resistía en *Trilce* experimenta ahora un doble movimiento: un desarrollo impersonal de los procesos naturales y un disolverse en la multitud. El primer movimiento podría vincularse a la despersonalización de Deleuze, para quien *devenir* es volverse "cada vez más sobrio, cada vez más sencillo, cada vez más desierto y, por esa misma razón, más poblado" (Deleuze/ Parnet 2004: 35). Despersonalizarse implica así exponerse a las singularidades, permitir que las intensidades pasen a través de nosotros, dejarnos habitar. Por esta vía, hay en Deleuze una petición de regreso a la inmanencia que no reclama desintegrarse sino involucionar: volvernos más diferenciados, compuestos, conectados, como un intento de reconstituirse que encaja en la forma vallejiana de deshacer y rehacer la humanidad.[4] Ese desarrollo tiene mucho también de las propuestas des-subjetivadoras de Roberto Esposito. En *Poemas humanos*, algunos textos se articulan a base de monólogos dramáticos, siguiendo cierta teatralidad enunciativa. Otros presentan, sin embargo, a un yo que se habla a sí mismo en tercera persona, como si fuese otro, quedando así proyectado hacia el resto de la humanidad. La despersonalización no es aquí una desnudez de la forma, sino una manera de pensar la persona como un pasaje, esa apertura a lo no subjetivo que Espósito considera la única manera de escapar al control biopolítico. Vallejo no dice yo; dice la masa de lo subyugado.

El segundo movimiento del sujeto poético es, en consecuencia, su disolución en la multitud. Para Negri y Hardt (2002) dicha disolución supone asumir que el cuerpo social es una realidad completamente rodeada por el biopoder. El hecho, sin embargo, de que el biopoder cerque la vida implica que la vida existía en su potencialidad. De hecho, la vida atraviesa los *Poemas humanos* como una fuerza más que como una forma y es esa fuerza, ese impulso, esa potencia, lo que se articula como una respuesta al poder ejercido sobre ella. Podría decirse que en este libro asistimos, como se afirma en *Imperio*, a un "humanismo vitalista revolucionario que se dirige a construir un nuevo cuerpo y una nueva vida capaz de una barbarie positiva o una violencia afirmativa" (2002: 203). Desde esa perspectiva puede entenderse que el poeta peruano llame "sermón de la barbarie" a "estos papeles" (65).

Para Eduardo Chirinos, los poemas están sometidos a los dictados de un dolor que los hace comportarse "como organismos vivos, es decir, como *hombres humanos*" (2013: 10).[5] El pleonasmo proviene del poema "Los nueve monstruos" y parece aludir al propio título del libro y su poética. Así se efectúa en Vallejo la rehumanización post-orteguiana. Y esto es importante, considerando que la racionalidad política occidental no solo produce subjetividades sino tam-

[4] Sobre el tema, puede leerse el artículo de Antonelli (2013).

[5] Escribe Chirinos: "Esta suerte de animismo verbal convierte al lenguaje poético de Vallejo en un campo dominado por una tensión extrema: la del sufrimiento. Solo así el lector entiende (no importa si a la segunda o tercera lectura) que las *torturas* lingüísticas a las que está sometido el lenguaje son análogas a las torturas sociales, emocionales y económicas a las que se encuentra sometida esa desgraciada humanidad" (2013: 11).

bién divide entre hombres y mujeres humanos, y hombres y mujeres animales, quedando estos últimos excluidos de la categoría *persona*. De hecho, el poeta peruano parece empeñarse en deshacer el nudo que une al ser humano con la persona, para afirmar al *sí mismo viviente*. Ese proceso no implica, sin embargo, una sacralización de la vida. Como ha señalado Rosi Braidotti, "la vida, entendida como un proyecto que aspira a la afirmación de la intensidad y de la positividad del deseo, se apoya sobre una base materialista del sujeto encarnado" (2005: 170). Quizás por eso escribe Vallejo: "Hoy me gusta la vida mucho menos,/ pero siempre me gusta vivir" (2013: 46).

3. Una sola insurrección: la poesía de Pere Gimferrer, el espectro y su materia[6]

La poesía de Pere Gimferrer es un ejemplo de cómo algunos de los presupuestos modernistas fueron rearticulados en una suerte de Postmodernismo. Dentro de la compleja genealogía que traza la obra del poeta catalán, se distingue un triángulo cuyos vértices conforman T. S. Eliot, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez. Del primero conserva Gimferrer la vorágine de figuraciones y el correlato objetivo. Del segundo, el esteticismo moral sobre el que nos extendimos en el primer epígrafe. Su revisión podría ser leída, de hecho, a la luz del *giro pastoral* y *contrapastoral* que Marshall Berman (1982) atribuyera al desarrollo de la poesía moderna utilizando como ejemplo a Baudelaire. En la primera etapa de ese proceso, Berman detecta una afinidad entre lo espiritual y lo material, así como un deseo de progreso que hundiría sus raíces en la Ilustración. Un *camino de ida* –dicen Salvador y Rodríguez– que convirtió al Modernismo hispánico en un almacén manierista de religiones y dioses muertos, donde se habría perseguido el puro artificio y, de forma paralela, una poesía pura (1994: 209-220). Entendido también como un anhelo de Modernidad, este artificio sería reformulado décadas después por los Novísimos. Rubén Darío y la religión del arte cruzan entonces la obra de Gimferrer. Pero lo hacen con un giro drástico que también determinará su diálogo con Juan Ramón Jiménez: la pérdida de confianza. En la Europa de entreguerras, la poesía había dejado de ser un vehículo de la trascendencia, una vía de fusión con el absoluto. Su cosmos pierde unidad conforme avanza el siglo y está disuelto en la obra de Gimferrer.

No hay nada en él, sin embargo, del *giro contrapastoral* que Berman diagnosticara al segundo Baudelaire, a quien tanto molestaba la confusión entre lo material y lo espiritual del progreso. Lejos de esta inquietud baudelairiana, la evolución de Gimferrer supone un gradual abandono al eros y su posible de reconciliación. O como escribiera William S. Burroughs en su diario poco antes de morir: "There is no final enough of wisdom, experience –any fucking thing. No Holy Grail, No Final Satori, no final solution. Just conflict. Only thing can resolve conflict is love (...). Pure love" (2000: 252).[7]

---

[6] Este epígrafe es una versión corregida del prólogo a *Seremos claridad* (2018).

[7] "No hay sabiduría final que baste, ni experiencia; ninguna jodida cosa. No hay Santo Grial, ni Satori, ni solución final. Tan sólo conflicto. Lo único que puede solucionar el conflicto es el amor

¿Cómo entender esta difícil relación con la pureza en plena Posmodernidad? En 1911, un especialista en Kant, Hans Vaihinger sería el responsable de una deriva muy particular del idealismo que atañe a los Novísimos mucho más que la fenomenología orteguiana: me refiero a la *filosofía del como si*. Perdido el poder ontológico de los viejos valores, estos empiezan a ser considerados a principios del siglo xx ficciones útiles. El mismo Gimferrer se preguntaba en *Radicalidades* (1978) cuál era la relación de la poesía en tanto actividad espiritual con las *verdades prácticas* (52). Pregunta que había sido respondida en plena era del *como si* recurriendo al pragmatismo en vez de al examen de la metafísica. Puede que los valores sean meras invenciones, ¿pero acaso no ofrecen soluciones teórico-prácticas? El espíritu se produce y el ideal se convierte en un ídolo, igual que lo ha sido quizá para una buena parte de la obra de Gimferrer: tal vez no sea posible la poesía pura, pero podemos hacer *como si* lo fuera, equivocándonos hacia arriba.

La falta de certidumbre aboca, sin embargo, al reino de lo ilusorio. Por la vía carnavalesca (máscaras, disfraces, escribir en castellano, ser personaje) y por la vía fantasmagórica (espejismos, apariencias ambiguas, fulgores). No es extraño, por ello, que el minotauro del poema "Canto" (2000: 161) sea de yeso, elemento que no solo alude a su petrificación (como podría haber hecho el mármol), sino sobre todo a su carácter efímero, exterior y falsario. O sea, al ahuecamiento del mito. De ahí que, en "Dido y Eneas", su figura sea tan "solo una máscara de nieve,/ un vaciado en yeso tras el maquillaje escarlata" (2000: 235). En este último poema, una referencia a Eliot nos recuerda que la palabra *persona* (que heredó el latín del etrusco y este del griego) aludía originariamente a las máscaras usadas por los actores en el teatro. ¿Y, entonces, quién habla por boca del poeta?

Como ha señalado Gimferrer, los monólogos que constituyeron la gran lírica occidental se dividen en diferentes voces o zonas de la conciencia en Ezra Pound o Saint-John Perse (1978: 49). Algo que también sucede en la obra del propio Gimferrer, contradiciendo las teorías de Mijaíl Bajtín sobre el monologismo esencial de la poesía (Martínez 2017: 256). De hecho, los versos del antes citado "Canto" están estructurados en torno a varias imágenes del desdoblamiento o la fractura interior que abarcan al mito y al hablante del poema.[8] Todo se agita, es fugaz y equívoco mientras "movemos nuestras lanzas ante el brumoso mar" (2000: 154); mientras movemos el verso. Igual que las ciudades irreales de Eliot o ese Puente de Londres que atraviesan bajo la niebla los deshechos por la muerte, los poemas de Gimferrer recurren a la exterioridad para evocar un afecto. Más allá de su inevitable articulación de lo colectivo, su alusión a ciertos episodios históricos implica una adecuación del afuera a lo emocional. El tiempo

[...]. Puro amor" (la traducción es mía).

[8] Impregnado de lo grotesco, persiste el intento de mantener "para siempre girando, llama y canción, girando/ cada vez más, creedme, tanto diéramos, / hasta el vértigo girando, Hoyos y Vinent, yo/ aún más rápido, siempre, tanto porque aquel mundo/ no pereciese nunca, porque el gran carnaval/ permaneciese, polisón, botines,/ para siempre girando, cascabel suspendido/ en la nupcial farándula del sueño" ("Cascabeles", 2000: 139).

parece haberse detenido petrificando el presente. Y, sin embargo, en esa fijeza anida el vértigo. El movimiento de algo sobre sí mismo. Así, por ejemplo, las norias de agua de Antonio Machado y su desazón existencial son transformadas por Gimferrer en un artificio festivo: la girándula, esa rueda de cohetes o de agua fontal que ya había dado título a un caligrama de Guillermo de Torre. Donde Machado se preguntara "¿Está seca/ la noria del pensamiento,/ los cangilones vacíos,/ girando, de sombra llenos?" (1989: 472), escribe Gimferrer: "se podría/ vivir en soledad o en éxtasis/ girándula del mar o rosa de los vientos" (2000: 103).

El carrusel del agua es, en los versos de "Cabalgata", un carrusel de "miradas inmóviles" y "ojos fijos en el vacío" (2018: 231). El referente se ha desdibujado y hace mucho que la palabra dejó de nombrar. Así lo había sentenciado Adorno en sus *Notas sobre literatura*, tras constatar que Hölderlin trastornó el desarrollo de la lírica moderna y su empeño en apuntar al puro nombre. El poema se sostendría a partir de ese momento sobre una falta, señalando no tanto la muerte de Dios como su ausencia. Eso que Lacoue-Labarthe ha llamado, a través de Benjamin, *desmitologización de la poesía* o vaciamiento del mito, aludiendo a su desfiguración (2002). ¿Cómo no asomarse desde este ángulo a la obra de Gimferrer? A la palabra comunicándose a sí misma en "el despoblado de la selva de los mitos". A eso que Adorno llama *lenguaje puro* e identifica con la prosa, entendida como una forma de sobriedad o de poema sin poesía semejante al del último Hölderlin. Quizá la otra cara de la misma moneda sea la radicalización de lo poético emprendida por modernistas, neobarrocos y novísimos: el desfallecimiento de la poesía tras su feliz saturación.

En *El final del poema. Estudios de poética y literatura* (1996), Agamben distingue entre la *harmonia austera* (o himno celebratorio de la palabra) y la *harmonia glaphyra* (o elegía consciente de que dicho himno ya no puede ser). Una deriva posmoderna de dicha división podría implicar una oscilación esquizoide entre ambas: una fiesta de la palabra que, como sucede en Gimferrer, esconde el reconocimiento de su propia imposibilidad. Un himno grotesco. De ahí quizá la gesticulación sobre las ruinas. El patetismo de mantener en pie un disfraz sin cuerpo.

El cuerpo que sí tiene el poema padece, sin embargo, una luxación constante: la falta de coincidencia entre sonido y sentido, en los encabalgamientos, el ritmo acentual, las rimas. Sólo el último verso, señala Agamben, permite una fusión entre ambos opuestos o quizás una separación definitiva que dejaría a su paso un espacio vacío. ¿*L'espai desert*? Cuando acabe el poema, nada habrá tenido lugar salvo el lugar. O así lo escribe Mallarmé: "Rien / n'aura eu lieu / que le lieu" (1945: 474-475). Has peregrinado hasta el espacio santo de la palabra, pero el tabernáculo estaba hueco. Y sin embargo queda el lamento por la falta. Es fácil recordar, en este punto, tres purezas de Gimferrer: la pérdida de la memoria, el desnudo y la adolescencia muerta. Tres imposibles. Porque la conciencia fluye siempre más abajo, murmurando algo que se oculta, lo no dicho, todo aquello por olvidar. Porque el desnudo ha sido suplantado por la máscara, el adorno, el disfraz neomodernista. Y porque la humanidad no se paraliza en su estado adolescente, o sea, en plena aspiración al ideal. Sin embargo, igual que

un eco en un edificio desmantelado, no deja de sonar el canto a dicha aspiración, la nostalgia de la fe en el puro nombre y la crónica evasiva de aquel amor. En *Arde el mar* leemos: "Si pierdo la memoria, qué pureza" (2000: 162). Y también: "Qué pureza un desnudo o adolescente muerto" (134). Tal vez lo posmoderno sea aquí la conciencia de una Modernidad frustrada y su homenaje complementario a lo que esta persiguió. En eso consiste, como ha señalado José Luis Rey (2005), la elegía gimferriana.

El lenguaje poético se piensa opaco, al menos desde Mallarmé. La otra cara de esa superficie radical es la forma convertida en esencia, la divinidad de Juan Ramón Jiménez y su poema "La transparencia, Dios, la transparencia". Mientras la opacidad mallarmeana contiene un vacío, la transparencia de Juan Ramón es plenitud. Aunque quizá no estuvieran tan lejos: ¿acaso la autorreferencialidad lingüística del primero no es, en el segundo, autorreferencialidad del amor, la forma y la conciencia? En Gimferrer se empañan las ventanas, los ojos, los espejos. Y también la palabra que se dice a sí misma y en cuya oscuridad se obstina el mundo del poema "Exilio".

A estas alturas, puede entenderse la errancia de la poesía gimferriana como un peregrinaje perpetuo más que como un destierro. Este último implicaría la existencia (aunque fuera lejos de nosotros) del reino de lo sagrado, eso que ahora no es más que un hueco señalado por el poema. Ya no queda nada: el mundo es un libro por descifrar, sin que el recorrido de ese laberinto hermenéutico suponga el encuentro con ninguna forma de totalidad. Muy al contrario, en Gimferrer sigue insistiendo una especie de indiferenciación primordial que dialoga con el punto cero de Octavio Paz y la anulación total del ser: "Escuchando la nada, respirando una ausencia/ de aire en una campana neumática, en un cero/ barométrico, el vacío glacial,/ en un no-tiempo y en un no-espacio, el vacío" (1988: 275). Igual que en Mallarmé, tan sólo permanece el lugar del poema, un espacio absoluto "en el fondo del hoyo del ser" (277). La claridad se despoja hasta de sí misma, "para que veamos el espacio en el que no hay espacio,/ para que veamos el espacio que es todo el espacio" (277).

Son muchos los momentos en los que Gimferrer sintoniza con Borges, con su interpretación del mundo como libro y la conceptualización cabalística de lo sagrado, convertido ahora en un agujero que el verso asedia, rodea y protege. Igual que sucede en la poesía neobarroca, en la exterioridad desquiciada hay mucho de *horror vacui*. Aunque quizá lo que se esconde aquí no sea tan sólo un agujero. En su ensayo *El mono del desencanto*, Teresa Vilarós realiza un seguimiento del imaginario de lo fantasmal, entendido como un residuo ominoso que puede rastrearse en buena parte de la cultura española de la Transición.[9] Obviando estas posibles resonancias, lo ominoso parece encarnarse en un símbolo

[9] Escribe Vilarós: "Entre este mañana que no puede escribirse y el ayer borrado se encripta el fantasma del pasado, convirtiéndose para el inconsciente colectivo en eco de lo que Jacques Lacan denominó la 'Cosa', evocación de un algo ominoso al que es difícil acceder porque queda siempre fuera del significado [...]. En la España de la Transición "la Cosa" puede pensarse como la representación de la caída de nuestro pasado en el silencio y el olvido" (1998: 11).

muy Lewis Carroll, el del jardín, un espacio prohibido y al mismo tiempo deseado en la poesía de Gimferrer ("No salgáis al jardín", 2000: 146).

Regresando a la cabalística, también podríamos leer al poeta catalán atendiendo al problema de la disminución de la divinidad a lo largo del proceso creativo. ¿Es posible escribir sin reducir el misterio del mundo? Tal vez sustituyendo la escala por el detalle y su incesante brotar. Brota la imagen, brota el espejo. Y aquí regresa Borges: si los espéculos son abominables porque multiplican el número de hombres, quizá también lo sea la especulación poética, en su producción infinita de realidad. La obra de Gimferrer (que incluye un libro titulado *Els miralls*) oscila entre esta abominación de la vida bruta emergiendo incontrolable y el vacío que esconde todo juego de espejos: un cristal enfrente de otro cristal, girando.

Si la realidad tiene, en Gimferrer, un carácter brumoso, a partir de *Amor en vilo* el vínculo insaciable entre deseo y fantasmagoría se resuelve por una vía erótica, que ya estaba presente en otros libros anteriores pero que resurge intensificada. Lejos de traducirse en nihilismo, el mundo vuelve a surgir desde el vacío convirtiendo a la poesía de esta última etapa en un arte de lo que rebosa. La realidad, antes falaz o etérea, puede al fin tocarse. Progresivamente, la transustanciación a la que ya aludía la poesía de Gimferrer desde el principio se va convirtiendo en una herramienta privilegiada. Lo que cambia no son las cualidades accidentales de la materia (apariencia, olor, textura) sino su sustancia: todo lo que existe es consagrado por la vía del amor. De forma paralela tiene lugar una encarnación: el mundo se transforma en cuerpo idolatrado. Proceso que, por cierto, ya estaba presente en un poema de *Mensaje del tetrarca*, aunque el agente del cambio fuera entonces la palabra: "Que, como llama volandera, el verbo / la carnación transmute a quien lo toca" (2000: 118). Nada más lejos de la posición escéptica de otras posmodernidades, como la del propio Burroughs, cuya entrada de diario suele citarse extractada, pero termina en realidad así: "Only thing can resolve conflict is love, like I felt for Fletch and Ruski, Spooner, and Calico. Pure love. What I feel for my cats past and present" (2000: 252).[10] Al margen de una posible honestidad animalista, lo que destila Burroughs parece tener mucho de cinismo. Un cinismo análogo a aquel de Oscar Wilde que cuantos más hombres conocía más amaba a su perro. Al final de todo hay nada, pura nada.

Lejos ya de esa postura, la poesía de Gimferrer ha quedado expuesta a la revelación del amor. Frente a aquel éxtasis oscuro, de raíz tanática y resolución existencial, el éxtasis presente resuelve la paradoja del poema IV de *L'espai desert* y se decide por la plena claridad. El ser ya no se mira desde el otro lado del espejo, anulándose. Ahora es como si, en el centro de una habitación vacía, se levantara un aire inesperado, de imposible procedencia, y desordenara lo que no había: o sea, lo crease. El mundo vuelve así rematerializado (2008: 35):

[10] "Lo único que puede solucionar el conflicto es el amor, como lo que siento por Fletch y Ruski, Spooner y Calico. Puro amor. Lo que siento por mis gatos pasados y presentes" (la traducción es mía).

este chasquido de palabras rotas
ha podido palpar hoy lo tangible,
la fruta de tus pechos y tus nalgas,
el arrebato de tu malvasía;
como respiran en la luz bengalas,
en la corporeidad arden conceptos,
tu cuerpo de jardín silabeado,
el alfabeto de la carnación

En *Tornado* (2008) este cambio se concreta en una temática que reaparecerá en adelante: la resurrección de los cuerpos que sigue a la iluminación. Si en los primeros poemarios ya se había aludido al "vivo sin vivir en mí" de Santa Teresa, el éxtasis sucede ahora "cuando me siento desvivir así,/ cuando te siento revivir a ti,/ cuando consiento en revivirme en ti" (73). Los poemas comienzan a girar igual que una mezcladora: las hojas desencuadernadas de nuestra vida se barajan, un cuerpo se convierte en otro, cambian los pensamientos y las cosas mientras se impone otra forma de reposo, la del movimiento sin fin. ¿No es el reposo acaso, como diría Rancière, un movimiento libre? (2011: 19) El martillo del amor crea, mata y resucita, no cierra nunca su fragua.

En este punto, sería fácil ceder a la tentación teleológica y afirmar que la poesía entera de Gimferrer conducía a este destino. Que hemos asistido a un progreso en el que unas fases habrían superado a otras, quedando todo redimido por la epifanía del amor. Sin embargo, más que un proyecto lineal, la obra de Gimferrer se evidencia a estas alturas como un complejo entramado de paradojas en el que la designación del hueco ya se había cruzado con algún canto a la plenitud (cruce, por cierto, muy propio de la mística). Por un lado, el cuerpo de la amada ha impuesto su presencia absoluta, reinando sobre la previa desolación existencial, discutiendo el vacío e incluso haciendo emerger la vida desde él, como si fuera un agujero negro invertido: el que expulsa el cosmos desde su nada. Por otro lado, la materia espectral de tantos poemas gimferrianos ya venía articulándose como un territorio ambivalente en el que todo lo oculto sugería su *estar ahí*.

La poesía no representa la verdad del mundo, sino que *es* en su verdad. En la verdad de los cuerpos y la verdad de la palabra. Un poema, diría Alain Badiou, fija aquello que desaparece produciendo su presencia.[11] Así, en el capítulo IV de la *Eneida*, Dido padece de insomnio porque sabe que está perdiendo a Eneas, vela el amor que se fuga, lo hace presente en los versos. "Nox erat" son las dos palabras con que comienza ese célebre pasaje de Virgilio y también el título de un poema de *Amor en vilo* (2006: 131). En este último, se hace posible la fusión

[11] Badiou afirmaba en su *Pequeño manual de inestética* (1998) que todo poema da a la lengua el poder de fijar eternamente la desaparición de aquello que presenta. O de producir la presencia misma como Idea reteniendo su desaparición. El poema hace posible dicho poder, lo pone en juego, pero no lo puede nombrar. La potencia del poema sería, en ese sentido, innombrable. En la poesía tendría lugar, de esta manera, lo que Badiou llama "ética del misterio", entendida como "el respeto, por la potencia de una verdad, de su punto de impotencia" (2009: 69).

amorosa. Se hace posible ser "una sola rosa blanca". Ser más que nunca, como la poesía, "una sola insurrección" (132).

4. Conclusiones

A lo largo de las páginas precedentes, hemos visto cómo se problematizan los conceptos de poesía pura e impura desde su origen hasta su rearticulación posmoderna. Vimos cómo la moral estética del Modernismo supuso la exaltación de la pureza espiritualista y estética, mediante la expulsión de todo elemento biológico y empírico del sujeto, o sea, de todo eso que Agamben llama "zoé" o simple vida natural. Dentro de esa lógica se inscribiría la impugnación de la naturaleza como símbolo de la identidad americana del primer Rubén Darío (*"¡Oh selva! Estás horrible")* y, en su desarrollo vanguardista, la llamada a la dominación de la belleza natural de Vicente Huidobro ("No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo"). Esta exclusión de la vida natural supondrá un acto fundacional del biopoder ejercido por la racionalidad política de la Modernidad. En su desarrollo fenomenológico, la pureza del esteticismo moral pasa a entender la poesía como una manifestación del Espíritu desprovisto de todos sus condicionantes. Y lo hace para decir tan solo la Forma. Contra ese idealismo surge la rehumanización vallejiana. Lejos de mantener en pie la contraposición entre lo trascendental y lo empírico, y, como ha señalado V. Pueyo, Vallejo convierte al alma en un cuerpo carente de forma, o sea, en masa. Sus poemas empiezan a comportarse como organismos vivos. Pero no fue ese el fin del trato con la pureza. Reformulando algunos de los presupuestos modernistas, autores como Pere Gimferrer, revisaron en las últimas décadas del siglo xx ciertas pautas del Modernismo desde una pérdida de confianza en la poesía como vehículo de la fusión con el absoluto. Hay en Gimferrer una fiesta de la palabra que esconde el reconocimiento de su propia imposibilidad. De ahí quizá el patetismo de mantener en pie un disfraz sin cuerpo. Y sin embargo, sorteando el nihilismo, el mundo vuelve a surgir desde el vacío por una vía amorosa que transforma la materia, el cuerpo del cuerpo, su realidad viva.

Obras citadas

Adorno, Theodor W. (2003) *Notas sobre literatura. Obras completas* [1958-1965], vol. 11. Madrid, Akal.

Agamben, Giorgio (1998): *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-Textos.

—— (2016): *El final del poema. Estudios de poética y literatura* [1996]. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Antonelli, M. (2013): "Vitalismo y desubjetivación. La ética de la prudencia en Gilles Deleuze", *Signos Filosóficos*, vol. xv, n.º 30, pp. 89-117.

Badiou, Alain (2009): *Pequeño manual de inestética* [1998]. Buenos Aires, Prometeo.

Berman, Marshall (1988): *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* [1982]. Madrid, Siglo xxi.

Burroughs, William S. (2000): *Last Words: The Final Journals*. Nueva York, Grove Press.
Braidotti, Rosi (2005): *Metamorfosis* [2002]. Madrid, Akal.
Calinescu, Matei (1987): *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, Duke University Press.
Chirinos, Eduardo (2013): "Palabras como cuerpos (breve introducción a poemas humanos)". En César Vallejo: *Poemas humanos*. Málaga, Luces de Gálibo, pp. 7-18.
Darío, Rubén (1989): *Poesía*. La Habana, Editorial Arte y Literatura.
Deleuze, Gilles; Parnet, Claire (2004): *Diálogos*. Valencia, Pre-Textos.
Esposito, Roberto (2006): *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires, Amorrurtu.
Ferrari, Américo (1972): *El universo poético de César Vallejo*. Caracas, Monte Ávila.
Flores, Ángel (ed.) (1971): *Aproximaciones a César Vallejo*. Nueva York, Las Américas.
Foucault, Michel (2007): *Historia de la sexualidad, I. La voluntad de saber* [1976]. México/Buenos Aires/Madrid, Siglo XXI.
Franco, Jean (1976): *The Dialectics of Poetry and Silence*. Londres, Cambridge University Press.
Gimferrer, Pere (1978): *Radicalidades*. Barcelona, Antoni Bosch.
—— (1988): *Espejo, espacio, apariciones* [1978]. Madrid, Visor.
—— (2000): *Poemas (1962-1969)*. Ed. Julia Barella. Madrid, Visor.
—— (2011): *Amor en vilo* [2006]. Barcelona, Austral.
—— (2008): *Tornado*. Barcelona, Seix Barral.
Hart, Stephen (1987): *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. Londres, Tamesis Books.
Huidobro, Vicente (2003): *Obra poética*. ALLCA XX (Colección Archivos).
Lacoue-Labarthe, Philippe (2007): *Heidegger. La política del poema* [2002]. Madrid, Trotta.
Lemke, Thomas (2017): *Introducción a la biopolítica* [2007]. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
Machado, Antonio (1989): *Poesía y prosa. Tomo II. Poesías completas*. Madrid, Espasa-Calpe.
Mallarmé, Stéphane (1945): *Œuvres complètes*. París, Gallimard.
Martí, José (2001): *Obras completas*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
Martínez, Erika (2007): "La crítica del orientalismo en la literatura modernista hispanoamericana". En Ángel Esteban (ed.): *Darío a diario. Rubén y el Modernismo en las dos orillas*. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, pp. 489-512.
—— (ed.). (2018): *Seremos claridad (antología 1962-2018)*. Granada, Ayuntamiento de Granada.
Morán, Francisco (2005): "Volutas del deseo: hacia una lectura del orientalismo en el modernismo hispanoamericano", *MLN*, vol. 120, n.º 2, pp. 383-407.
Negri, Antonio; Hardt, Michael (2002): *Imperio* [2000]. Barcelona, Paidós.
Ortega, Julio (1970): "Lectura de *Trilce*", *Revista Iberoamericana,* n.º 73, abril-junio, pp. 165-189.
—— (1970): *Figuración de la persona*, Barcelona, Edhasa.
—— (1986): *La teoría poética de César Vallejo*. Washington, Del Sol editores.
—— (1989): "Proceso de la nominación poética en Vallejo", *Hispania,* n.º 72, pp. 13-22.
Pueyo Zoco, Víctor M. (2010): "*Desnúdese el desnudo*. Para seguir leyendo los *Poemas humanos* de César Vallejo", *Aula Lírica. Revista sobre poesía ibérica e iberoamericana*, n.º 1, pp. 1-16.

Rancière, Jacques (2014): *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte* [2011]. Santander, Shangrila.

—— (2011): "Arte del movimiento y movimiento del arte. Política, estética, acción", *Res Publica*, n.º 26, pp. 11-27.

Rey, José Luis (2005): *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer (1962-2001)*. Valencia, Pre-Textos.

Rodríguez, Juan Carlos (1984): *La norma literaria*. Madrid, Alianza.

—— ; Salvador, Álvaro (1994): "Modernismo y positivismo. El esteticismo moral" y "Rubén Darío" [1987]. En *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Akal, pp. 196-247.

Salessi, Jorge (1995): *Médicos maleantes y maricas*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Salomon, Noël (1967): "Sur quelques aspects de lo humano dans *Poemas humanos* et *España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo", *Caravelle,* n.º 8, pp. 97-133.

Sanguineti, Edoardo (1969): *Vanguardia, ideología y lenguaje: ensayos*. Caracas, Monte Ávila.

Vaihinger, Hans (2014): *The Philosophy of As If: A System of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind* [1911]. Hoboken, Routledge, Taylor and Francis.

Vallejo, César (2013): *Poemas humanos*. Málaga, Luces de Gálibo.

Vázquez, Francisco (2011): *La invención del racismo. Nacimiento de la biopolítica en España, 1600-1940.* Madrid, Akal.

Vilarós, Teresa (1998): *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española*. Madrid, Siglo XXI.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

Vol. VII n.º 1 (invierno 2019), pp. 33-53, ISSN: 2255-4505

LA NIÑA PROLETARIA Y EL LOBO: TRABAJO VIVO Y LITERATURA EN *BOCA DE LOBO*, DE SERGIO CHEJFEC

THE PROLETARIAN GIRL AND THE WOLF: LIVING LABOR AND LITERATURE IN SERGIO CHEJFEC'S BOCA DEL LOBO

Fermín A. Rodríguez
CONICET-Universidad de Buenos Aires
ferminr@sfsu.edu

Resumen: Sobre un fondo de crisis, ampliación y politización de la noción de trabajo, la figura de la trabajadora precarizada se multiplica por la literatura latinoamericana de las primeras décadas del siglo xxi. En un mundo donde la forma tradicional del trabajo se ha vuelto irreconocibles, donde la exclusión ha reemplazado a la explotación y los obreros desaparecen del campo de la experiencia, *Boca de lobo* forma parte de una exploración que la ficción latinoamericana viene haciendo en torno a las dramáticas transformaciones del poder y de los regímenes de producción de realidad y de sentido. Publicada en el año 2000, *Boca de lobo*, la novela del escritor argentino Sergio Chejfec, ocupa el centro de esta constelación, donde el rol tradicionalmente femenino de creación y reproducción de la vida se confunde cada vez más con la producción del valor. Chejfec, uno de los autores decisivos para interrogar qué se escribe hoy y cómo se escribe desde el Río de la Plata, explora desde el punto de vista del trabajo la violencia que flota amenazante sobre un mundo donde la "baja intensidad" de la violencia económica es fundamentalmente violencia continua sobre un cuerpo femenino.

Palabras clave: trabajo; biopolítica; neoliberalismo; cuerpo femenino; capitalismo y violencia; Sergio Chejfec

Abstract: The figure of the precarized worker proliferates in the Latin American literature of the first decades of the 21st century against a background of crisis, expansion and politicization of the notion of labor. Sergio Chejfec's *Boca de lobo* is part of an exploration that Latin American fiction has been doing around dramatic transformations of power and the regimes of production of reality and meaning. It shows in the terms of its aesthetic ideology a world where the traditional way of working has become unrecognizable, where exclusion has replaced

exploitation and workers disappear from the field of experience. Published in 2000, and translated in 2013 as *The Dark*, *Boca de lobo* occupies the center of this constellation, where the traditionally female role of creation and reproduction of life is increasingly confused with the production of value. Chejfec, one of the decisive authors to interrogate what is written today and how it is written in Latin American, makes visible from the point of view of work the violence that threatens to float on a world where the "low intensity" of economic violence it is fundamentally ongoing violence over a female body.

Key words: Labor-work; Biopolitics; Neoliberalism; Female body; Capitalism and Violence; Sergio Chejfec

La execración de los obreros también nosotros la llevamos en la sangre.
Osvaldo Lamborghini, "El niño proletario"

En el reverso de las retóricas neoliberales, la literatura del cambio de milenio recogió entre sus páginas el tendal de cuerpos precarizados que el "salto modernizador" de las políticas económicas neoliberales estaba dejando afuera de las formas tradicionales de inclusión y reconocimiento estatales.

La figura del ciudadano trabajador cuya vida está organizada por el trabajo, escandida por la semana laboral y protegida por un sindicato, se desvanece en un terreno eminentemente biopolítico, regulado por un entramado de poderes y tácticas que ya no tienen al Estado nacional ni a las formas de habitar la nación como referencia exclusiva para la producción de subjetividad.[1] Los modos de producción y los sujetos económicos se han transformado, y sobre un fondo de ampliación y politización de la noción de trabajo, la figura de la trabajadora precarizada y su inscripción en la imaginación política y cultural latinoamericana sirve para entender cambios en los regímenes de producción de realidad y de sentido que la literatura y el arte en general registran por sus propios medios.

[1] A partir de fines de los años ochenta y principios de los noventa, la Argentina asiste a un proceso de aceleración pronunciada del desempleo y de retirada del Estado de Bienestar que produce, en palabras de Javier Auyero, "más pobreza, menos empleo, menos Estado, y, por ende, más desigualdad. . . . [H]oy [en el 2001], en la Argentina, hay –hablando en términos relativos y absolutos– más gente pobre, más gente desempleada y subempleada y más gente desprotegida que a principios de los años setenta" (2012: 58).

Nuevos modos de vida surgidos de barrios convertidos en fábricas biopolíticas de marginalidad y pobreza[2] son la materia de una literatura que, a través de la crisis, se dedicó a explorar desplazamientos de cuerpos por tramas que no tienen la estabilidad de las fronteras sociales y culturales que configuran el Estado-nación.[3] Los cuerpos del trabajo se desplazan por nuevos espacios donde la novela reconfigura y en alguna medida subvierte el régimen neoliberal de visibilidad. Se trata de un nuevo régimen de significación que conecta los territorios más precarizados del trabajo con nuevas formas de extracción de valor que ponen a trabajar el cuerpo vivo de mujeres como Delia, la niña proletaria que el escritor argentino Sergio Chejfec hizo entrar en la novela *Boca de lobo*.

1. "Ella, y obrera..."

¿Qué ocurre con las figuraciones de los cuerpos en la literatura cuando el trabajo se vuelve irreconocible porque los modos de producción y los sujetos económicos se han transformado? Ocurren cosas como *Boca de lobo*, una novela del año 2000 sobre el fin del trabajo fabril como medida y sustancia de lo social, como valor máximo de la modernidad donde se forjan las identidades y los proyectos de vida. En la tradición de la crueldad de "El niño proletario" de Osvaldo Lamborghini o del ensañamiento de *La hora de la Estrella*, de Clarice Lispector, con una trabajadora nordestina, el narrador de *Boca de lobo* pertenece a una estirpe de escritores vampiros que abandonan las magras representaciones realistas de la literatura social por las intensidades de una vida de cuya potencia se apropian documentalmente para hacer de ella el poder impersonal de la escritura. La vida, como potencia de afectar y ser afectado que solo aparece cuando los cuerpos se juntan para crear nuevas relaciones, es eso que pasa entre un escritor desencantado de la literatura y una joven obrera llamada Delia, epicentro afectivo de lo que a primera vista podría describirse como una historia de amor, si es que puede ser llamado amor el acecho, la conquista y el posterior abandono de una niña obrera embarazada de un "futuro obrero" que sumaría sus fuerza al trabajo colectivo (2000: 75).

Sin compasión ni solidaridad de clase, el narrador es uno de esos caminantes compulsivos de la literatura de Chejfec que se interna en el mundo del trabajo, buscando más allá de las muchas novelas que dice haber leído, entre las huellas que los seres anónimos como Delia imprimen sobre el mundo, la potencia impersonal de eso que el relato llama *vida*. "Debo decir que apenas fijé mi atención en ella, supe que Delia me prestaría vida" (2000: 141), se relame retrospectivamente el narrador-vampiro como un cazador que persigue una presa suculenta, mientras traslada sobre la página las marcas que el trabajo afectivo

[2] Según Hardt y Negri, la metrópolis contemporánea deviene el motor de producción de subjetividad, de manera que la ciudad desindustrializada es a la multitud lo que la fábrica industrial era a la clase obrera (2009: 249-260).

[3] Para una reconstrucción de la crisis social, económica, política e ideológica de la Argentina de fin de siglo como crisis de la capacidad colectiva de actuar, ver Scavino (1999). Acerca del estallido social de 2001, ver Colectivo Situaciones (2002) y Moreno (2011).

de Delia, la niña proletaria abandonada, dejó grabadas en su memoria. Nueve meses más tarde, en el presente de la escritura, la vida que le robó a Delia para poder escribir; todo eso que una obrera como Delia dejó de hacer para "darle vida al objeto" (2000: 192), corre por las venas de un texto –el texto que estamos leyendo– que atraviesa en clave de extrañamiento los lugares comunes del realismo social, sus espacios, sus tipos, la estructuración de sus deseos, su cursilería (los "contratiempos orgánico-sentimentales" de la costurerita que dio aquel mal paso, decía Borges a propósito de la poesía social de Evaristo Carriego).[4]

"Ella, y obrera…" (15), reza uno de los primeros fragmentos del discurso amoroso de un narrador *voyeur*, que parece estar evocando ese "gran poder de representación" que Osvaldo Lamborghini, en los años 70, le atribuía a la Argentina, un país de novela donde una mujer por la calle es siempre algo más que una mujer, "es una obrera que pasa camino a la fábrica" (Aira 1988: 12).[5] De todos modos, es cierto que, a primera vista, por su talle de niña en edad escolar y por la presencia contundente de un viejo colegio de la zona, Delia parecía más una alumna que pasa camino a la escuela que una obrera. Pero Delia no estudiaba; Delia trabajaba en una fábrica, que al contrario de la escuela, "pasaba inadvertida" (Chejfec 2000: 13), oculta en uno de esos pliegues de la realidad que en los años 90 la gente prefería no ver**.** Porque el país que vuelve posible *Boca de lobo* no es la Argentina del peronismo histórico y del estado de bienestar al que pertenecía la obrera de Lamborghini, la sociedad del trabajo asalariado y de la disciplina de la fábrica: se parece más al país del peronismo neoliberal, donde las fuerzas de representación del trabajo fueron desmanteladas y los obreros vivían afuera del campo de la realidad dominante, aislados, clandestinos y nocturnos, como una especie en extinción.

Como quien es atraída a una trampa, Delia surge entre las ruinas del trabajo y de la literatura obrera, para discutir, en su dejarse ver a partir de un nuevo régimen de realidad y de sentido, cómo la precarización de la forma laboral es una forma de precarización de la existencia en general. Nadie, a fines de los años 90, representa a los trabajadores: las huellas del trabajo se esfumaron del campo consensual de lo dado, pisoteadas por los abusos del poder económico, la recesión, la brutalidad de los ajustes del FMI y el carácter predatorio de la asociación entre intereses privados y un Estado que privatiza riquezas en vez de crearlas (Harvey 2005). La explotación ha sido reemplazada por la exclusión más o menos permanente del campo del reconocimiento social, nuevo grado cero de una violencia difusa, de baja intensidad, estigmatizadora, que las ficciones dominantes de la política y sus dispositivos de visibilidad no dejan reconocer como violencia (Zizek 2008).

---

[4] A propósito de *Boca de lobo*, Laera opone trabajo fabril y (pro)creación como trabajo "viviente" o creativo, en lo que constituye una torsión de la lógica modernista del escritor autónomo. Dice Laera: "En sentido estricto, es menos *escritor* y está más cercano a la vida aquel que con su escritura y su imaginación entra en el mundo del trabajo y se entrega a él que quien, para escribir, debe abandonarlo todo, como si su trabajo fuera, justamente, algo distinto del trabajo" (2012: 212).

[5] Acerca de la alegoría política, ver Ariel Schettini, "Osvaldo Lamborghini: Argentina como representación" (2005).

Esa es la realidad que, habiendo pasado primero por las medias palabras de Delia "como un cedazo" (Chejfec 2000: 136), va llegando a un narrador en oleadas de extrañamiento que funcionan como mecanismos anticlimáticos del relato. Por debajo del umbral del reconocimiento y del sentido, la niña obrera irrumpe desde las entrañas de la fábrica para detener con la presencia opaca y enigmática de su cuerpo el libre fluir de la realidad, desgarrando el tejido consensual de lo dado a lo largo de líneas de extrañamiento y de disenso. Cuasi mujer, y obrera, Delia sería para el escritor sin nombre "una forma de descubrir de nuevo todo" (2000: 136), de renovar la percepción al revelar no tanto un mundo oculto como lo que a fuerza de repetición pasa desapercibido. Parafraseando a Víctor Shklovsky, Delia aparece ante el escritor "para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra" (2002: 60) y dotar de un plus de existencia a los objetos devorados por la indiferencia del hábito. Pero Delia no es un procedimiento dispuesto por el escritor, un artificio textual que debe ser olvidado para que el verosímil novelesco se imponga: es un borrón que se opone a la invención, una silueta portadora de vida que posee un régimen de presencia diferente y que apenas entrevista, pone en movimiento una serie de escenas sensibles y de estados afectivos que se sustraen a la lógica de la verosimilitud realista.

No es entonces la fuerza de representación que transmite Delia lo que atrae al escritor "alejado de la realidad de las novelas" (Chejfec 2000: 155), sino la vida como "sobredosis de realidad" (Chejfec 2000: 84) que emana de una materialidad física aplastante, borrosa y lejana "por cercana que pueda estar" que evoca la fórmula de Benjamin para el aura (1986: 120-121). Rodeada del aura del trabajo, Delia "no terminaba de tomar forma" de personaje de novela (Chejfec 2000: 92), inaccesible en más de un sentido para las representaciones normalizadas de una larga tradición de interpretación de los esquemas literarios que hace de la reificación –esto es, la constitución como cosas inanimadas de los cuerpos aislados y delimitados unos respecto de los otros– la clave de lectura de un texto. Las muchas novelas que el narrador dice haber leído y en las que en buena medida ha dejado de creer omiten de la superficie reflectante de su prosa mimética la "marca proletaria" del trabajo y la producción, impresa en tinta invisible, como el rastro evanescente de un aura: "un halo negativo hecho de sombra" (Chejfec 2000: 192), que se desvanece no sin dejar huellas.

2. Huellas

La forma leve que tiene Delia de apoyar el pie sobre el asfalto cuando el narrador la descubre bajando del colectivo en la fatídica esquina de los Huérfanos es la primera de una larga serie de huellas y roces materiales e inmateriales que llevan al escritor hasta los bordes de una ficción confrontada con su propia anulación. A las mediaciones del realismo, a su voluntad de significación, *Boca de lobo* opone una inmensa red de signos escritos directamente sobre las cosas, testimonio mudo de la historia de una sociedad en la que el futuro "había dejado de importar" y los pobladores, lectores espontáneos de constelaciones de desperdicios,

"se revelaban contra el tiempo lineal, histórico, que tanto los castigaba" (Chejfec 2000: 144).

En la lógica de las llamadas literaturas "posautónomas" (Ludmer 2010), "fuera de sí" (Garramuño 2016) o "documental" (Horne 2011) –escrituras que "aparecen como literatura pero quieren ser pura realidad" (Ludmer 2010: 299)–, la literatura es para el narrador de Chejfec un archivo del presente donde las cosas simplemente pasan unas detrás de las otras; un registro impersonal y barométrico de datos sensibles surgidos de las cosas y de los seres insignificantes que pueblan una novela escalonada, como la noche, "por las exhalaciones profundas, los cambios de temperatura y los estremecimientos, como sucede cuando los pájaros nocturnos están a punto de chocar con nosotros y sacuden el aire" (Chejfec 2000: 87).[6] Hasta la basura "hablaba" (Chejfec 2000: 143). Contemplar y comparar la basura era para los habitantes del barrio un pasatiempo que permitía "poner en práctica la imaginación" (Chejfec 2000: 143) haciendo la cuenta de lo que no se tenía. La basura era un jeroglífico con un pasado y una historia para contar, "un mensaje a la espera de ser liberado" que la volvía, en medio de tanta escasez y privaciones, "una fuente pródiga de indicios" (Chejfec 2000: 145).

Todo lo que pasa entre los cuerpos de *Boca de lobo*, todo lo que vive y lo que ocurre cuando no ocurre nada, por más nimio que fuese, deja marcas anónimas muy diferentes a las del libro impreso, señales o pruebas de vida que el escritor ocioso, derrumbado ("Como se ve, tenía pensamientos de alguien derrumbado" [2000: 78]), sin hondura psicológica ni obra o, como decía Blanchot no muy lejos de la poética de Chejfec, en estado de *desobra*,[7] recoge en una prosa acaparadora y *basurera* que aspira a documentar lo real como "archivo colectivo" (Chejfec 2000: 132) de una comunidad dedicada a dejar calcos, huellas, marcas materiales equivalentes a las cosas del mundo.

Estamos en un mundo material de rastros e indicios, de diferencias de intensidad y condensaciones de sentido, de acciones diluidas sin autor, donde el escritor, adherido a la existencia material de Delia como un parásito, no es capaz de inventar nada que no haya sido efectuado por medios existenciales en el campo de la vida misma: en relación con Delia, "las cosas están claras y hablan por sí mismas" (Chejfec 2000: 39), en un suceder sin orden ni progreso que desafía la lógica de las construcciones de lo literario ligadas al cierre formal de la obra (la subordinación del detalle a la causalidad narrativa) y a esa "prerrogativa

[6] Ni representar ni expresar: la acción de documentar, sostiene Chejfec, "es para mí cada vez más importante" (*Teoría del ascensor* 2017:181). En la poética documental de Chejfec, "los documentos negocian fantasías materiales o materialistas, gracias a las cuales los objetos dentro de la literatura ganan una presencia adicional" que "no es una duplicación o un reflejo, ya que esto es propio de esos mecanismo de ilusión ficcional sensiblemente agotados". Esa disposición del narrador hacia situaciones empíricas y objetos físicos convierte los documentos en "ecos o reverberaciones, disfraces transitorios, formas abstrusas de lo directo" (Chejfec 2017: 19).

[7] *Désoeuvrement* es inacción, ocio, pero literalmente, "dés-oeuvrer", des-obrar como experiencia de un tiempo vacío en el que el sujeto escritor excluido de la obra se convierte en un no-escritor, tal como explica Roger Laporte a propósito de Blanchot (Blanchot 1992: 17).

moral del autor para escribir historias" que tanta desconfianza le produce al propio Chejfec (2017: 15).

Vivir es dejar marcas, según una economía de la inscripción que remite a los *raspados* o *frotados* con los que experimenta la amiga de Delia, frotando una hoja de papel sobre distintas superficies del terreno (Chejfec 2000: 61-62). Se trata de un poder de significación inherente a todos los seres y las cosa. Detalles superfluos de la vida prosaica que "jamás podrían haber sido materia sustanciosa para novela alguna" (Chejfec 2000: 147),[8] insignificantes y sin "función" dentro del relato, crecen como maleza entre los encadenamientos necesarios de la acción, propagándose como una plaga por los campos cultivados del verosímil realista.Es en este sentido que las marcas sobre el mundo de personajes ignotos como Delia, que se convierten en alguien en la literatura porque están destinados a no ser nadie en el futuro, "tienen como objeto enfrentarse a la letra escrita, en primer lugar a las novelas" y sus jerarquías sensibles (Chejfec 2000: 131-132).

3. Conchabo

Si Delia representa para el narrador "el ideal de mujer más deseable y acabado" (Chejfec 2000: 15), es porque su cuerpo sexual y trabajador "encarna el poder que sostiene y empuja la realidad" (Chejfec 2000: 39), un poder de *hacer realidad y de dar vida* a partir de la potencia del trabajo productivo y reproductivo. Es "como si tuviera el amor en el cuerpo", decía Marx citando a Goethe a propósito de la fuerza productiva del trabajo vivo, esa superabundancia vital surgida de la cooperación productiva sin la cual el cuerpo muerto del capital no podría existir ni el escritor de *Boca de lobo* crear nada.[9] Para el gótico marxista (Neocleous 2003), el capital es un cuerpo sin vida que no tiene corazón: "es trabajo muerto, que no sabe alimentarse, como los vampiros, más que chupando trabajo vivo, y que vive más cuanto más trabajo vivo chupa" –anota Marx en el Libro primero de *El Capital* a propósito de la jornada de trabajo (2000a: 179). Lo que parece palpitar en el pecho del capitalista no es su corazón enamorado, sino "los latidos del mío" (Marx 2000a: 179), dice el obrero desengañado, al que se le va la vida y el tiempo en esos laboratorios de extracción del trabajo excedente que son

[8] "Lejos de ser el triunfo de la poética representativa" –propone Rancière en *El hilo perdido* a propósito de los detalles sin función dentro de una trama, como el famoso barómetro de Madame Aubain– esta invasión de la vida prosaica, sobredosis de realidad, "bien puede ser su ruina", en tanto sostienen en su nada irrelevante el *efecto de igualdad* de la prosa "democrática" de Flaubert (Rancière 2015: 22).

[9] Marx toma la cita del *Fausto* de Goethe (Primera parte, acto III, "Taberna de Auerbach en Leipzig", vv. 2140-2141), donde aparece como estribillo de una canción popular que describe, entre las risotadas de los parroquianos, la agonía de un ratón envenenado: "Corre de un lado a otro, sale disparado, bebe con afán en todos los charcos, roe, araña toda la casa; de nada sirve su furor. Da muchos brincos de angustia, pero pronto se cansa el pobre animalito, cual si tuviera amor en el cuerpo" (Goethe 1999: 89). Dice Marx en el manuscrito denominado Capítulo VI de *El Capital*: "Al incorporarse la capacidad viva del trabajo a los componentes objetivos del capital, este se trasforma en un monstruo animado y se pone en acción 'cual si tuviera dentro del cuerpo el amor'" (Marx 2001: 40). La cita está aludida con frecuencia en Marx; por ejemplo, en Libro tercero de *El Capital*, escribe Marx a propósito del dinero: "Money is now *pregnant*" [las cursivas son mías], que el traductor vierte como "El dinero lleva ahora el amor en sus entrañas" (2000b: 375).

a gran escala las fábricas como la que aparece en *Boca de lobo*, en inquietante continuidad con el escritor que le roba la vida a una trabajadora para poder escribir (Sánchez 2012).

Pero la boca de lobo se abre después del trabajo, cuando termina la jornada laboral y comienza para Delia la posibilidad de una vida no administrada, en otro espacio y otro tiempo que el de los cuerpos dóciles encerrados en la fábrica. (De hecho, como observa Laera, el narrador "nunca verá el trabajo, ni el accionar de las máquinas ni la actividad de los obreros" bajo el ojo del capataz [2012: 205].) Es el momento del despertar de los trabajadores, cuando suena la sirena de salida anunciando el fin de la jornada laboral y el obrero emerge de esas ocho horas de muerte temporaria con el cuerpo ocupado en la asistencia de las máquinas. Si la fábrica industrial y sus hábitos disciplinarios constituyen el espacio donde el cuerpo queda codificado bajo el signo del capital y la productividad, más allá de sus muros comenzaría un mundo suplementario al ciclo del trabajo –la parte del día que los hombres y las mujeres le dedican forzosamente a recuperar, renovar y refrescar sus energías. El tiempo que necesita un cuerpo "para crecer, desarrollarse y conservarse sano", decía Marx planteando la necesidad de limitar la jornada de trabajo. Porque si fuera por el "hambre canina devoradora del trabajo excedente" del capitalista clásico, la jornada se prolongaría "por encima de los límites del día natural, hasta invadir la noche" y cumplir con su ambición de alargar sin el menor inconveniente el tiempo de producción del obrero aunque esto produzca en buena lógica malthusiana la extenuación y la muerte de la fuerza de trabajo (Marx 2000a: 208).

Todos los días, a la misma hora, Delia es devuelta a la esfera de reproducción de lo viviente, una zona de indistinción entre lo biológico y lo social donde el obrero, después de vender por ocho horas su fuerza de trabajo, se reincorpora a la esfera de lo cotidiano, esa vaga constelación de actos repetitivos que no llegan a tomar la forma de acontecimientos novelescos. Se trata de un terreno eminentemente biopolítico paralelo a la fábrica, indispensable para el desarrollo del capitalismo que, además de la inserción controlada de los cuerpos individuales en el aparato de la producción, necesita del ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos (Foucault 2001: 84).

Sin ir más lejos, esa "otra boca" para alimentar que Delia va a traer sola al mundo y que, cuando el huérfano crezca, pasará a ser "dos brazos que se habrían de sumar al trabajo colectivo" (Chejfec 2000: 75), pertenece al campo impersonal de una población que hay que hacer vivir o "rechazar hacia la muerte" –como decía Foucault (1998: 167) a propósito de esa muerte lenta que es la miseria– a partir de intervenciones diferenciales de un poder que ya no tiene que vérselas con sujetos jurídicos sino con seres vivos "sin derechos", multiplicándose por un territorio en descomposición que abriga entre sus pliegues mecanismos de sujeción internalizados, difusos y ubicuos, tanto como formas de vida comunitarias desconocidas.

El monstruo del capital ya no se esconde (solo) entre las paredes de la fábrica fordista, siniestra como un castillo gótico. La boca de lobo de la bestia posfordista puede abrirse ahora en cualquier esquina, acechar desde la oscu-

ridad de cualquier baldío, en las barriadas obreras, en las villas miserias, en la fábrica afectiva de la reproducción de la vida. Porque si la fábrica disciplinaria "contrataba, engullía y al final devolvía al los obreros a una vida corriente hecha de actos repetidos" (Chejfec 2000: 178), la fábrica biopolítica, extendida sobre el cuerpo social entero, *conchaba*, esto es, emplea a la persona "para someterla al trabajo en cuerpo y alma, y así sacarle todo el jugo posible" (Chejfec 2000: 179).

El poder se había vuelto afectivo, se hacía sentir en el cuerpo y en la vida, y Delia, blanco de nuevos mecanismos de subjetivación, se siente ahora "confundida ante la posibilidad de convertirse en objeto de algo cierto e inasible a la vez, como lo puede ser un sentimiento" (Chejfec 2000: 16). El asalto a la vida cotidiana, el sueño capitalista de extender la jornada laboral las veinticuatro horas, se renueva con una ferocidad inusitada (Crary 2014: 95). Todo el campo de la vida social queda transformado en un campo económico, según una economía afectiva que acecha en esos intervalos de libertad y de distracción entre el tiempo del trabajo y la hora de irse a dormir, cuando el curso normal de las cosas se detiene y los seres anónimos como Delia viven, hablan, sienten, se enamoran, crean, colaboran, piensan y se mueven a ritmos que no son necesariamente los orquestados por las regularidades del hábito. Si en el espacio cerrado de la fábrica Delia se somete al ritmo prefijado de las máquinas y la verdad "se mide, cuenta o clasifica", afuera de la fábrica, en el campo inconmensurable de las intensidades de la vida, comienza otra distribución espacial y organización de los cuerpos –una fábrica biopolítica abierta las 24 horas que consume la vida del cuerpo, y no solo el repertorio de gestos repetitivos y esfuerzos a secas traducido en fuerza de trabajo.

4. El llamado de la especie

Delia responde a un llamado que la pone en el campo politizado de la especie viviente, según una fábula biopolítica de lobos y vampiros sueltos que vienen por la vida más allá de la frontera de la jornada laboral, reactualizando los planteos de Marx sobre el tiempo de vida robado a los trabajadores –el robo diario "no solo del valor producido sino del tiempo de vida que lo produce" (Rancière 2017: 75).

"Pensé en los animales" (Chejfec 2000: 87), dice el narrador frente a la ventana de una habitación, surcada de senderos, recuerdos y huellas escritas, donde se esconde de Delia después de abandonarla, en el puro presente de una escritura en vivo. De hecho, bien mirada, la habitación tiene mucho de jaula o guarida, un territorio animal dibujado a fuerza de hábitos y repeticiones de un cuerpo deshumanizado cuyo rostro, en la lógica del vampiro, no se refleja en el espejo. "Vi con sobresalto que mi rostro no estaba", dice sorprendido, sustituido por la animalidad de un cuerpo engordado, "mi abdomen abultado, semejante a un barril, estriado por la gordura, compacto de pelos y piel (Chejfec 2000: 64).

En una literatura cuya misión, según el propio Chejfec, es "revelar un espacio más que contar una historia" (2017: 13), el sentido es territorial, los pasos y las huellas hacen el territorio, y el escritor que piensa en los animales entiende,

desde el fondo común de la especie, que el animal se siente sostenido por la otra vida con la que, más allá de las diferencias de clase y de género, más allá incluso de la diferencia entre humanos y animales, comparte una palpitación común. Se trata de una política de los afectos, donde las divisiones de clase y de género se traducen, naturalizadas, como antagonismos biopolíticos que pasan por lo biológico. En cualquier caso, como vida nuda e indefensa o como fuerza bruta avasallante, como violencia afuera de la ley o como vida precarizada reducida a la condición de residuo eliminable, la figura inestable de un animal feroz o lastimoso ronda los personajes de *Boca de lobo*.

En este pasaje de los discursos de la división social por clases o por géneros a los lenguajes de la especie y la naturaleza, el movimiento por el que Delia se vuelve ante la llamada del escritor-narrador, entregándose mansamente al deseo que la atraviesa, no es el giro ideológico de quien interioriza la regla y se constituye como sujeto en relación a un rol. El giro de Delia es afectivo antes que ideológico, presupone la receptividad de alguien que es impelido a actuar porque algo o alguien la afecta, en una suerte de lo que Chejfec, en un libro anterior, denomina *llamado de la especie*.[10]

"Todos mis sentidos se dirigieron hacia ella" (Chejfec 2000: 16), recuerda el narrador con las fauces abiertas, convirtiendo a Delia en objeto no tanto de una interpelación ideológica como de una captura afectiva que toma como blanco el cuerpo pasivo biológico y sus necesidades materiales, tanto como el cuerpo capaz de producir sentidos e intensidades subjetivas que la escritura pone a trabajar. De otro modo, ¿qué derechos podrían asistir al narrador a compararse con un cazador con la prerrogativa de "asediar, perseguir, acorralar, etc., y finalmente matar" (Chejfec 2000: 140) a una niña obrera devenida presa de un poder que crea a fuerza de analogías y marcadores biopolíticos un vacío jurídico alrededor del cuerpo del trabajo?

Resulta entonces que ese "agudo deseo de posesión" (Eltit 2000: 172) de una obrera por parte del escritor-vampiro,[11] succionándole la "sobredosis de existencia" que produce una forma de vida desconocida para el narrador, traza a fuerza de afectos no formalizados un espacio diferente al del encierro disciplinario del cuerpo individual, reducido a la reproducción de lo mismo. Así, en el recuerdo del que escribe, Delia "era una cosa en camino de ser otra", un ser en tránsito a punto de "tomar otra forma" (Chejfec 2000: 92), porque encarna, en su potencia de cambio y de variación, la vida reproductiva de la especie, abierto a la indeterminación, cargado de virtualidades inseparables de su inmediata existencia corporal. En este sentido, el enigma que encarnaba Delia ("Delia se

[10] Incluso en la anécdota de la interpelación de Althusser, que el encuentro entre el caminante y la obrera de *Boca de lobo* evoca vagamente, el poder se juega en un primer momento en el cuerpo a cuerpo entre el policía que grita y el peatón que gira hacia él, antes del advenimiento del sujeto de la ideología (Beasley Murray 190).

[11] Apenas se publica *Boca de lobo*, la escritora chilena Diamela Eltit, autora de *Mano de obra* (2002) –otra novela sobre la figura del trabajador precarizado–, señaló este rasgo afectivo del poder. La figura del vampiro, escribió Eltit, "nos permite leer el deseo complejo de una fracción de la clase dominante. Quiero decir, el agudo deseo de posesión a través de la introyección del propio deseo en el cuerpo que se necesita subyugar" (Eltit 172).

manifestaba como un enigma" [2000: 92]) coincide con el de la sexualidad como "boca de lobo" de un juego político donde se cruzan la conducta individual del cuerpo con el cuerpo múltiple de la población.[12]

De obrera como objeto de deseo a madre de un futuro desocupado, Delia y su progenie quedaron abandonadas en el campo y el tiempo de una clase reducida a especie-población. La boca de lobo es la fuerza brutal e inocente de un tiempo que se lo traga todo, en el que la historia individual desaparece. Pero *Boca de lobo* no es una mera historia de conservación y reproducción. Delia pertenece al mundo de manera material y sensible no solo en tanto sujeto cautivo de la necesidad y la repetición, entregado a la fatalidad productiva y reproductiva de comer, vestirse, alojarse, descansar y, eventualmente, reproducirse. No encarnaría tanto la naturaleza mendiga del amor y de la necesidad como la cifra de una riqueza afectiva y sensible localizada en el "epicentro de emociones" (Chejfec 2000: 100) que constituye el libre uso de su cuerpo, su tiempo y su deseo –un cuerpo adolescente en estado de suspenso o potencialidad que no es sin embargo pasivo porque está lleno de movimientos, resonancias y vibraciones.

5. Ausentismo

Sustraída tanto como abstraída, en permanente deslizamiento del mundo de los fines prácticos y de las conductas convencionales hacia lo indeterminado de la vida afuera de la fábrica, Delia "se trasladaba con la mente, como ahora parecería estar en otro lado mientras caminaba junto a mí. Y era esa capacidad para poder abstraerse sin ausentarse, o abandonarme sin irse, el don que encontraba más afín a su naturaleza" (Chejfec 2000: 82). Más que "alienación", que remite a una esencia humana perdida, tal vez sea la palabra "extrañamiento" la que mejor describe eso que constituye la "disposición proletaria" de Delia (Chejfec 2000: 83), el poder de aislarse, de evadirse de la repetición del trabajo poniendo la cabeza en otra parte, de "trasladarse con la mente" (Chejfec 2000: 82) –un principio de indiferencia contemplativa y de potencial rechazo a identificarse con el trabajo en su forma capitalista, profundamente incompatible con las prioridades de la eficiencia y la funcionalidad.

En este sentido, Delia no es la paseante de luto que cautivaba al flâneur de Baudelaire, cuyos ojos no conocían el abandono soñador de la lejanía y, como decía Benjamin a propósito de la decadencia del aura, "se limitan a reflejar la ausencia" del que mira (1986: 122). Y aunque, abstraída en su cono de pasividad, Delia no devuelve la mirada, no es una máquina que perdió la capacidad de mirar. Su ausentismo es estratégico, expresivo, una verdad de lo sensible que se desvía del universo impuesto por su condición proletaria, a fin de gestionar la propia alienación. Incorporada como automatismo del cuerpo, la disciplina fabril deja el alma "incorporal" del trabajador errante y desocupada, en una suerte de abandono que les permite a las trabajadoras como Delia evadirse de la monoto-

[12] La sexualidad "es a la vez acceso a la vida del cuerpo y a la vida de la especie", escribió Foucault en el primer tomo de *Historia de la sexualidad*, "en tanto además de una conducta corporal, concierne a la población por sus consecuencias procreadoras" (228).

nía del trabajo con algo muy parecido a las ensoñaciones eróticas. ¿Pero si fuera "la máquina en ellas quien soñaba con caricias"? La advertencia corresponde a Sartre, citado por Rancière (2013: 154) como ejemplo de un filósofo incapaz de concebir que los cuerpos en el trabajo puedan ser algo más que cosas serializadas actuando sobre otras cosas, sin el menor margen de libertad para pensar en algo más que no sea la fábrica.

Es que allí donde el marxismo clásico localizaría, en clave humanista, el sentimiento de alienación que anula la "esencia" humana del trabajador, *Boca de lobo* intuye algo más: que en la radical inhumanidad de la existencia de los trabajadores, producto de la disciplina fabril que se les impone; en el *extrañamiento* de los trabajadores respecto de su propio trabajo y de su propio cuerpo, se encuentra la base de formas de autonomía de la economía capitalista (Berardi 2009: 115). Son esos momentos en los que Delia, con el cuerpo ocupado por completo por la repetición de la máquina, se abandona a sí misma según un arte de la sustracción que según el narrador "no puede llamarse alienación" (82).

Así, en el suspenso sin desenlace de sus actos, la historia de Delia no se cuenta a través del progreso de la acción, sino a través de toda una constelación de afectos que Delia hacer ver en ese antinovelesco "ir hacia atrás" (Chejfec 2000: 92), sin peripecias, que subyuga al narrador y que en la lógica de la huella, vuelve su presencia inalcanzable. Digamos que en su mutismo y su aire ausente, en sus largos silencios cargados de inminencia, en fin, en la levedad de sus huellas y su devenir imperceptible, Delia se dejaba vivir por los acontecimientos sensibles que afectan a toda una comunidad.

Su quietud deliberada, los gestos de sus cuerpos, sus alianzas, el contacto o el movimiento conjunto con otros y otras, son formas "mudas" de la acción, una dimensión performativa de sus actos y pensamientos que, aunque no estén verbalizadas, le dan a sus necesidades más elementales, a sus placeres y sufrimientos, una resonancia política. Si el habla, como insiste Butler, "es solo una de las maneras a través de las que el cuerpo actúa políticamente" (206), las esporádicas y lacónicas "antipalabras" (Chejfec 2000: 170) de Delia corresponden a un cuerpo que después del trabajo se muestra en lo público como un cuerpo persistente, con necesidades, deseos y exigencias propias que de ser el trasfondo de la vida política pasan a un primer plano.

Así es que en esas largas caminatas libres y "sin objetivos" por barriadas sin medida en las que Delia y el narrador se pasean "como dos enajenados" (Chejfec 2000: 170), el espacio se transforma en territorio, esto es, un espacio de manifestación subversiva del poder de los anónimos, que es también un espacio verbal y narrativo definido por políticas de la vida, del sexo y la reproducción, de la salud y la enfermedad, del miedo y los afectos, que la literatura latinoamericana del cambio de milenio no ha dejado de hacer surgir por debajo de las construcciones históricas y sociales que dominaron como vigas maestras las literaturas nacionales del siglo xx.[13]

[13] Acerca de una nueva imaginación espacial en la cultura organizada a partir de la noción de territorio, ver Josefina Ludmer: "Un territorio es una organización en el espacio por donde se desplazan cuerpos, una intersección de cuerpos en movimiento, el conjunto de movimientos de

6. Territorio

"Había territorios deshabitados y dispersos que tenían sin embargo un modo de vida en comunidad" –evoca el escritor vampiro mientras se relame ante formas ignotas de vida que los recorridos en compañía de Delia van volviendo visibles[14]. Porque la vida más amplia a la que se conecta Delia cuando sale de la fábrica para hacerse un cuerpo –un cuerpo con el poder de ser y de amar, de crear y de transformar, separado parcialmente de los imperativos disciplinarios–, se vuelve la otra mitad de un modo de explotación extendiéndose como una densa bruma sobre todos los espacios de lo social, incluso los de la exclusión.

La pollera que Delia usa por un breve plazo de tiempo, viajando por personas y lugares sin que a nadie le importe a quién pertenecía (60-61), vuelve posible, por la fuerza de su circulación, el territorio, "un espacio donde se despliegan relaciones sociales diferentes a las capitalistas hegemónicas, aquellos lugares donde los colectivos pueden practicar modos de vida diferenciados" –como por ejemplo, la propiedad colectiva de ciertos bienes (Zibechi 2008: 31). Es que afuera de la rigidez de la fábrica comienza otra distribución de cuerpos que se enlazan adentro y afuera de espacios no regulados –un territorio surcado por redes informales de solidaridad, cooperación e improvisación invisibles que el narrador, al acecho de formas de vida comunitaria desconocidas, documenta[15].

Allí donde el dinero escasea o está radicalmente ausente, donde el trabajo ya no incluye y la explotación y precarización de la vida ha devenido la experiencia diaria del neoliberalismo, hay otras formas de riqueza y de vitalidad fundadas en el "sentimiento grupal de los obreros" (Chejfec 2000: 163) que mantiene precariamente el mundo de la villa unido. Esa vitalidad del contexto productivo que no existe cuando los individuos actúan separadamente, y que aparece cuando las partes colaboran y "cada uno siente la labor de los demás" (Chejfec 2000: 163), es el afecto, la "sobredosis de existencia" que irradia Delia y que la vuelve deseable para el narrador en tanto expresión de un poder indeterminado de actuar, de amar, de hablar y transformar, en exceso respecto del orden existente.

Los viviendas interconectadas hechas de materiales diversos, consolidados por el uso y el paso del tiempo; los pasillos haciendo de calles y los patios de plazas, volvían el conjunto "una misma vivienda múltiple" (Chejfec 2000: 168), sin privado/público ni límites precisos entre el adentro y el afuera ("Sentí que el interior de la casa era el exterior, y el exterior la casa" [2000: 57]). A la vez, el

---

cuerpos que tiene lugar en su interior y los movimientos de desterritorialización que lo atraviesan" (2010: 123).

[14] Acerca de la solidaridad de los obreros como rasgo utópico de la novela, ver Sarlo (2007).

[15] Escribe Chejfec, a propósito de un paseo por una zona de viviendas de clase media baja, monoblocks, talleres abandonados y canales contaminados de desechos tóxicos de Brooklyn: "Los abastos, *laundries* y estancos regulan parte de la vida invisible de la comunidad; uso la palabra 'invisible' para referirme a la cosa de todos los días, esa interacción social que muchas veces ocurre de manera inconsciente para la misma gente. Y también digo 'invisible' para diferenciarla de la vida visible, la presencia callejera y abierta de los vecinos, como ocurre en los barrios pobres de cualquier ciudad" (2017: 98).

carácter laberíntico del barrio creaba un sentido de protección comunitaria de los habitantes, invisibles para los mecanismos ordenadores de cuerpos en el espacio mediante su diagramación. Esa "especie de control policial espontáneo que se ejerce así por la misma disposición espacial de la ciudad", mencionado por Foucault en *Defender la sociedad* a propósito de la organización espacial del barrio obrero de la ciudad moderna (2001: 227), se detiene impotente frente a los racimos abigarrados de casas que se extienden sin un plan previo, en la lógica errática de los diseños populares que describe Zibechi. Para el escritor que trata de darle forma a la vida, son barriadas sin medida, fruto de la improvisación colectiva de quienes al habitar, como dice Zibechi en la lógica documental de Chejfec, "generan el espacio habitado" (Chejfec 2000: 40).

La vida de Delia no se inscribe en el marco del territorio como vida individual y autosuficiente. Porque al mismo tiempo que los imperativos disciplinarios de la fábrica se articulan sobre el cuerpo individual del obrero, vemos multiplicarse en torno a Delia presiones que se aplican a su sexualidad y a la procreación, al cuidado de los niños, a la escolaridad, a la salud, etc. La tela biopolítica que envuelve a Delia pone su cuerpo fuera de sí, volteado hacia afuera como un guante, con la "necesidad imperiosa de recibir" (Chejfec 2000: 89). Su entrega amorosa y confiada es la de un animal vulnerable que en tanto cuerpo en red, dependiente de otros cuerpos y de estructuras de apoyo y contención, "se siente sostenido por la otra vida" (Chejfec 2000: 90) en el campo de un hacer vivir diferencial y jerárquico donde se juega el grado de exposición de cuerpos como el suyo a la violencia de la explotación y su lugar en redes de protección social cada vez más ruinosas.

7. Préstamos

En este sentido, las colectas de los obreros para colaborar con los compañeros y compañeras endeudados, despedidos u obligados a renunciar para criar un hijo, como Delia, son una suerte de estado de bienestar en miniatura, redes de reciprocidad, de apoyo mutuo y de comunidad barrial creadas desde abajo por los que viven afuera y se hacen vivir sin estructuras de apoyo que los sustente, a merced de los prestamistas que rondan la fábrica. Un compañero de trabajo de Delia, F., evalúa suicidarse y "pagar con su vida" (104), de una sola vez, una abultada deuda que había contraído con uno de los prestamistas que revoletean el perímetro de la fábrica a la hora del almuerzo o en los intervalos de descanso, cuando los obreros salen al patio a tomarse un respiro antes de volver a hacer producir las máquinas.

Atraídos por esa fuente de trabajo excedente que son las pausas, los prestamistas acechan hasta el más mínimo intervalo de tiempo libre con una ferocidad renovada, relevando, en su merodeo de lobos hambrientos, al capitalista clásico y su vil repertorio de *"pequeños hurtos"* del tiempo que el obrero dispone para comer y descansar mencionados por Marx, "'petty pilferings of minutes', raterías de minutos, 'snatching a few minutes', escamoteo de unos cuantos minutos, o, para emplear el lenguaje técnico de los obreros, *nibbling and cribbling*

at meal times [pellizcar y mordisquear las horas de las comidas]" [sic] (2000: 187). En este sentido, los préstamos de subsistencia que les ofrecen a los obreros–pequeñas sumas de dinero a intereses altísimos para tirar unos pocos días hasta fin de mes–, son la otra mitad de una organización capitalista en la que la actividad económica se cruza con la práctica ético-política de producir "hombres endeudados" como F., que para esconderse de la mirada de los acreedores, trata de volverse "el individuo más ejemplar de la especie, la clase, en este caso" y perderse en el anonimato del grupo (Chejfec 2000: 104).[16]

Atrapado por el tiempo de la deuda, F. entendió "la verdad del deudor" (Chejfec 2000: 105), esto es, la muerte del trabajador como garante último de un capitalismo que redefine al individuo como agente económico de tiempo completo–los llamados "*full timers*" que Marx, en sus análisis hoy decisivos acerca de la relación entre tiempo, vida y trabajo, describía como "tiempo de trabajo personificado" (Marx 2000: 188).

¿Y qué se puede decir entonces del hecho de que mientras espera entre los prestamistas que Delia termine su turno, el escritor pasara para los obreros "*por un prestamista más" (*Chejfec 2000: 105)? Razones, no les faltan: la presencia del escritor es sospechosa, y bajo su mirada escrutadora y exterior, el grupo de obreros descansando deviene especie amenazada, un "organismo colectivo" compuesto por individuos equivalentes, arrojado al campo del animal por un modo de ver y de decir que no se percibe como violencia. Porque dice el escritor: "No creo cometer violencia alguna si digo que parecía un rebaño" (Chejfec 2000: 35), una mera colección de seres vivos, inmóviles y ausentes como los animales en una jaula o un corral, desnudos porque el uniforme de trabajo se les volvió una segunda piel.

¿Qué es lo que se juega en esa exposición a un modo de ver y de decir unos antagonismos que alguna vez fueron de tipo social e histórico, traducidos ahora por el discurso del narrador al lenguaje biologizado de la diferencia entre especies? Lo que en otro régimen hubiera sido "una cosa relacionada con las instituciones y con jerarquías definidas, como por ejemplo un sindicato fabril" (Chejfec 2000: 35), queda reducido a un rebaño paciendo mansamente en el campo precarizado de la biopolítica moderna, donde lo social se imagina como población.

De esta manera, la amenaza que pende sobre el cuerpo comunitario de los trabajadores mientras descansan va a recaer brutalmente sobre Delia con el peso de una sentencia de vida, esto es, la valoración diferencial de vidas como la suya, objeto de violencia y abandono. En un mundo donde la "baja intensidad" de la violencia económica es fundamentalmente violencia continua sobre un cuerpo femenino, la vulnerabilidad de alguien como Delia no es un rasgo esencial de su condición de mujer y obrera, ni una fatalidad biológica. Delia es un "talismán que reunía todas las propiedades del entorno" (Chejfec 2000: 138), y

[16] Dice Lazzarato en *La fábrica del hombre endeudado* que la maquinaria depredadora de la deuda "disciplina, domestica, fabrica, modula y modela la subjetividad" (2013: 44). En este sentido, la deuda supone una forma económica del ejercicio del poder que apunta al control de la subjetividad y de los modos de existencia.

su vulnerabilidad es *el efecto político de un proceso* de carácter histórico y económico que a partir de la valoración diferencial de la vida reparte la vulnerabilidad en forma desigual (Butler 2017: 146). De obrera a madre soltera, de la fábrica fordista de producción mecánica a la fábrica biopolítica de reproducción de lo viviente, del clásico trabajador asalariado, masculino, nacional, padre de familia al devenir mujer del trabajo biopolítico, Delia encarna, en un mismo cuerpo, los roles productivos y reproductivos, la producción de valor en la fábrica y de relaciones sociales, de valores, de afectos e imaginarios en la comunidad.

8. Por amor o la fuerza

Sobre esa potencia se abalanza el narrador con la furia de un animal salvaje, "arrollando, destruyendo, aniquilando" el potencial clamor de la vida que inviste a Delia, transformada ahora en su entrañable "enemiga" (Chejfec 2000: 117)–un poco a la manera del león del ejemplo de Adorno, que "si estuviese conciencia, su furia contra el antílope, al que quiere devorar, sería ideología" (1992: 347). Completamente distinta del deseo y la pasión, esa brutal "sacudida agónica dentro de ella… que al fin y al cabo se convertía en hijo" (Chejfec 2000: 66) aplasta sobre su cuerpo biológico a una Delia que de "víctima del amor, o la pasión", se convertirá en "víctima de una violación" (Chejfec 2000: 121) y de abandono. Y se sabe cómo les va a las madres obreras en un mundo hecho para hacer una sola cosa a la vez. Obrera y con un hijo –un futuro obrero que alimentar–, Delia, que en su inexpresividad encarnaba el extrañamiento respecto del trabajo, quedará condenada a vivir por una fuerza que pretende absorberle desesperadamente el potencial subversivo de su diferencia, su intensidad subjetiva, para ponerla a producir y, a partir de ella, escribir una novela cínicamente presentada por el escritor como "mi tragedia" (Chejfec 2000: 77).

La reconstrucción de una horizontalidad radical a partir de huellas poéticas inscritas en la misma realidad, está en contradicción con la jerarquía de formas de vida que se restablece cuando el lector de novelas reingresa en el tiempo vacío de la escritura, ajeno al tiempo del trabajo productivo y reproductivo encarnado por Delia. El encuentro de Delia con la literatura evoca esos cruces de los discursos de oscuros escribientes que permanecen en las sombras con las vidas que Foucault rescata de los archivos de la infamia, vidas puestas en juego en y por las palabras, que sin ese cuerpo a cuerpo con el poder no habrían dejado huella alguna (Foucault 1990).

Abandonada en el campo de la especie, portando una carga biológica insoportable – "la célula de vida" que se asentaba en su interior (Chejfec 2000: 167)-, Delia sería de hecho "una sola cosa con la vida" (Chejfec 2000: 65)– la vida sin comunidad por la cual toma partido el escritor, alejado de toda idea de heroísmo, plegando su escritura a una temporalidad indiferente a los contratiempos individuales y peripecias que hacen avanzar las historias. "Me plegué al encadenamiento", confiesa (Chejfec 2000: 65), verificando que el mundo seguía su curso indiferente al sufrimiento de Delia y el hijo que –se lee en el cierre de la historia– "habían entrado en la boca de lobo" (Chejfec 2000: 198), tragados por

los embates del tiempo y los efectos desposesivos de un abandono demasiado humano como para poder ser atribuido a la naturaleza.

Pero no sin dejar rastros. Porque en ese darnos la espalda para siempre y perderse en la noche de la escritura, la ilegibilidad de Delia como forma de vida aparece fulgurando en todo su esplendor, trazando con su gesto inexpresivo y ausente el lugar vacío de lo vivido como umbral más allá del cual el escritor no es capaz de ir.

Por amor o la fuerza, parafraseando a Cristina Morini (2014), Delia será obligada a reproducirse y a trabajar afectivamente para el escritor que creará a partir de su historia una novela. La intención del escritor "de atravesarla, de deshacerla entre mis manos", de partirla y revolver en la "masa de carne" recuerda a los médicos anatomistas del Renacimiento diseccionando cadáveres, buscando aislar entre los órganos el principio vital que mantenía el cuerpo vivo (Scavino 1999: 66). También recuerda a la pornografía y su régimen de visibilidad: la pretensión de una contemplación directa de una verdad desnuda y su aspiración teórico-filosófica a poseerla: Kant con Sade. Esa instancia que el narrador pretende aprisionar y someter por la fuerza, como si la vida fuera un núcleo demarcable y objetivable alojado "literalmente en sus partes internas, entrañas como se las llama" (Chejfec 2000: 121), es la vida desnuda: una "esencia" biológica aislable de toda determinación social y de todo lazo colectivo, inseparable del poder del escritor que la pone al desnudo, y que "no existe o que solo existe como fantasía soberana" (Giorgi 2014: 120). Porque esa vida que vale políticamente, punto de partida de la imaginación biopolítica contemporánea, no está en ninguna de las partes tomadas por separado, como no lo está en ninguno de los trabajadores tomados uno por uno, sino en el organismo o cerebro "colectivo" que hacía de los obreros como forma de vida "los garantes o sostenedores del mundo" (Chejfec 2000: 160).

Cada obrero "siente la labor de los demás", el "sentimiento grupal que renueva el impulso y multiplica las fuerzas", que le hace recordar a G., un compañero de turno de Delia de la misma edad, el "viejo problema fabril" del trabajo como actividad colectiva y la creación de plusvalía ("si un obrero precisa dos días para hacer, por ejemplo, un martillo, ¿cuántos martillos harán en cuatro días diez obreros?") (Chejfec 2000: 163).

La historia de G. es el reverso de la historia de Delia. Joven, sano, disciplinado, G. es despedido por negarse a operar una nueva máquina que había sacado de circulación la máquina anterior, que conocía y manejaba desde el día en el que había entrado a trabajar. La brusca cesantía, ejemplarizante, lo había convertido en "un obrero en desuso" (Chejfec 2000: 163) propio del neoliberalismo, que sostenía, con su tragedia, "la vida proletaria de la comunidad" (165), una comunidad amenazada por la crisis, el desempleo y la precarización generalizada de la existencia. Su tragedia, en este sentido, no es solo personal: como él, reconoce el narrador en un momento de debilidad, "cuantas víctimas anónimas produce el mundo cada día: ésa es la verdadera fábrica del hombre, aunque decirlo de esta manera parezca de una sensibilidad inadecuada" (Chejfec 2000: 166). G. "terminó siendo un expósito de la fábrica" como Delia lo fue del

escritor (Chejfec 2000: 166): la fábrica y la literatura, el trabajo y la ficción social, dos "fábricas del hombre" y de subjetividades en general, producen en el cambio de siglo sujetos desempleados, personajes "en desuso" como G y Delia, que pierden junto con su condición de asalariados su lugar dentro del mapa social.

9. Entren en la literatura

En el 2000, cuando se publicó *Boca de lobo*, la tragedia de G como futuro próximo del trabajo se insinuaba por todas partes: la guerra contra los trabajadores estaba en su apogeo. Pero G., como tantos otros y otras, rechaza la marginalidad política a la que se ve condenado por dejar de cobrar un salario. G será muy pronto "el desocupado o piquetero de hoy", dice Josefina Ludmer en 2010, una década más tarde de publicada la novela (101). Pero si G ya era, en el tiempo de la ficción, el desocupado que lucha en la calle contra la precariedad, Delia, sujeto del mismo sentimiento de injusticia y desigualdad, era entonces, en el cruce mismo entre precariedad y género, la beneficiaria de la Asignación Universal por Hijo (AUH) de la Argentina de 2010, o la militante a favor de ley de interrupción voluntaria del embarazo de la Argentina de 2018.[17]

En cualquier caso, Delia es tragada por la *Boca de lobo* en tanto viviente, resbalando del campo del salario al agujero del desempleo, el subsidio y la inseguridad laboral en un mundo donde el trabajo como matriz de reconocimiento social ya no incluye ni produce identificaciones subjetivas duraderas. De obrera a madre soltera (si es que no decide someterse a un aborto clandestino)[18] y, eventualmente, a trabajadora precarizada, Delia es reasignada a las funciones de reproducción biológica y afectiva de las fuerzas del trabajo propias de la mujer, según determinaciones biopolíticas del cuerpo y del género que distribuyen la precariedad de manera diferenciada.

La producción capitalista comienza con la producción de subjetividades como las de Delia, según un encuadre de individuos y funciones que no pasa por la ideología y su juego de representaciones. Capaz de hacerse un cuerpo que sea algo más que un útero, y de aventurarse con él en el campo de las grandes pasiones, Delia, con su libertad de movimientos, sus deseos y sus placeres, sus secretos, su decisión de tener o de no tener un hijo, termina precarizada, separada de lo que puede por el poder de abstracción de una escritura predatoria y estéril, que se alimenta de su potencia reproductiva, en serie con nuevas formas de explotación y extracción de valor de aquello que crea el cuerpo de las mujeres. El largo trabajo de conversión de la subjetividad como condición de

[17] La asignación universal por hijo (AUH) es un seguro social que desde 2009 otorga a personas desocupadas o que trabajan empleados en negro un beneficio por cada hijo menor de 18 años. A partir de 2011, los beneficios se extendieron a futuras madres, con el lanzamiento de la asignación universal por embarazo (AUE). En cuanto al proyecto de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE), fue tratado por primera vez en la cámara en 2018. Logró media sanción en la cámara de diputados, pero fue rechazado por el Senado.

[18] El estado argentino no es un estado laico, y no reconoce el derecho al aborto legal, seguro y gratuito.

la acumulación capitalista se reactualiza en la violencia sexual que deja a Delia, embarazada, abandonada y temblando de miedo en el campo de la materialidad de la vida –una vida que el escritor necesita para que la novela pueda gestarse. Haber "entrado a la boca de lobo" es haber entrado a la novela, ser devorada por la escritura como mecanismo expropiatorio de lo que los cuerpos del trabajo pueden.

Obras Citadas

Adorno, Theodor W. (1992): *Dialéctica negativa*. Trad. José María Ripalda. Madrid, Taurus.

Aira, César (1988): "Prólogo". En Osvaldo Lamborghini: *Novelas y cuentos*. Barcelona, Ediciones del Serbal.

Auyero, Javier (2012): *La política de los pobres: las prácticas clientelistas del peronismo*. Buenos Aires, Manantial.

Benjamin, Walter (1986): "Sobre algunos temas en Baudelaire". En: *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Trad. Roberto Vernengo. Barcelona, Planeta-Agostini.

Beasley-Murray, Jon (2011): *Posthegemony. Political Theory and Latin America*. Minneapolis, Minnesota UP.

Berardi, Franco (2009): *The Soul At Work. From Alienation to Autonomy*. Trad. F. Cadel y G. Mecchia. Los Angeles, Semiotext(e).

Blanchot, Maurice (1992): *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkins. Buenos Aires, Paidós.

Butler, Judith (2017): *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Trad. María José Viejo. Buenos Aires, Paidós.

Chejfec, Sergio (1997): *El llamado de la especie*. Rosario, Beatriz Viterbo.

—— (2000): *Boca de lobo*. Buenos Aires, Alfaguara. [*The Dark*, trad. Heather Cleary. Rochester: Open Letter, 2013.]

—— (2017): *Teoría del ascensor*. Buenos Aires, Entropía.

Colectivo Situaciones (2002): *19 y 20: apuntes para el nuevo protagonismo social*. Buenos Aires, De mano en mano.

Crary, Jonathan (2014): *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño*. Trad. Paola Cortés Rocca. Buenos Aires, Paidós.

Eltit, Diamela (2000): "La noche boca de lobo", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y crítica literaria*, n.º 8, pp. 171-174.

Foucault, Michel (1990). *La vida de los hombres infames*. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. Madrid, La Piqueta.

—— (1998): *Historia de la sexualidad Tomo I. La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guiñazú. México, Siglo XXI.

—— (2001): *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Garramuño, Florencia (2016): *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Giorgi, Gabriel (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Goethe, Johann Wolfgang (1999): *Fausto*. Eds. Manuel José Gonzáles y Miguel Ángel Veda. Trad. José Roviralta. Buenos Aires, Sudamericana.

Hardt, Michael; Negri, Antonio (2009): *Commonwealth*. Belknap.

Harvey, David (2005): *A Brief History of Neoliberalism*. Nueva York, Oxford UP.

Horne, Luz (2011): *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Laera, Alejandra (2012): "Los trabajos: creación y escritura en *Boca de lobo* y otras novelas". En Niebylski, Diana (ed.): *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh, IILI, pp. 201-218.

Lamborghini, Osvaldo (1988): "El niño proletario". En: *Novelas y cuentos*. Barcelona, Ediciones del Serbal.

Lazzaratto, Maurizio *(*2006): *Política del acontecimiento*. Trad. Pablo Esteban Rodríguez. Buenos Aires, Tinta Limón.

—— (2013*): La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Amorrortu.*

Lispector, Clarice (2015): *La hora de la Estrella* [1978]. Trad. Gonzalo Aguilar. Buenos Aires, Corregidor.

Ludmer, Josefina (2010): *Aquí América latina: una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Marx, Karl (2000a): *El Capital. Crítica de la economía política. Tomo I.* Trad. Wenceslao Roces. México, Fondo de Cultura Económica.

—— (2000b): *El Capital. Crítica de la economía política. Tomo III* Trad. Wenceslao Roces. México, Fondo de Cultura Económica.

—— (2001): *El Capital. Libro I, Capítulo VI (inédito). Resultados del proceso inmediato de producción*. México: Siglo XXI.

Moreno, María (2011): *La Comuna de Buenos Aires: relatos al pie del 2001*. Buenos Aires, Capital Intelectual.

Morini, Cristina (2014): *Por amor o a la fuerza. Feminización del trabajo y biopolítica del cuerpo*. Trad. Joan Miquel Gual Bergas. Madrid, Traficante de sueños.

Neocleous, M. (2003): "The political economy of the dead: Marx's Vampires." En: *History of Political Thought,* vol. 24, n.º 4, pp. 668-684.

Piglia, Ricardo (1993): "Roberto Arlt. La ficción del dinero". En: *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, La Urraca.

Rancière, Jacques (2013). *El filósofo y sus pobres*. Trads. Marie Bardet y Nathalie Goldwaser. Buenos Aires, Universidad Nacional de Gral. Sarmiento.

—— (2015): *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Trad. María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires, Manantial.

—— (2017): *Les bords de la fiction*. París, Seuil.

Sánchez, Maximiliano (2012): "Ecos de Marx en Boca de lobo". En Diana Niebylski (ed.): *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh, IILI, pp. 191-199.

Sarlo, Beatriz (2007): "El amargo corazón del mundo". En: *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Scavino, Dardo (1999)*: La era de la desolación. Ética y moral en la Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires, Manantial.

Schettini, Ariel (2005): "Osvaldo Lamborghini: Argentina como representación", *Boletín* 12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria- Rosario, Universidad Nacional de Rosario. Accesible en: <http://www.celarg.org/int/arch_publi/schettini_b_12.pdf> [última consulta: 21.12.2017].

Shklovski, Victor (2002): "El arte como artificio". En Tzvetan Todorov (ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. Buenos Aires, Siglo XXI.

Zibechi, Raúl (2008): *Territorios en Resistencia. Cartografía política de las periferias urbanas latinoamericanas*. Buenos Aires, La Vaca.

Zizek, Slavoj (2008): *Violence*. Nueva York, Picador.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

Vol. VII, n.º 1 (invierno 2019), pp. 55-77, ISSN: 2255-4505

LA ENFERMEDAD COMO ACONTECIMIENTO BIOPOLÍTICO

ILLNESS AS A BIOPOLITICAL EVENT

Miguel Ángel Martínez García
CONICET-Universidad Nacional de Tres de Febrero
miguemartinezgarcia@gmail.com

Resumen: En este artículo realizamos un análisis de la última parte de la obra de Gabriela Liffschitz. En ella, la escritora y fotógrafa argentina elabora poéticamente una experiencia de cáncer de mama. Aquí, creemos, en primer lugar, que la enfermedad es vivida y entendida como un "acontecimiento", de acuerdo a los desarrollos teóricos de este concepto de autores como Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida o Alain Badiou. En segundo lugar, creemos que este hecho –la fidelidad al acontecimiento del cáncer– es el que habilita a la autora a construir una posición de resistencia frente a los dispositivos biomédicos y biopolíticos contemporáneos. Desde esta posición, en tercer lugar, Liffschitz impugna el efecto de individuación de dichos dispositivos y pone en juego una forma de "ser-en-común" que hace más habitable su vida y su enfermedad.

Palabras clave: Enfermedad; cáncer; biomedicina; biopolítica; acontecimiento

Abstract: This paper presents an analysis of the latest work by Gabriela Liffschitz, where the argentinean artist poetically works out a breast cancer experience. Firstly, we will discuss how ilness is lived and understood as an "Event", by following the theoretical background of this concept in authors such as Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida or Alain Badiou. Secondly, we will explain how this position towards the Event of cancer will allow Liffschitz to build up a position of resistence against contemporary bio-medical and biopolitical apparatus. Finally, we will explain how it is through this position towards illness, that the author challenges the effect of individualization of such as apparatus and puts a way of "Being-in-Common" which makes her life and illness more habitable.

Key Words: Disease; Cancer; Biomedicine; Biopolitics; Event

1. Acontecimiento

Gabriela Liffschitz nace en Buenos Aires en 1963. En las décadas de los 80 y los 90 trabajó en distintos medios de comunicación (radio, prensa) y realizó varias exposiciones como fotógrafa. Entre 1990 y 1995 publicó además dos novelas breves: *Venezia* (1990) y *Elizabetta* (1995). A finales de 1999, con 36 años de edad, le diagnostican un cáncer de mama. En *Efectos colaterales*, su cuarto libro, publicado en 2003, este hecho aparece narrado del siguiente modo:

> A fines del año 1999, mi ginecólogo me informó que tenía cáncer. Dos días después el mastólogo me explicó que deberían hacerme una mastectomía. Al principio no lograba distinguir entre el aluvión de sensaciones que me recorrían como si mi cuerpo fuera una pista de alta velocidad, ningún sentimiento preciso; demasiado rápido todo parecía diluirse, tranquilidades y certezas. Las seguridades que se tienen en la vida resultaban ahora desnaturalizadas, de repente irreconocibles. (Liffschitz 2003)[1]

Como se intuye aquí, y como sucede en otros textos literarios contemporáneos, la enfermedad es entendida en este texto como un "acontecimiento". En *Un final feliz*, que se publica póstumamente, después de la muerte de Liffschitz, el cáncer es definido, de hecho, explícitamente, como tal (2009: 98). Esta dimensión de la enfermedad está relacionada, tanto en las obras de la narradora argentina como en otras recientes (*Ebrio de enfermedad*, de Anatole Broyard; *La enfermedad*, de Alberto Barrera Tyszka; o "El intruso", de Jean-Luc Nancy; por citar solo tres ejemplos) con el instante de la comunicación del diagnóstico. Es de facto la reacción que provoca el conocimiento del diagnóstico en los sujetos de los relatos de Broyard (2013), Nancy (2006), Barrera Tyszka (2006) o la propia Liffschitz (2003 y 2009) lo que nos permite verificar que la enfermedad puede ser entendida como un "acontecimiento", de acuerdo a una serie de teorías que giran alrededor de este concepto y que se han sido elaboradas en las últimas cuatro décadas por parte de filósofos como Michel Foucault, Gilles Deleuze, Alan Badiou o Jacques Derrida.

La correspondencia entre las imágenes literarias de la enfermedad y el concepto de acontecimiento se articula a partir de tres características fundamentales: su "materialidad" ("Es al nivel de la materialidad –escribía Foucault– como [el acontecimiento] cobra siempre efecto y, como es efecto, tiene su sitio, y consiste en la relación, la coexistencia, la dispersión, la intersección, la acumulación, la selección de elementos materiales") (1992: 47-48); su "incalculabilidad", en la que insistía sobre todo Derrida (1999 y 2011) y que Foucault (1992) o Garcés (2013) han matizado. Estos últimos reconocen que quizá no sea posible calcular con total precisión la irrupción de un acontecimiento, pero insisten en que puede ser previsto de modo aproximado teniendo en cuenta sus condiciones de aparición; y, finalmente, su capacidad para romper el contexto y la vida en los que se materializa (Garcés 2013, Foucault 1992, Mèlich 2010). Esto supone que el

[1] La edición de *Efectos colaterales* del año 2003 del Grupo Editorial Norma no está paginada.

sujeto es expuesto a una situación cuya naturaleza desconoce y a la que es radicalmente vulnerable. Ante un acontecimiento definido de este modo, el sujeto puede reaccionar de dos formas distintas: "puede negarse al acontecimiento" (como afirma un personaje de un poemario de Chantal Maillard) (2004: 57), es decir, dejar que los dispositivos que lo protegen de él hagan su trabajo y lo inserten en un horizonte de significado conocido, en el que se puede tratar con él a partir de ciertas referencias previas. En el caso de la enfermedad, esto significaría que dejamos que el discurso y la práctica médica conjuren su dimensión de acontecimiento y la reduzcan a una anormalidad fisiológica; o, por el contrario, puede abrirse a él, también a la enfermedad como acontecimiento, y serle "fiel" (como diría Badiou) (2000), para construir, desde esa situación de no saber en que su irrupción le deja, una experiencia genuina y responsable –si hablamos de una enfermedad, más acá de las referencias biomédicas preestablecidas. Esta disyunción, entre las dos formas posibles de vincularse al acontecimiento, a la que se ve expuesto el sujeto y que el propio acontecimiento genera, constituye, en el caso de la enfermedad, un problema también biopolítico.

Como sabemos desde el primer volumen de la *Historia de la sexualidad* (Foucault 2012), el discurso y la práctica médica cumplen una función central en la articulación de las sociedades biopolíticas modernas y contemporáneas. A partir del momento en que los gobiernos de los Estados-nación empiezan a preocuparse por el crecimiento económico y comienzan a ajustar su economía a un modelo de producción de inspiración liberal, la vida de los individuos –primero– y la vida biológica de la población –después– entran a formar parte de las preocupaciones del poder (Foucault 2006, 2008 y 2012). Según Foucault, es la puesta en marcha de una "*anatomopolítica del cuerpo humano*", en primer lugar, y de una "*biopolítica de la población*", en segundo, lo que permite que este proceso de administración de la vida se realice de forma continua y satisfactoria –rentable– para el poder. Es en este punto, entonces, donde entra en juego la práctica médica. En tanto que el (bio)poder ahora necesita "cuidar" y "administrar" la vida de la población ("al poner al cuerpo en el centro de la política y a la posibilidad de la enfermedad en el centro del cuerpo", como señala Esposito) (2005: 26), de modo que se ajuste a un determinado modelo de economía política, precisa de una práctica que le proporcione el saber y las herramientas necesarias para hacerlo: esto es, la (bio)medicina.

No es casual ni carece de importancia para la relación entre biopolítica y biomedicina el hecho de que ambas prácticas compartan una idea de cuerpo y de individuo. De hecho, es de la práctica médica desde donde estas ideas se trasladan a la práctica política, una vez que la medicina les ha dado a ambas, a la idea del "cuerpo-máquina" (Le Breton 2002) y la idea de "individuo" (Foucault 2007), carta de naturaleza. El biopoder se erige, desde su origen y hasta la fecha, y a pesar de sus múltiples transformaciones, como un poder de individuación, de la misma forma y en buena parte gracias a que la biomedicina se ha configurado, en su devenir histórico, como una ciencia del individuo. En efecto, sabemos en primer lugar que desde principios del siglo XIX, con el "nacimiento de la clínica", la enfermedad quedará reducida a una anormalidad funcional del cuerpo y será

desvinculada de todo aquello que no pueda ser localizado en la masa corporal; y sabemos, en segundo lugar, que es a causa de este proceso de evolución de la práctica médica y su concepto de enfermedad que el concepto de "individuo" adquiere un estatuto "científico". Debido a que la enfermedad ha podido ser observada y reconstruida en el interior de un organismo, de un cuerpo, se puede organizar, por fin, alrededor de este, de ese cuerpo individual, del individuo, un lenguaje y una práctica racionales. Es decir: también una biopolítica (Foucault 2007: 269-275).

Volvamos ahora a Liffschitz. ¿Qué implicaría entonces, en este caso, "negarse al acontecimiento" de la enfermedad y dejar que el dispositivo médico cancele y llene el vacío de sentido que su eclosión produce? En primera instancia, y antes de que se generen otros efectos concretos sobre el cuerpo y la subjetividad de la diagnosticada, la individualización de la enfermedad. De hecho, el conjunto de los tratamientos, las distintas posibilidades de intervención quirúrgica, la significación que se atribuye al cáncer en los espacios médicos, la objetivización del sujeto enfermo, etc., dependen de esta primera demarcación. ¿Qué podría ocurrir, por otro lado, si el sujeto que ha recibido el diagnóstico de cáncer acoge la dimensión de acontecimiento que le acompaña y no se pliega, o no al menos completamente, acríticamente, a los protocolos de acción médica? Los libros de Liffschitz son una respuesta a esta pregunta, en tanto que el sujeto que habla en ellos parece haber llevado a cabo esta última opción.

Leamos de nuevo el pasaje de *Efectos colaterales* que citábamos más arriba, en el que la narradora Gabriela Liffschitz afirma que los saberes y "las seguridades" que tenía hasta ese momento y que le servían para orientarse en el mundo se vuelven inservibles, "irreconocibles", ante el acontecimiento de la enfermedad: "Demasiado rápido –escribe– todo parecía diluirse, tranquilidades y certezas" (2003). No hay ningún saber que atrapar ahí, ningún "sentimiento preciso" en el que refugiarse. Sin embargo, apenas dos días después, durante el transcurso de la cita en la que se le ha comunicado la necesidad de someterse a una mastectomía, la narradora ya es capaz de distanciarse de algunos de los significados que el cuerpo médico comienza a atribuirle a la enfermedad y de intuir que su experiencia de la misma podría transcurrir por otros cauces:

> Antes que nada, noté la incomodidad del médico... Daba la sensación de estar hablando de algo aberrante. Era una escena bastante peculiar (así, a la distancia): había cuatro hombres –tres médicos y mi ex pareja– y yo. Dos de ellos estaban perplejos, pálidos, consternados. Los otros dos intentaban dar una impresión más bien pragmática, pero trataban de no mirarme. Entonces me di cuenta de la diversidad de posiciones que esta circunstancia podía originar. Una distancia de apreciación se instaló de inmediato a partir de lo que estaba pasando y particularmente con relación al valor de un seno. Hacía dos días que me habían dicho que tenía cáncer. ¿Qué importaba la teta? No lograba entender. Yo tenía miedo, confusión, extrañeza, pero una sola cosa clara, operarme cuanto antes. (Liffschitz 2003)

En este pasaje, se concentran algunos de los motivos relacionados con la enfermedad que van a ser objeto de redefinición, de re-escritura, en los textos de Liffschitz: las concepciones dominantes del cáncer (que también desde el discurso médico, al contrario de lo que sostenía Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas* [1996], se asocia a "algo aberrante"), los problemas de comunicación entre médicos y enfermos, las permeables y problemáticas fronteras entre la medicina (la cirugía, aquí) y el cuidado de la imagen (también dominante y asociada a los *media*) del cuerpo, etc. En cualquier caso, la hablante, al percibir que no existe una sola forma de tratar con ella, con la enfermedad, queda de inmediato, de alguna manera, al margen de dichos motivos. De este modo, su no-saber permanece indemne a los discursos que rodean el cáncer (especialmente, el discurso médico) y no es sustituido por ellos, más allá de que la enferma decida, desde ahí, operarse. Es desde su no-saber, desde la dilución de todas sus certezas, desde donde elige someterse a la mastectomía. Y es desde ahí donde empieza a elaborar la "posición" (o las "posiciones") que quizá pueda ocupar, y desocupar, durante la experiencia de su enfermedad –desde donde construye su fidelidad al acontecimiento del cáncer. El diagnóstico, en definitiva, como escribe más tarde en *Un final feliz*, "nada decía sobre el en sí del acontecimiento (ser bueno o malo, negativo, positivo o intrascendente) sino que el contenido, el signo, le sería aportado por el sujeto puesto en juego –o puesto a jugar, como fue mi caso" (2003 y 2009: 98).

Cuando hablamos de "experiencia", aquí, lo hacemos por tanto en relación con el concepto de "acontecimiento" que estamos manejando. En particular, nos referimos al proceso que inicia el sujeto que se ha abierto a la "ruptura" que el acontecimiento, en este caso un cáncer, ha causado en su vida. Aquí advertimos que, en el proceso de fidelidad hacia el acontecimiento de la enfermedad y en el proceso de elaboración de dicha experiencia, el sujeto debe inventar una nueva forma de relacionarse con su situación de vida (que se había fracturado con la irrupción del cáncer) y que es esto lo que le permite, de algún modo, convertirse en un "nuevo sujeto" (Alemán 2012: 54-55).[2] En dicho proceso, que no deja de ser entonces un proceso de "auto-subjetivación" o "subjetivación de sí", el sujeto puede colocarse en una posición de resistencia con respecto a los procesos de producción de subjetividad (de saber sobre el sujeto, de individuación) de los dispositivos biopolíticos actuales. De hecho, en última instancia, este proceso puede, incluso, constituirse como un proceso de "de-subjetivación" a partir del cual ese "nuevo sujeto" lo es tanto ("nuevo") que ni siquiera puede reconocerse como tal –como individuo. La noción de experiencia que se pone en juego en este punto se corresponde por ende con la idea de la "experiencia-límite" de Foucault: es decir, como una experiencia que conlleva a la vez un "máximo de

[2] "El hecho de que el 'Acontecimiento' perfore la situación y al saber dominante que la regía, no sirve de nada si a su vez no se constituye en un llamado a la construcción-interpretación que transforme a ese 'Acontecimiento' en una transmisión nueva. El prestigio, el aura… del acontecimiento…, más allá de fascinarnos, debe ser la ocasión para la reestructuración simbólica que haga posible el advenimiento de un nuevo sujeto" (Alemán 2012: 54-55).

intensidad" y de "imposibilidad" y que acaba por "arrancar al sujeto de sí mismo" (cit. en Morey 2014: 151-154).

2. Experiencia

¿Cómo se desarrolla en los textos de Liffschitz el proceso de elaboración de la experiencia de la enfermedad? ¿Cuáles son las fases que atraviesa? ¿A partir de qué actos o situaciones se despliega? ¿En qué motivos se ancla? Básicamente, en la propia enfermedad y en el cuerpo, pero también, desde aquí, en motivos tales como el cuerpo femenino, lo erótico, el deseo, la sexualidad e incluso el concepto de individuo. Veámoslo punto por punto.

Una vez que se ha relatado el contexto en el que emergen los libros (la comunicación del diagnóstico, el *shock* inicial, etc.), encontramos, entonces, en primer lugar, una serie de "divagaciones" en torno a la enfermedad que no se corresponden con el mapa de sus representaciones vigentes (que no se adecúan, como diría Badiou, a los saberes instituidos sobre ella –representaciones y saberes biomédicos) (2000). Antes que nada, destacan los pasajes en los que se insiste precisamente en el "suplemento" de experiencia (de "consistencia", de "variación", de "intensidad", y no solo de "imposibilidad") que el cáncer aporta a la vida de la narradora (Liffschitz 2003). De este modo, la enfermedad no se ajusta ni a la imagen biomédica que la define estrictamente como una anormalidad bioquímica y que en la mayoría de las ocasiones hace que el sujeto desaparezca debajo de los itinerarios terapéuticos y del horror que supuestamente producen tanto la propia enfermedad como los efectos secundarios de los tratamientos; ni a la idea, ciertamente extendida en nuestras sociedades, que dictamina que el cáncer es, en el 99% de los casos (tarde o temprano) una enfermedad mortal:

> Todos –escribe Liffschitz– vamos a morir y todos estamos ahora vivos, moriremos de formas distintas en el sentido de que vivimos de formas distintas, aun los que tenemos cáncer. Desde que apareció la enfermedad pude pensar bastante sobre la muerte... como para poder vivir mi vida ahora con una consistencia distinta, con textura. (Liffschitz 2003)

> Desde la operación, pasaron muchas cosas: hice las fotos, hice diversos tipos de quimioterapia (porque al poco tiempo tuve metástasis óseas), me fui de vacaciones e hice topless siendo impar, hice rayos, hice más fotos, más quimio, seguí viviendo... Observé atenta las variaciones de la cicatriz, las texturas, la piel, mi propia sorpresa, primero siempre desconcierto y después casi siempre fascinación. Pero más que nada pensé, pensé mucho. Desde entonces descubrí –en carne propia– que el horror... son lecturas, construcciones. (Liffschitz 2003)

> Siento el aire increíblemente dulce que entra por la ventana de madrugada, como a las cinco y media, hora en que desde hace unas semanas cantan unos pajaritos que me recuerdan mi estadía en la casa de mis abuelos. Es de tal plenitud, que no puedo evitar sonreír. Es como si la vida misma tuviera consistencia... Esta consistencia es masticable, luminosa, brillante y al mismo tiempo sin refracciones, sin desvíos ilusorios, sin coberturas empalagosas...

> Me doy cuenta, veo, lo raro que puede resultar escuchar o leer que pasando por esta circunstancia, la del cáncer, estoy bien, y no solo bien, sino pasando incluso por un excelente momento en mi vida. Claro que hay días que no, días en los que me siento mal o días en los que el cuerpo… me obliga a correr al hospital o a quedarme en cama. Pero nada adquiere el paisaje de la desolación. Nada queda devastado. Nada toma el color de la tragedia. Simplemente no lo adquiere. Y como se ve, de hecho no lo tiene. (Liffschitz 2009: 93)

Aquí, Liffschitz pone en juego una experiencia de la enfermedad, una experiencia que incluye también el dolor y el sufrimiento (pero no solo), que se opone tanto a la apropiación de la misma por parte del dispositivo médico (la fijación de su significado, la mediación tecno o farmacológica, etc.) como a la tendencia contemporánea de gestión de los afectos, las sensaciones, etc., que hace que el sujeto sea incapaz, como sugería Illich, de hacerse cargo de cualquier tipo de "intensidad" o de "imposibilidad" en relación con ellas, de "soportar su carne" (1975 y 1996: 43). Ahora bien, que el sujeto enfermo en estos textos acoja, escriba, todo el espectro de afecciones que lleva consigo una enfermedad como el cáncer y permita que este se constituya como una "experiencia-límite" no significa que la posición en la que este queda sea particularmente invivible. Lo interesante aquí, además, es que el espesor de la enfermedad y la consistencia que adquiere la vida en su presencia no conduce al sujeto, ni mucho menos, a la posición de la víctima. De hecho, como señala Cortés Rocca, y en relación también con el rechazo de Liffschitz a adoptar los gestos normativos de la enfermedad (la pose de "enferma doliente", el tono trágico, el pudor, etc.),[3] esta "destroza" dicho espacio, "el espacio de la víctima", un espacio que es frecuentemente construido y ocupado por cualquier tipo de enfermo más o menos grave y en particular por los enfermos de cáncer, y que ella misma reconoce que había ocupado durante una parte de su vida e incluso en algún momento concreto, al comienzo, de su enfermedad (2003):

> Yo tengo cierta intención de conseguir otra imagen para la enfermedad. No es necesario ponerse verde y vomitar para estar enfermo. Se pueden tener otros aspectos. Ahora, tampoco es mi objetivo parecer no enferma…
>
> A la enfermedad la tengo y acompaña mi vida y no me queda otra… Si estoy señalada todo el tiempo como enferma, estaré todo el tiempo enferma. Pero no estoy todo el tiempo enferma. Hay momentos que sí y otros que no. Incluso hay momentos en que me olvido. Y la habitual utilización de la imagen que se hace en relación a la enfermedad –ponerse un pañuelo en la cabeza, ocultarse– yo la creo muy dañina. Volverse casi verde, estar vomitando es un momento.
>
> Pero hay muchos otros… Si te pisa un auto no hay mucho que elaborar al respecto. Pero en este caso vos seguís viviendo y resulta que te vas a morir pero no, y seguís viviendo un poco más y los pronósticos son medio jodidos

[3] "La enfermera que me pasaba la quimio… –leemos en *Un final feliz*– no podía soportar que mi actitud no fuese como la de los otros enfermos: yo aparecía allí en top, bronceada y maquillada". "Acá hay enfermos de verdad", llegó a decirle (Liffschitz 2009: 126-127).

> pero seguís más y más. ¿Mientras tanto? Mientras tanto una está viva. (Liffschitz 2004)

En la última parte de *Un final feliz* encontramos una escena que es particularmente reveladora en este sentido, en relación con la posición de la víctima de la enfermedad. La narradora ha sufrido una "fractura patológica" en la cadera que le lleva a iniciar un tratamiento de radioterapia en esa zona. Antes de que este comience, el personal del centro donde es atendida marca el lugar que va a ser irradiado y esta advierte que en él está incluida una parte de la pelvis. En este momento, Liffschitz, lejos de mostrarse indiferente o de someterse al tratamiento en contra de su voluntad, le dice a la médica que "debe tapar la zona del clítoris". La médica, entonces, realiza de nuevo la marcación "tomando en cuenta" la demanda de la narradora. Más tarde, sin embargo, cuando comienza la sesión, esta advierte que "el clítoris no está fuera del campo de irradiación". En ese momento, decide de nuevo explicar a los técnicos que la zona de irradiación había sido modificada, en relación con la primera delimitación, porque ella así lo había decidido y de acuerdo con la decisión de la médica correspondiente. Los técnicos, no obstante, que no disponen de esa segunda información, no acceden a su demanda. "Ubicada ya en el aparato", a varios "metros del suelo" y "sin poder" "moverse", Liffschitz decide y consigue, en cualquier caso, que "la aplicación se suspenda". Por la tarde, vuelve otra vez a "aclarar las cosas con la médica a cargo": "No me importa –afirma– si ella opina que no me producirá ningún daño. La irradiación no se producirá en esa zona (por cierto alejada de la fractura) sin ninguna discusión". De este modo da cuenta, en los párrafos siguientes, del lugar que está ocupando aquí, en contraste específico y explícito con la posición de la víctima: "En el relato, aunque me cuesta comprender que no se entienda mi posición, no se trataba del cuerpo médico mundial confabulado para ocasionarme una lesión en una zona de particular interés erótico para mí". Dado que los médicos no se "preocupan" ni se "preguntan" por ello, es ella misma la que decide hacerlo, la que se hace responsable de ello: "De mi placer me ocupo yo, digo, mi placer está ahí para ser ocupado por mí. Ahora que ya no ocupo el lugar de la víctima" (2009: 127-128).

En relación directa también con esta posición, Liffschitz es capaz asimismo de mantenerse al margen (de cuestionar el carácter de verdad) del pronóstico que se ha emitido sobre su enfermedad. No es solo el placer el que está ahí para ser ocupado por ella, sino también, y sobre todo, el tiempo. De hecho, resulta difícil saber (y, en cualquier caso, es irrelevante) si la "buena posición" que mantiene con respecto a su enfermedad, por fuera del lugar de la víctima, es la que le permite establecer esa relación con el tiempo, vivirlo del modo en que lo hace, o si es esta concepción del tiempo la que le ha facilitado abandonar ese lugar (o, incluso, si ambas se articulan en paralelo y se sostienen mutuamente). En cualquier caso, lo que parece innegable es que el pronóstico, como saber *a priori* y determinado por el diagnóstico médico previo, no determina, aquí, ni el modo en que el sujeto va a tratar con su enfermedad ni, en general, su vida –ni su presente ni su futuro–, como ocurre en la mayoría de los casos de cáncer y como

denuncian García Calvo, Escudero y Arqués (1996: 26). "Mientras mis amigos se convulsionaban [con la noticia del diagnóstico], yo insistía –escribe Liffschitz– en hacer una lectura más circunstancial, sin grandes pronósticos, sin hacer decir a la cosa más de lo que en principio la cosa decía para mí" (2009: 93-94).

El tiempo, para ella, no era, ni mucho menos, algo que se le escapase o algo que, a causa de ello, le produjera angustia ("Como sea, ahora el tiempo, en contraposición a los pronósticos de un cáncer de mama de alta agresividad con metástasis óseas y hepáticas, el tiempo, paradójicamente, es inmenso. Tengo mucho, lo tengo a disposición. Se hace chicle entre mis manos y adoro esta sensación de perderlo en bobadas"), sino algo, en definitiva, que no podía ser cuantificado. En primer lugar, porque "el tiempo", en sí mismo, en el sentido de "el largo de una vida", "no decía mucho" para Liffschitz, "no lo había dicho nunca" ("Mi vida no era una cuestión de cantidad, mi existencia cotidiana me lo había demostrado") (2009: 92 y 98-99); y, en segundo lugar, porque de hecho los pronósticos médicos sobre el estado de su salud se revelaban equivocados una y otra vez:

> Cuando publiqué *Recursos humanos*, hacía cinco meses que tenía metástasis óseas y un mal pronóstico. Hace cuatro años que tengo este mal pronóstico –hace solo seis meses me dieron dos o tres– y nada, el tiempo resulta ser algo que simplemente no puedo contabilizar. Puedo describirlo, utilizar sus mediciones para ordenar algunas cosas, pero es inútil, no puedo medirlo en verdad. (Liffschitz 2009: 99-100)

El futuro, de este modo, deja de ser una preocupación y pasa a ser concebido, como en un juego de lógica, como "lo que hoy no es" (incluso, y a causa de ello, como "lo innecesario"): "El futuro no se hace presente –leemos– y sin embargo no falta. No sé dónde está, no tiene relevancia para mí. Solo aparece cuando es invocado por los otros, que a su vez me preguntan por él. Justamente a mí, que de él no sé nada" (Liffschitz 2009: 128).

Junto a las representaciones del cáncer, el segundo gran eje sobre el que se articulan los textos y las fotografías de Gabriela Liffschitz es el de las representaciones del cuerpo, a partir, naturalmente, de la representación del cuerpo enfermo, y vinculado asimismo a los efectos, "colaterales" e "incalculables", que la enfermedad ha provocado en su vida (la "consistencia" que esta ha adquirido, su concepción del tiempo, el rechazo del lugar de la víctima, etc.). Antes del cáncer, el cuerpo, para la que habla en estos textos, debía de semejarse al cuerpo objetivizado y ausente de la biomedicina. En este sentido, esta se declaraba "ignorante de ser también un cuerpo", de modo que podemos entender que se identificaba, de acuerdo a la tendencia hegemónica en nuestras sociedades, con el otro lado del sujeto (con la conciencia, con la "cosa que piensa", etc.). El cuerpo debía de ser como un objeto que, de alguna forma, uno posee, y que no obstante "abandona" "constantemente" (2003). Sin embargo, con la aparición de la enfermedad, y a partir de la experiencia de esta que Liffschitz es capaz de proponer, el cuerpo adquiere también otro estatuto, otro lugar:

> ¿Qué era el cuerpo antes? ¿Antes de ser el protagonista de un relato hasta entonces insospechado? No lo sé, no logro recordarlo porque probablemente no lo haya pensado. No hacía falta. Lo que haya sido antes ha quedado ahora por completo desdibujado, o tal vez es que por primera vez se dibujó un cuerpo ahora: después de haber sido intervenido, revisado, releído, constatado, recontextualizado, reinscripto, etc. Ahora tiene el protagónico, digo, se lo ve mucho, como nunca antes había pensado que mi cuerpo podía –era necesario y esperaba– ser visto (2003).

El cuerpo, una vez que el sujeto ha logrado situarse más allá del saber dominante del discurso médico, se constituye, como no podía ser, entonces, de otro modo, en el soporte de la experiencia de dicho sujeto. "Lo vuelvo cuerpo todo", escribe Liffschitz entre fotografía y fotografía (entre desnudo y desnudo): "Digo, hay un cuerpo aquí, un sujeto encarnado, hecho cuerpo. Estoy ahí, esculpida en su solidez. Es ahí donde me encuentro, una sorpresa de peso. Inesperada pero bienvenida". En la línea de fidelidad a la ruptura que supone la enfermedad, el sujeto ya no puede percibirse a sí mismo a la manera del sujeto cartesiano, dividido en un cuerpo y una psique, desconectado del primero y por lo tanto alejado del mundo de la experiencia. Ahora, la enfermedad, pero también la vida, adquieren la "consistencia", la "solidez", la "materialidad" (el "peso") que adquiere, que recupera, el cuerpo para sí. "Ahora que duda –asegura la hablante– es el mejor momento para acurrucarse en él" (2003).

Que el cuerpo sea el soporte de la experiencia del sujeto significa asimismo que es el soporte, el lugar, en el que el sujeto ensaya, inventa, las distintas posiciones que vendrá a ocupar en el propio proceso de creación de dicha experiencia. Así lo reconoce Liffschitz en *Efectos colaterales*: "divago yo también como mi cuerpo, digo, que divaga últimamente como recorriendo todas las posibilidades, las suyas y otras insospechadas" (esto es, otras no-sabidas). Como ocurría con el significante "cáncer", esta advierte, durante el transcurso de la enfermedad, que el concepto de cuerpo que había manejado hasta la fecha, y las imágenes del cuerpo que este concepto acepta y sostiene, no son más que el resultado de una serie de determinaciones culturales e históricas que los sujetos hacen suyas a través de un entramado de relaciones de poder ciertamente complejo, y que por lo tanto que cabe la posibilidad de situarse en un lugar al menos parcialmente distinto (distante) con respecto a él. Liffschitz, "durante todo este proceso", se da cuenta de que "el cuerpo es… finalmente una lectura", "que –afirma– será –para mí– la única responsable de incorporarle un signo –positivo, negativo, indiferente, productivo, devastador, etc., o todos al mismo tiempo–. Lo cual no significa que estos signos, pero sobre todo los que resultan negativos, sean una cuestión de elección. Lo que digo es que no necesariamente esto era el fin del mundo –es decir, el fin de mi mundo–, podía ser –como resultó después– su ampliación". De hecho, que no solo el "horror" sino también el cuerpo sea una "lectura" implica, aquí, que "lo completo –con respecto a él–, la belleza, lo erótico, son –asimismo– lecturas, construcciones" y, en consecuencia, que se pueden proponer otras (lecturas, construcciones) de cada uno de estos ítems –"ampliar", en efecto, el mundo (2003).

De hecho, en este punto radica una buena parte del carácter bio-político de la obra de Liffschitz. Recordemos, en este punto, que Liffschitz decidió someterse a una mastectomía (esto es, a la operación en la que se amputó el pecho donde se alojaba el tumor cancerígeno) poco después de recibir el diagnóstico de su enfermedad y que, desoyendo la recomendación de algunos médicos, decidió no reconstruirlo. Recordemos, además, que tanto en los textos como, quizás especialmente, en sus fotografías, Liffschitz parte específicamente de esa circunstancia a la hora de pensar en la situación en la que se encuentra y que es desde esta "falta", específicamente, desde donde construye la posición, las posiciones subjetivas, que ocupará durante el transcurso de la enfermedad. Las fotografías que aparecen tanto en *Recursos humanos* como en *Efectos colaterales* son autorretratos en los que autora aparece desnuda y enfocando la cicatriz ("la explanada") que ocupa el lado izquierdo de su torso (Liffschitz, entonces, "deja ver lo que habitualmente se oculta, donde la ropa y las prótesis intentan disimular los efectos del cáncer", como apunta Cortés Rocca) (2003). En los textos, asimismo, se hace referencia tanto a la "mastectomía" como a la "cicatriz" o la "herida" (2003) que ha sustituido al seno izquierdo, con el objetivo igualmente de incluirla (de "ser y representar esa herida") en su vida y de establecer una relación productiva con ella[4] (Cortés Rocca 2003). Pues bien, todo ello –la edición de estos dos libros junto a la publicación póstuma de *Un final feliz*, las exposiciones fotográficas, además de la aparición de algunas entrevistas y reseñas en prensa– sucede en un país y en un periodo de tiempo (Argentina, los primeros años de la década de los 2000) en el que la presión mediática sobre la imagen del cuerpo femenino crecía exponencialmente, como indica, por ejemplo, el dato sobre el índice de intervenciones de cirugía estética de este periodo, como han mostrado los estudios de Vallejos (2004) o de Vitullo (2004).[5] En este sentido, decíamos, la obra de Liffschitz adquiere también un carácter bio-político, en contra de un "dispositivo de valorización, valoración y formación simbólica y pragmática del cuerpo,... fundamentalmente [el] cuerpo femenino" (Vallejos 2004).

Según Vallejos, en la Argentina de los 90, las nuevas producciones simbólicas presentaban el cuerpo de las mujeres como la "única herramienta" que podía permitirles a estas el acceso al poder económico o social. Para ello, necesitaban construir sobre sus cuerpos el ideal de belleza o de perfección que regía la mirada masculina (y a fin de constituirse como objetos de deseo). Es por ello que, a las prácticas de disciplinamiento corporal que se habían heredado, y que Vallejos define como inevitables "modelizadoras de la subjetividad", se le suma, entonces, la intervención quirúrgica, que se instala en el imaginario femenino como la práctica de modelización corporal más deseable. Según esta autora, la popularidad que la cirugía alcanzó en esta década es la que ha conducido a la

[4] "Una herida en el cuerpo es también algo más. Es algo que te hace reconocer que tenés un cuerpo y que no te calma porque no te deja olvidarte del cuerpo" (Liffschitz, cit. en Cortés Rocca y Schettini 2006).

[5] A finales de los 90, Argentina ocupaba el segundo lugar en el índice de los países en los que se realizaban más intervenciones de cirugía estética, solo por detrás de Estados Unidos (Vallejos 2004).

actual, y "pasmosa", "naturalización de su realización" –una práctica que, en el camino, "perdió cuanto tenía de reconstructiva para convertirse en meramente cosmética"[6] (2004). En relación con este contexto, en fin, debemos leer también a Liffschitz. Desde aquí, sus libros tienen un alcance evidentemente mayor.

Efectivamente, Liffschitz no solo cuestiona los conceptos dominantes del cáncer, la enfermedad o el cuerpo, que en nuestras sociedades provienen del ámbito médico, o expone una forma de vivir la experiencia de la enfermedad no determinada por ellos, sino que además, a partir de aquí, es capaz de desplazar al cuerpo femenino de sus representaciones mediáticas, igualmente en relación con el discurso médico e igualmente dominantes, y de proponer incluso, para este, otra idea de la belleza o de lo erótico u otras prácticas de deseo. Así, Liffschitz no admite, por ejemplo, que la belleza del cuerpo de las mujeres anide en la proporción o en la simetría, tal y como se desprende del canon de belleza que reproduce la práctica quirúrgica reconstructiva. De hecho, esas coordenadas –la desproporción o la asimetría–, en Liffschitz, son justamente las que activan la reflexión en torno a los modos en que nuestras preferencias corporales fueron orientadas y resultan así, a la postre, productivas. En vez de corregirlas –reconstruyendo el pecho intervenido, implantándose una prótesis, etc.–, Liffschitz construye un discurso crítico y una forma singular de experiencia sobre dichas coordenadas: "Creo que la existencia de la falta agrega algo al concepto de mí. Creo que la falta es en sí algo en actividad, algo que produce, algo sobre lo que se piensa, algo desde lo que se construye. Por eso llamé a este ondulado barranco en el costado de mi pecho, la faltante" (2003).

Y lo mismo sucede con la idea de lo erótico. En sus autorretratos, decíamos, Liffschitz aparece desnuda o semidesnuda. Pero es que además lo hace envuelta y jugando con distintos accesorios –la red, el *body*, las plumas, las perlas, las cadenas, etc. – que han adquirido en nuestra cultura connotaciones eróticas, mostrando de este modo que es posible que un cuerpo enfermo, un cuerpo con un solo pecho, se postule a sí mismo y por lo tanto se revele como un cuerpo erotizado. Con este gesto, la autora no solo tuerce el protocolo del desnudo –al dejar la cicatriz al descubierto–, sino que al mismo tiempo pone en práctica lo que Cortés Rocca ha definido como una "política de la mirada" y que demuestra que "ni la feminidad ni el erotismo residen en la anatomía, sino en una particular puesta en escena" (2003).

De este gesto, y de la escena en torno a la radiación de la zona pélvica en la que Liffschitz se niega a que incluyan el clítoris, podemos inferir, asimismo,

[6] Vallejos alude a un anuncio publicitario de una crema antienvejecimiento que podía verse en los días en que ella cerraba su artículo y que concluía con un lema definitivo: "Retrasá la cirugía". Según Vallejos, podía resultar asombroso, pero en todo caso no era el único: "A la posibilidad de transformación –establecida ya en los 80 mediante la difusión de las rutinas de gimnasia estéticamente modeladora en un sentido amplio–, se le añadió la dimensión del deber, y un paso más allá, la fuerte promesa que las intervenciones operadas sobre los cuerpos formulaba a quienes se sometieran a ellas. Si en los 50 Simone de Beauvoir escandalizó con la deconstrucción del mito del eterno femenino y la afirmación de que la mujer se hace –y no nace–, los 90 tomaron su teoría para vaciarla de carga política revolucionaria y ponerla al servicio de un modelo de mujer que reinventaba el tradicional, aunque jugando a ser ruptura. La mujer, a partir de los 90, se hizo y de una manera literal" (2004).

que el tipo de vínculo entre la enfermedad y el deseo que se plantea aquí no responde tampoco a la imagen de la enfermedad, del cáncer, que circula en el imaginario colectivo. Frente a la idea de que el cáncer "estropea la vitalidad" y "apaga el deseo" (Sontag 1996: 20), Liffschitz da cuenta de una experiencia en que el sujeto enfermo, por el contrario, no solo es susceptible de ser deseado sino que de facto puede constituirse también como sujeto de deseo.[7] De hecho, aquí es la experiencia de la enfermedad y la nueva relación que el sujeto establece con el cuerpo las que abren posibilidades antes insospechadas en este campo. Como ha ocurrido con respecto a otros ámbitos de la vida del sujeto condicionados por la enfermedad, la ruptura que su acontecimiento ha supuesto también permite que la relación con el deseo y el sexo sean construidas, inventadas, de nuevo, y que en este proceso se alcancen cuotas de "intensidad" inéditas. En *Un final feliz*, Liffschitz relata lo que podría haber supuesto la toma de contacto con este motivo y el comienzo de dicho proceso de invención. Poco después de haberse sometido a la mastectomía, y todavía en una fase inicial de su relación, Liffschitz se marcha de vacaciones con su pareja. Aquí, la narradora reconoce que todavía tenía dudas acerca de lo erótico que podía resultar su cuerpo. Sin embargo, no va a tardar mucho en descubrir que "la presencia tan acentuada de 'lo otro' –la enfermedad, el pecho amputado, etc.–" va a "sentar las bases" "para una relación sensual única para los dos" (2009: 111-112):

> Entonces, tomados cada uno por lo exótico del otro (cierta ambivalencia entre la gracia y la desgracia), iniciamos una larga travesía detectivesca por lo desconocido: el cuerpo del erotismo propio y el cuerpo erótico de los dos. Una expedición interminable por los rincones y vertientes del deseo sexual. Sin grandes propuestas, sino más bien reunidos bajo un acuerdo tácito de exploración, nos la pasábamos descubriendo, como dos criaturas juguetonas, nuevas posibilidades eróticas, que una vez iluminadas eran consumidas de a poco, con fruición y detalle. (Liffschitz 2009: 111-112)

En esta fase de la enfermedad, "la faltante", como la narradora llamaba al "lugar que había quedado en ausencia del seno" "extirpado", había desempañado un rol decisivo en el plano sexual. En una fase posterior, más avanzada de la enfermedad, en la que Liffschitz ya ha pasado por distintos tratamientos quimioterapéuticos, va a ser la ausencia de vello en la piel, que "sale" como efecto de dicho tratamiento y "como si no fuese gran cosa abandonar su lugar", la que juegue un papel de potenciación del deseo y la práctica sexual. Liffschitz de hecho distingue dos partes (o sub-fases) en esta (última) fase de la enfermedad, de acuerdo precisamente a los medicamentos que recibe en ella: así, en *Efectos colaterales*,

[7] Como dirían Deleuze y Guattari, "el CsO –el 'Cuerpo sin órganos'– es deseo, él y gracias a él se desea. No sólo porque es el plan de consistencia o el campo de inmanencia del deseo, sino porque, incluso cuando cae en el vacío de la desestratificación brutal, o bien en la proliferación del estrato canceroso, sigue siendo deseo" (2002: 169). Para estos autores, la noción de CsO funciona como la noción paradigmática del cuerpo que se opone al concepto de cuerpo hegemónico, esto es, biomédico, compuesto por una serie de órganos que realizan una determinada función y como entidad separada del sujeto.

las dos últimas partes, en las que las fotografías ya muestran a una Liffschitz sin vello, vienen encabezadas por los títulos "doxorrubicina – docetaxel – metadona" (en primer lugar) y "furosemida" (en segundo). En la primera de ellas, la modelo aparece totalmente desnuda y exhibiendo el tatuaje de una serpiente naranja que recorre buena parte de su cuerpo (desde la frente, donde acaba su cabeza, hasta el coxis, atravesando el cráneo, la zona del pecho extirpado y una parte de la espalda). La serpiente, aquí, ejerce una función significativa porque, por un lado, está asociada a la medicina (simbólicamente, a partir de la figura mitológica de Asclepio, y en la experiencia de Liffschitz, a través de una enfermera que durante las sesiones de quimioterapia repite: "¡Acá viene el veneno!") pero también porque, por otro, la autora hace uso de ella a partir de la relación que ella intuye y establece entre esta, la serpiente, y "lo erótico y lo mortal". Esta operación podría funcionar, de hecho, como el paradigma de la posición y el trabajo de creación de Liffschitz durante la experiencia de su enfermedad: por un lado están los significados que la medicina proporciona, y fija, a un objeto o hecho dado, y a los que Liffschitz no obstante no deja de ser permeable; y por otro, están los significados que van más allá de los primeros y de las imágenes que estos sostienen, que les "dan la vuelta", y que son resultado de un proceso de creación de experiencia y de "verdad" que comienza con la irrupción del cáncer y la fractura que este provoca en la vida del sujeto. En este caso, la caída del cabello y del vello no se asocia ni a la vergüenza, ni a una "pérdida de la vitalidad", ni a una pérdida de la cuota de erotismo que posee un cuerpo dado, como una región específica del horror y como parece que le indican las reacciones iniciales de los médicos. Aquí, más bien, emerge como una posibilidad inaudita, e integral, para el tacto, y desde ahí emparenta a la narradora con la serpiente; en particular, con lo que esta tiene de "mortal" pero sobre todo con lo que esta tiene, representa, de "erótico" (esto es, no deja ser, con lo que tiene también de "vivo") (2003 y 2009: 112):

> La piel está ahora al descubierto, como nunca lo ha estado antes. Como nunca antes fue sentida, ahora la piel lo abarca todo realmente. De una realidad abundante y suave, la piel ahora está expuesta. La piel ahí, ahora, presente, descabellada (Liffschitz 2003).
>
> No hay vello, no hay sombras, ni rastro de esas minúsculas huellas que lo empapelan todo. Esa piel, esa otra piel, pienso, está acá para ser tocada más que nunca. Está visto, vista la piel desnuda, la suavidad sin interrupciones, está visto, que se inscribe en otra textura, que llama al tacto, a lo que deber ser visto, con tacto. [...] Esta piel se ofrece ahora por completo. Completamente. Toda, tramo a tramo como un camino a seguir a continuar a dar la vuelta (Liffschitz 2003).
>
> Algo de la serpiente se constituye ahora en mi cuerpo, como nunca antes. Cierta contradicción entre lo rastrero y la voracidad. Recorro, como podría hacerlo ella, las texturas, el aliento, en un cuerpo a tierra constante, me arrastro como ella entre y sobre todo, pegando mi cuerpo, la piel, todo, digo, el cuerpo. Me

> paseo como nunca antes, nunca antes tanta penetración, nunca antes tanta intensidad.
>
> Sin grandes ademanes –es por eso que me arrastro y no sobrevuelo–, me rozo, lo que toco me toca, como nunca (Liffschitz 2003).

Es evidente, en este punto del análisis, que Liffschitz ha sido capaz de construir una forma de experiencia de la enfermedad que ha desplazado al cuerpo y a la enfermedad misma de sus significados hegemónicos, a partir de la acogida y la fidelidad a la ruptura que supuso su acontecimiento; y es indudable que la práctica literaria y artística, en tanto que ha cumplido una función de "liberación" y de soporte de dicha experiencia –de un modo afín a las funciones que le atribuyen a dichas prácticas autores como Gilles Deleuze (1996), Jacques Rancière (2009 y 2011) o Suely Rolnik (2001)– ha sido asimismo fundamental en el citado proceso de desplazamiento (1992: 12). De hecho, según Giorgi y Rodríguez, "lo que tiene lugar a nivel de los cuerpos,... solo se realiza como acontecimiento cuando el lenguaje lo inscribe y lo dispone como evento del sentido" (2007: 25-26).[8]

Pero, además, a estas alturas, es igualmente constatable que el sujeto que habla en estas prácticas de escritura, de fotografía, ha experimentado también un proceso de "transformación" y de "subjetivación de sí" que, si atendemos a los postulados de Badiou (2000 y 2004) o de Alemán (2012), quizás sea el efecto más relevante del proceso de fidelidad al acontecimiento de la enfermedad. Y no, justamente, porque implique un cambio más tangible, en tanto que supone un cambio que concierne al "individuo", sino, más bien al contrario, porque comprende y produce efectos como los mencionados más arriba (esa "política de la literatura") que apuntan precisamente a la apertura del sujeto hacia la sociedad en la que vive. Como sugeríamos anteriormente, la elaboración responsable de la experiencia de la enfermedad provoca de hecho aquí un llamado a la responsabilidad sobre la sociedad en la que la enfermedad se desencadena y se desarrolla (o si quisiéramos decirlo a la manera de Foucault, el "cuidado de uno mismo y las actividades políticas están –también aquí– relacionadas") (1990: 59).

Liffschitz hace referencia a este proceso de transformación en numerosas ocasiones y de forma explícita. En *Efectos colaterales* alude indistintamente al "viaje insólito" que está "atravesando" su cuerpo, a la "metamorfosis" que "alegremente" "recorre", empujado por él, o a una "mutación" subjetiva que vendría a ocupar el lugar de la "mutilación" física (2003):

> Cada mañana paso por una iniciación. Miro mi cara en el espejo lentamente, sabiendo de antemano que seré sorprendida. Una inspección no necesariamente minuciosa lanzará un resultado inequívoco de mutación. Y yo lo sé, no hay nada que pueda hacer más que ser una espectadora atenta, llevar un re-

[8] El fragmento del texto de Giorgi y Rodríguez continúa del siguiente modo: "Lo que tiene lugar a nivel de los cuerpos,... solo se realiza como acontecimiento cuando el lenguaje lo inscribe y lo dispone como evento del sentido... La vida como potencia y como singularidad pasa por el lenguaje allí donde el lenguaje desborda la significación y se enfrenta con su propio límite. Y ese límite es el lugar de la literatura,... allí donde las palabras se deshacen de sus significados compartidos, de sus usos normalizados y de su poder normalizador, y se articulan con aquello que en los cuerpos marca... su trayectoria anómala" (2007: 25-26).

> gistro de ese otro registro que hace el cuerpo. Pero no por controlar el paisaje, la inscripción, sino con la esperanza de encontrar en ese registro una historia, cualquiera, algo que entretenga mi mirada, algo que construya. Un lugar donde seguir escribiendo. (Liffschitz 2003)

Por lo tanto, cuando hablamos de "transformación" aquí, cuando la narradora se refiere a la "metamorfosis" que recorre, no se está haciendo referencia a un proceso de "crecimiento personal" o "autoconocimiento" del sujeto, que se encuentra con su "verdadero" yo, y al que habría dado lugar el cáncer –de acuerdo a una idea romántica de la enfermedad (Karpenstein-Eβbach 2006: 217-223).[9] Se apunta, más bien, al proceso de "recepción" y de "elaboración" (Alemán 2012: 54) de las posibilidades (de los "poderes", como decía Foucault) (1970: 11) que entraña el acontecimiento. Así, aunque "a primera vista pareciera que se trata del relato de una transformación" (entendida de ese modo: "alguien narra una serie de hechos pasados que explican el presente de la escritura, alguien narra quién fue para explicar cómo llegó a ser este sujeto que hoy toma la palabra"), lo que define la obra de Liffschitz no es el "pasaje" "de un estado a otro, de un sujeto que fue a uno que ahora habla", sino el cambio de posición del sujeto: la creación-elección de una nueva posición desde la que vivir, mirar y escribir. Cortés Rocca habla en este sentido del relato de un "contra-aprendizaje". "Porque lo que el relato despliega no es un saber sobre sí",[10] sino un "saber hacer" con la enfermedad que va efectivamente más allá de lo aprendido y de los dictados del saber médico (2009: 9-15). La pregunta a la que Liffschitz se dirige, en relación con el cáncer, y que de hecho responde, inventa una respuesta, no es la pregunta acerca de "quién soy" (lo que llevaría a las otras preguntas "quién debo ser" y "cómo", qué debo hacer –la reconstrucción del pecho, por ejemplo– para ser aquella que debo y se supone que soy) sino la pregunta acerca de "qué hago ahora con esto".[11] "De alguna manera había pasado –escribe– de 'tratar de darme cuenta' a 'tomar en cuenta'" (2009: 71-72).

---

[9] Una idea que sí se despliega, como señala Karpenstein-Eβbach, en un conjunto de representaciones literarias del cáncer de la década de los 70 y 80 (y en algunas que, en la actualidad, aún recogen ese legado): "Como la literatura autobiográfica del cáncer se basa justamente en el saber del periodo entre el diagnóstico y la posterior muerte, la vida pasada y la presente se convierten en el objeto de la autoexploración y de la autoexpresión, que adquieren a su vez carácter terapéutico. El cáncer se interpreta como exhortación al 'intento de autorreparación', que debe llevar a una nueva 'psicosíntesis', en la que el sujeto descubre todo su yo. Al yo enfermo de cáncer se le opone un segundo yo. Las literaturizaciones del cáncer más o menos elaboradas… apuntan a crearle al yo un equilibrio a través de la escritura. De este manera, se pueden ver señales de fantasías de autocreación prometeicas,… aunque no necesariamente son abarcadas por todos los textos de los años 70 y 80" (2006: 218).

[10] El fragmento continúa: "… un saber sobre sí, una toma de conciencia o un descubrimiento de los 'deseos inconscientes'", como se infiere de las literaturizaciones del cáncer de los 70 y 80 y de otras "escrituras —y tecnologías— del yo" (Cortés Rocca 2009: 10).

[11] En este sentido, como señala Cortés Rocca, deberíamos leer también el carácter autobiográfico que se le presume a su "obra". En relación con lo que expuesto en torno a su "transformación" o "auto-subjetivación", podemos entender que la intención de Liffschitz no es relatar la historia del sujeto Gabriela Liffschitz, para exhibir o encontrar ahí su identidad "real", pérdida, más allá de que sus libros participen de esa tendencia que se ha denominado como "giro autobiográfico" y que define buena parte de la producción literaria argentina reciente. Tal vez, de hecho, este "giro", al

Una vez que ha alcanzado esta posición y que ha conseguido "tomar en cuenta" las novedades que el cáncer ha traído consigo, en relación con el grado tanto de "imposibilidad" como de "intensidad" de esa "experiencia-límite", Liffschitz da un paso más allá, un paso que en cualquier caso se plantea aquí como lógico, y pasa a "tomar en cuenta" también la sociedad en la que vive, particularmente en relación con distintos aspectos relacionados con la enfermedad. Esto significa que el proceso de "transformación" que ha experimentado no le ha llevado, únicamente, a intervenir sobre su forma de vida, sino que también le ha conducido a intervenir sobre la sociedad en la que esta se desarrolla y se enmarca. Lo hemos visto más arriba, cuando Liffschitz se preocupa por interrogar las formas en que nos relacionamos con nuestros cuerpos o nuestras enfermedades, de acuerdo a los significados hegemónicos que estos han adquirido en nuestras sociedades: "Desde la mastectomía –escribe en *Un final feliz*–, había podido producir una obra que aportaba otra mirada: una mirada… diversa sobre un tema demasiado catalogado, categorizado e inscripto en el terreno del horror…Por último, la enfermedad me había posibilitado preguntarme, investigar y desarrollar ideas y contenidos muy interesantes –sobre el cuerpo femenino, sobre el erotismo, etc. –, que de otra manera tal vez no me los hubiese planteado nunca… ¿Cómo podía asegurar que el cáncer era el horror?" (Liffschitz 2009: 98). Por ello Cortés Rocca podía hablar de la puesta en práctica de una "política de la mirada"[12] (2003) y nosotros añadíamos que se trataba asimismo de una "política de la literatura" (Rancière 2011):

> Una imagen –y la palabra como acto, como acto fotográfico– se parece a una huella, una herida…, es la marca física que esa presencia ha dejado en su desaparición. Y sin embargo, antes que nada, toda imagen, toda palabra fotográfica nos dice algo incluso más importante: que la cámara existió y estuvo ahí para

---

menos en el caso de Liffschitz, solo sea "legible" en "el marco de otro fenómeno: la aparición de ciertos… objetos y prácticas que, incluso si circulan bajo formas conocidas –como la del libro–, no se producen ni pueden ser leídos con las categorías estéticas de autor, obra, estilo o ficción porque operan un vaciamiento de esas mismas categorías". Según Josefina Ludmer, no "se sabe o no importa si son realidad o ficción" (2010: 149). Para Cortés Rocca, siguiendo a Ludmer, son objetos que "cuestionan estas diferencias y se definen como 'realidad-ficción'". Es únicamente en este lugar donde la discusión sobre lo autobiográfico, lo real, lo ficticio, la auto-ficción, etc., en Liffschitz cobra un cierto interés. Porque lo que esta ensaya, en efecto, no es la puesta en práctica de una identidad, sino el desarrollo de una experiencia a través de la práctica literaria (donde a la vez es "Liffschitz", "la narradora", "la hablante", etc.) que da cuenta, en definitiva, de su "transformación" (Cortés Rocca 2009: 13-14).

[12] No deberíamos olvidar, en cualquier caso, que esta "política de la mirada" que se pone en juego aquí y que es resultado de un proceso de fidelidad al acontecimiento que supuso la irrupción del cáncer, se apoya inevitablemente también en las prácticas artísticas feministas que desde la década de los 60 se han preocupado por los modos de representación de la mujer en la sociedad y el arte contemporáneo. Así, numerosas artistas –Carole Scheeman, Barbara Kruger, Jo Spence, Hannah Wilke, etc. – han tendido a utilizar el cuerpo en sus prácticas para tratar de subvertir las iconografías femeninas tradicionales o para reivindicar una sexualidad definida en términos propios. Además, a algunas de ellas, como a Spence o a Wilke, también se les diagnosticó un cáncer de pecho, y ambas utilizaron el soporte artístico (en ambos casos, la fotografía) para elaborar la experiencia de su enfermedad y problematizar asimismo distintos aspectos relacionados con ella (los cánones de belleza, los límites de la práctica médica, etc.). Véanse Mayayo (2003), Ribalta (2005), Fernández Ordaz (2006) o Spence (1993).

> mirar la escena. Las imágenes dicen algo sobre aquello que nos muestran, pero dicen mucho más sobre la mirada y sobre el acto de mirar. Gabriela Liffschitz lo sabe y de eso se tratan sus dos libros –no solo– de imágenes, *Recursos humanos* y *Efectos colaterales*... Las imágenes muestran lo que vemos, pero sobre todo muestran una mirada –la de la fotógrafa–... Se trata de un ojo que percibe... aquello que está frente a la cámara... el cuerpo, ... sus tramas infinitas, el límite poroso entra la salud y la enfermedad, los mecanismos de la belleza y la anomalía. (Cortés Rocca 2009: 11-12)

En el último punto de este artículo veremos, además, que lo que el ojo percibe también es que ese cuerpo, el suyo, el del sujeto escrito y fotografiado, se diluye, y se convierte en un cuerpo "cualquiera" (Liffschitz 2003). Desde aquí, desde la disolución o la desfiguración del yo, el sujeto que había en estos textos ha realizado su gesto bio-político más radical, "arrancarse de sí mismo", como último paso de esa experiencia (límite) de "autotransformación" (Foucault, cit. en Morey 2014: 151-154). Como se apunta en estos textos, es desde aquí en particular, desde esta raíz, desde donde podríamos finalmente construir, y de forma más genuina, otras formas de experiencia, como veremos también para la enfermedad, que no descansaran ya en la idea del "individuo" ni estuvieran determinadas por los dispositivos biopolíticos de individuación (inmunización) (Esposito 2005) contemporáneos, sino que partieran de una forma de "ser-en-común" (Nancy 2001).

3. Ser-en-común

Como hemos observado en el apartado anterior, en las dos últimas partes de *Efectos colaterales* encontramos una serie de textos y de fotografías en las que los motivos de la piel y de la carne juegan un papel fundamental en la experiencia de la enfermedad de la narradora, a causa de los efectos que la quimioterapia ha provocado sobre su cuerpo (o en "su periferia"). En los textos leemos, por ejemplo, que "la piel" ahora "descabellada", "al descubierto", está "presente" como "nunca lo ha estado antes"; que exhibe, ahora, una "realidad" inaudita, "abundante y suave"; que "está expuesta" y que "está acá para ser tocada más que nunca". "La carne hecha a la medida del tacto" en esta fase de la enfermedad (Liffschitz 2003) incita a superar, aparentemente, el proceso de "anulación del sentido del tacto" que se ha culminado, según Garcés, con el "capitalismo terapéutico" (2007: 100).[13] Y esto sirve tanto para el propio sujeto enfermo, que se postula también como sujeto activo y no solo como sujeto pasivo de ese tacto (que puede tocar y tocarse, además de ser tocado) y que se reconoce a partir de él, del tacto, en el cuerpo que toca –que puede decir que "soy... el cuerpo,

[13] "Se trata –continúa Garcés– de una mutación antropológica, si podemos llamarla así, que tiene una larga historia y que es de carácter político: consiste en la aniquilación del cuerpo como capacidad de tocar y ser tocado. Desde el cuerpo moralizado del cristianismo al cuerpo-máquina del cientifismo y llegando hoy al cuerpo-objeto (objeto de consumo y objeto de cuidados), hemos visto cómo se ha cerrado para nosotros la puerta al mundo que es nuestro propio cuerpo. Es una historia que no está suficientemente contada" (2007: 100).

esto que palpo" ("digo hay un cuerpo aquí, un sujeto encarnado, hecho cuerpo") (Liffschitz 2003); como para el otro (para el resto de sujetos), que vence tanto el "temor" a tocar y ser tocado de las sociedades modernas y contemporáneas (Canetti, cit. en Garcés 2007: 101) como el "temor" específico a tocar y ser tocado por un enfermo, y acaricia la piel, la carne que se "ofrece ahora por completo", "como nunca lo hizo antes". Pues bien, precisamente ahí, en ese tacto, en ese *con*-tacto (en esa "periferia") el individuo Gabriela Liffschitz deja de ser o no puede entenderse ya como tal, como individuo ("empapada en piel, excedida por ella") y actualiza una oportunidad de "ser con" el otro: "Me estremezco en los contornos de otra piel para ser muchas pieles, muchos cuerpos" (Liffschitz 2003).

El modo de "ser-en-común" que se materializa aquí dialoga y puede ser iluminado por el trabajo filosófico, en este caso, de Merleau-Ponty. A mediados del siglo xx, y a partir justamente del motivo de "la carne" (que en Liffschitz, pero no en la obra del autor francés, aparece como sinónimo de "piel"), este había conseguido desplazar, ya, el problema filosófico (y político) de la pregunta por el ser y su relación con el otro hacia el problema del "ser-en-común" (1994). A partir de Merleau-Ponty, como sugiere Marina Garcés, ya no se trataría tanto de "explicar el acceso al otro" como de pensar en la "co-implicación" de los sujetos en un "mundo común". Según la filósofa catalana, el autor de la *Fenomenología de la percepción* acierta al no abordar como se había hecho hasta entonces el problema de la "intersubjetividad", dado que según este, esa escena, la de dos sujetos frente a frente ("el esquema *Ego-Alter Ego*") "es precisamente el origen ficticio de todas las dificultades y de todas las frustrantes nociones de comunidad que se derivan de ella". Esta escena, en efecto, parte y toma como verdad una idea de sujeto (la idea moderna, la de un sujeto acabado, perfectamente reconocible en sus límites, definido por ser "una cosa que piensa", etc.) que es, como ya sabemos, radicalmente cuestionable, y que "nos impide explorar las verdaderas articulaciones del *entre*" (del *inter*- de ese término).[14] Para Merleau-Ponty, el problema de la intersubjetividad es, en este sentido, un "falso problema". El punto de partida para cualquier hipótesis que se quisiera válida no debería ser la idea de sujeto, de individuo, para luego pensar cómo se realiza su acceso al otro, sino, ya, la relación –o mejor: la "co-implicación"– de esos sujetos, que en sí misma los constituye. Pues bien, esa relación, según este autor, se produce en y a partir del cuerpo (en la primera etapa de su obra) o de la "carne" (en la última). "La carne es –para Merleau-Ponty– la verdad ontológica de la intersubjetividad" (Garcés 2013: 127-139).

Efectivamente, en la primera fase de su producción, cuando el análisis de la "percepción" ocupa todavía el lugar prioritario, la intersubjetividad se contempla como una "intercorporalidad": como "nuestra intercorporalidad constitutiva". Como hemos visto que ocurrirá después en Liffschitz, aquí el cuerpo no se entiende únicamente como un receptor pasivo de los estímulos que capta a través de los sentidos. Merleau-Ponty afirma que tenemos conciencia del mundo

[14] "La intersubjetividad –señala Garcés– es un problema típicamente moderno, propio de una filosofía que ya ha hecho del sujeto y de su conciencia el pilar central y soberano de la metafísica" (2013: 128).

por medio de nuestro cuerpo porque en él mismo podemos percibir el mundo, en el sentido de lo que hay de mundo en él (en la última fase de su producción pensará en la carne del mundo e incluso de la carne de la historia), y podemos percibir al otro, en el descubrimiento de la vulnerabilidad que nos constituye (1970 y 1994): "Nunca encontraremos al otro recortado a la distancia, puesto enfrente de nosotros… El otro está ya en el aire que respiramos, en el acento de nuestras palabras, en los órganos de nuestro cuerpo… Somos finitos porque nuestros límites no están bien definidos" (Garcés 2013: 131-134).

Ahora bien, con esto, o a partir de la "semántica de la carne" que pone en juego en la fase ulterior de su obra, Merleau-Ponty no apunta hacia la posibilidad de que dos o más cuerpos puedan llegar a consumar una incorporación recíproca y constituirse en un solo cuerpo. Del mismo modo, cuando Liffschitz alude a la "permeabilidad de la piel" (2003) o menciona un "cuerpo erótico de dos" (2009: 111-112) no se refiere a una comunión o a una fusión absoluta, acabada, de los cuerpos. De hecho, es precisamente "algo" que "hay" en "la carne" (carne y piel son, insistimos, sinónimos en el texto de Liffschitz, aunque no lo sean para Merleau-Ponty) lo que impide dicha incorporación o fusión: "el proceso de incorporación recíproco… entre varios cuerpos nunca puede arribar a su consumación porque es interrumpido por una brecha originaria que el autor –el filósofo francés– llama 'diferencia carnal'" (Esposito 2005: 169).

Esta "diferencia", que "resiste" la incorporación e incluso la invierte en un "movimiento" de "desincorporación" (como una "obstinada resistencia de la carne a hacerse cuerpo") ha generado también, es cierto, una serie de "figuras fantasmáticas" en torno a la posibilidad de la "desencarnación" e incluso de la descomposición que cuando se han trasladado y conquistado el terreno político han dado lugar, a su vez, a conceptos de comunidad que siempre tienden a cerrarse y en las que la "voluntad de incorporación" (anterior al cierre) y el "fantasma de desencarnadura" (posterior) "se intensifican de la manera más catastróficamente autodestructiva". En todo caso, una vez que hemos sido capaces de detectar y comprender el funcionamiento de estos procesos (quizás no solo los de los regímenes totalitarios del siglo xx, sino también los de las "reacciones totalitarias" más recientes), puede abrirse, según Esposito, "un nuevo horizonte de sentido". Pues bien, precisamente aquí (y todavía para nosotros) entra en juego el motivo de la "carne". En primer lugar, porque ante "el desmembramiento del cuerpo político y de sus metáforas organicistas", la carne, efectivamente, nos previene de "la obsesión neurótica de nuevas incorporaciones", dado que, como hemos visto, hay algo en ella (esa "diferencia") que no se deja incorporar, fusionar (en el caso de la enfermedad, nos prevendría de aquellas situaciones de identificación patológica con el enfermo). Y en segundo lugar porque, más allá (o más acá) de esa diferencia, la "carne" nos ofrece una posibilidad, como revela Liffschitz, no ya para constituir una comunidad acabada para siempre (una comunión con el enfermo), pero sí para concretar formas eventuales de "ser-en-común". La carne no nos habla solo de la "impertenencia" radical de los cuerpos (que es lo que evita las neurosis de incorporación e identificación), sino también de su "intrapertenencia": la carne es lo que permite que "aquello que es diferente

no se cierre herméticamente en su interior sino que se quede en contacto con su propio afuera". Ese umbral de contacto, en fin, en el que el adentro y el afuera del cuerpo se implican mutuamente, en el que se "dirige hacia fuera lo que está vuelto hacia adentro" ("La piel desnuda –escribía Liffschitz–, replegada sobre sí misma y como nunca expuesta") (2003) es el "que por tanto hace que el cuerpo del individuo ya no sea tal. Ya no solo propio… sino a la vez impropio". Y "si la carne es la expropiación de lo propio, es también –como señala Esposito– lo que lo hace común". "La carne… es –según el autor italiano– la modalidad de ser en común" de aquello que se quiere uno, individual, "inmune" (2005: 169-172). Así lo muestra también Liffschitz a partir del cáncer.

Obras citadas

Alemán, Jorge (2012): *Soledad: común. Políticas en Lacan*. Madrid, Clave intelectual.

Badiou, Alain (2000): *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires, Manantial.

—— (2004): *La Ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*. México D.F., Herder.

Barrera Tyszka, Alberto (2006): *La enfermedad*. Barcelona, Anagrama.

Broyard, Anatole (2013): *Ebrio de enfermedad*. Segovia, La Uña Rota.

Cortés Rocca, Paola (2009): "Prólogo. Esto no es una pipa". En Gabriela Liffschitz: *Un final feliz (Relato sobre un análisis)*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, pp. 7-18.

—— (2003): "Efectos colaterales", *Los Inrockuptibles*. Accesible en <http://www.terra.com.ar/canales/inrockuptibles/64/64972.html> [última consulta: 12.02.2016].

—— ; Schettini, Ariel (2006): "Sobre *Venezia*, de Gabriela Liffschitz", *El interpretador*. Accesible en <http://www.elinterpretador.net/27PaolaCortesRoccaYArielSchettini-SobreVeneziaDeGabrielaLiffschitz.html> [última consulta: 16.03.2016].

Deleuze, Gilles (1996): *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama.

—— (2012): <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/L%F3gica%20del%20sentido.pdf> [última visita: 23.10.2017].

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (2002): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos.

Derrida, Jacques (1999): *No escribo sin luz artificial*. Valladolid, Cuatro Ediciones.

—— (2011): "Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento". Accesible en <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/decir_el_acontecimiento.html> [última consulta: 23.10.2017].

Esposito, Roberto (2005): *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires, Amorrortu.

—— (2009): *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires, Amorrortu.

Fernández Ordaz, Laura (ed.) (2006): *Hannah Wilke. Exchange Values*. Vitoria, Artium.

Foucault, Michel (1990): *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona, Paidós/ICE-UAB.

—— (1992): *El orden del discurso*. Buenos Aires, Tusquets.

—— (2006): *Seguridad, Territorio, Población*. Buenos Aires, FCE.

—— (2007): *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Madrid, Siglo XXI.
—— (2008): *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires, FCE.
—— (2012): *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid, Siglo XXI.
García Calvo, Agustín, Escudero, Isabel y Rossend Arqués (1996): "Contra el diagnóstico". En: *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, n.º 25, pp. 25-32.
Garcés, Marina (2007): "La terapia como cultivo de la impotencia. Reseña de Frank Furedi, *Therapy Culture*, Routledge 2004". En: *Revista de Espai en Blanc* n.º 3-4. Dossier "La sociedad terapéutica", pp. 215-217.
—— (2013): *Un mundo común*. Barcelona, Edicions Bellaterra.
Giorgi, Gabriel; Rodríguez, Fermín (eds.) (2007): *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós.
Illich, Ivan (1975): *Némesis médica. La expropiación de la salud*. Barcelona, Barral.
—— (1993): "Escribir la historia del cuerpo. Doce años después de *Némesis médica*", *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, n.º 15, pp. 87-93.
—— (1996): "Patogénesis, inmunidad y calidad de la salud pública", *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, n.º 25, pp. 39-45.
Karpenstein-Eβbach, Christa (2006): "Cáncer-literatura-conocimiento. De la personalidad cancerosa a la comunicación total". En Wolfgang Bongers y Tanja Olbrich (eds.): *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires, Paidós, pp. 213-249.
Le Breton, David (2002): *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.
Liffschitz, Gabriela (2003): *Efectos colaterales*. Buenos Aires, Norma.
—— (2004): "Mientras tanto", *Página 12. Radar*. Accesible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/6-1242-2004-02-15.html> [última consulta: 16.02.2016].
—— (2006): *Venezia*. Buenos Aires, Tantalia.
—— (2009): *Un final feliz (Relato sobre un análisis)*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
Ludmer, Josefina (2010): *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
Maillard, Chantal (2004): *Matar a Platón*. Barcelona, Tusquets.
Mayayo, Patricia (2003): *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Cátedra.
Mèlich, Joan-Carles (2010): *El otro de sí mismo*. Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona/Textos del Cuerpo.
Merleau-Ponty, Maurice (1970): *Lo visible y lo invisible*. Barcelona, Seix Barral.
—— (1994): *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Planeta.
Morey, Miguel (1990): "Introducción. La cuestión del método". En Michel Foucault: *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona, Paidós/ICE-UAB., pp. 9-44.
—— (1999): "Para una política de la experiencia". En Michel Foucault: *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Barcelona, Paidós, pp. 145-161.
—— (2014): *Escritos sobre Foucault*. Madrid, Sexto Piso.
Nancy, Jean-Luc (2001): *La comunidad desobrada*. Madrid, Arena Libros.
—— (2006): *El intruso*. Buenos Aires, Amorrortu.
Piñeyro, Enrique (2008): *Bye Bye Life* (película). Argentina, Aquafilms.
Rancière, Jacques (2009): *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile, LOM Ediciones.

—— (2011): *Política de la literatura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.

Ribalta, Jorge (ed.) (2005): *Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*. Barcelona, MACBA.

Rolnik, Suely (2001): <http://www.macba.cat/uploads/20060531/QP_02_> [última visita: 25.09.2017].

Sontag, Susan (1996): *La enfermedad* y sus *metáforas. El sida y sus metáforas*. Buenos Aires, Taurus.

Spence, Jo (1993): *Cultural Sniping. The art of transgression*. London, Routledge.

Vallejos, Soledad (2004): "El cuerpo en los 90: chicas intervenidas", *Lecturas: Educación física y deportes. Revista digital*, n.º 78. Accesible en <http://www.efdeportes.com/efd78/cuerpo.html> [última consulta: 23.02.2016].

Vitullo, M.ª del Carmen (2004): "Mutaciones de/en lo corporal", *Educación Física y Deporte*, n.º 23. Accesible en <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/educacionfisicaydeporte/article/view/2351/1922> [última consulta: 23.02.2016].

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

Vol. VII, n.º 1 (invierno 2019), pp. 79-96, ISSN: 2255-4505

FICCIONES DE LA ANIMALIDAD EN AMÉRICA LATINA: LAS FORMAS ANIMALES EN LA LITERATURA Y EN LAS ARTES VISUALES

FICTIONS OF ANIMALITY IN LATIN AMERICA: THE ANIMAL FORMS ON LITERATURE AND VISUAL ARTS.

Eduardo Jorge de Oliveira
Universität Zürich
eduardo.jorge@rom.uzh.ch

Resumen: Este ensayo pretende desarrollar una breve geografía textual latinoamericana a partir de los estudios de la forma animal. Analizaremos textos e imágenes a partir de los estudios de Adolf Portmann (*La forma animal*), cruzándolos con aspectos de la imaginación zoológica de Jorge Luis Borges, hasta llegar a las obras de un conjunto de autores latinoamericanos: Diego Vecchio, Mario Bellatin, Nuno Ramos y Carlito Azevedo.

Palabras-clave: Forma animal; América Latina; animalidad; literatura; Artes visuales

Abstract: This essay aims to develop a brief Latin American textual geography based on the studies of the animal form. We will analyze texts from the studies of Adolf Portmann (*The animal form*), crossing them with aspects of the zoological imagination of Jorge Luis Borges, until arriving at the works of a group of Latin American authors: Diego Vecchio, Mario Bellatin, Nuno Ramos and Carlito Azevedo.

Keywords: Animal form; Latin America; Animality; Literature; Visual Arts

> No podremos explicarlo todo; buscaremos simplemente dar al lector asuntos para la reflexión y deseo de adquirir conocimientos más profundos de las formas animales.[1]
>
> Adolf Portmann, *La forme animale*

1. Los límites de lo fantástico: una puerta de entrada a las formas animales en América Latina

Este ensayo tiene como punto de partida la pregunta: ¿sirven los estudios zoológicos al análisis de imágenes y textos latinoamericanos? A partir de esta pregunta se plantea una metodología, a saber, qué estudios zoológicos se tratarán y por qué específicamente América Latina como campo de análisis. Examinaremos textos e imágenes a partir de los estudios de Adolf Portmann, comparándolos con aspectos de la imaginación zoológica de Jorge Luis Borges, hasta llegar a las obras de un conjunto de autores latinoamericanos: Diego Vecchio, Mario Bellatin, Nuno Ramos y Carlito Azevedo, todos ellos autores que nacieron a mediados de los años sesenta. Introducir la animalidad en la ficción crea oscilaciones plásticas y poéticas en el corazón de la vida de las imágenes. En este sentido, la forma animal se convierte en un artificio que, simultáneamente, vuelve presentes y ausentes a los animales, es decir, asume un valor de procedimiento literario y de performatividad. De este modo, una ficción de la animalidad es la inclusión de un animal "presente-ausente" en textos y en obras de arte. Por los rasgos, por las texturas, por las apariencias, por los cuerpos, en fin, por las formas, los animales permanecen ocultos una vez se convierten en imágenes. Este extrañamiento[2] constituye la performatividad animal en el centro de cada imagen: el animal es un ser en fuga, y las imágenes, incluyendo aquellas que están en movimiento, como en el caso de las películas, captan del movimiento animal una apariencia que, por encima de todo, no están destinadas a nosotros, pues los animales no existen inicialmente para que sean contemplados. La contemplación exige distanciamiento y nuestra hipótesis es que la posibilidad del distanciamiento

---

[1] "Nous ne pourrons donc pas tout expliquer; nous chercherons simplement à donner au lecteur des sujets de réflexion et le désir d'acquérir des connaissances plus approfondies des formes animales" (Portman 2013: 29).

[2] El término "extrañamiento" tiene un recorrido histórico en la teoría literaria, todavía se trata de un término desarrollado por Victor Chklovski en "El arte como procedimiento", de 1917. En la nota del traductor francés del texto, Régis Gayraud, se lee: *Extrañamiento*: Por este término, traducimos literalmente el ruso *ostranénié*, principal concepto subrayado por Chklovski en este texto, a partir del cual se propusieron otras traducciones que nos parecen más ambiguas por la confusión que pueden introducir. "Singularización" está muy marcada por su sentido habitual, "desfamiliarización" implica un proceso de recorte en lugar de añadir, "distanciación" remite a otro término de la historia literaria teniendo un sentido vecino, pero no idéntico. Al lado de estas palabras, el término extrañamiento (*estrangement* en inglés) es hoy de uso corriente entre los estudiosos del formalismo ruso. Representa una noción próxima a la de "deformación", en Roman Jakobson (Chklovski 2008: 23).

viene de lecturas de textos y la visualidad de las imágenes de animales. Así, la animalidad debe ser leída en términos de una construcción estética y literaria. La animalidad posee en sí misma un valor ficcional cuyo primer ejercicio de entendimiento es una lectura a través de las formas animales en textos e imágenes.

Para el zoólogo suizo Adolf Portmann (1897-1982), la "forma animal" (*Die Tiergestalt*) posee la especificidad de cambiar de apariencia, de producir visualmente ritmos. Como una poética susceptible de ampliar simultáneamente nuestro vocabulario (*Wortszchatz*) y nuestros repertorios visuales (*Bilderschatz*), las formas animales son una fuente inagotable de transformaciones, comportándose como una materia en movimiento. Esta es la seducción de la animalidad: la presencia de los animales es esquiva. Mientras se la moviliza en imágenes ficcionales, realizando una fábula, una narración, una historia, un poema, la animalidad suscita oscilaciones plásticas y poéticas. La animalidad es un artificio; en ella los animales se mueven mediante la dinámica de la presencia y de la ausencia, resultando que ya están fuera de escena. Esta es una dinámica de las formas, en la que los animales imprimen en las imágenes la fuga de su forma de ser, dejándonos un "imprinting", una impregnación del afecto (Maciel 2017: 38). La forma animal estalla como imagen al mismo tiempo que el propio animal escapa de ella. De este modo, a través de los animales los artistas latinoamericanos incorporan un imaginario idiomático específico al manifestar relaciones existentes entre pueblos y los propios animales. La forma animal –en ese tejido compuesto de territorios y pueblos en América Latina–, nos ayuda al menos a posicionarnos desde una "especulación expropiatoria", tal como propuso Josefina Ludmer, de donde procede un uso de la literatura "como lente, máquina, pantalla, mazo de tarot, vehículo y estaciones para poder ver algo de la fábrica de realidad" y que "implica leer sin autores ni obras: la especulación es expropiatoria" (2010: 10). Las formas animales en América Latina pueden entenderse como un modo de expropiación; por un lado, expropiación de genealogías, de vínculos y, de otro, expropiación del entendimiento de una memoria transportada por las formas animales a través de la propia existencia humana. La literatura es un punto de entrada por excelencia, puesto que ficciones y poéticas pueden convertirse en modos intensivos de especulación afirmada en prácticas de una "imaginación pública" (Ludmer 2010:10). El camino entre arte y ciencia se bifurca, llegando a las propias fronteras de la literatura fantástica. Jorge Luis Borges es un autor ineludible para comprender ese aspecto, sobre todo por el modo con que utilizó el género bestiario, en 1957, cuando publica, junto a Margarita Guerrero, el *Manual de Zoología Fantástica*. Parte de ese aprovechamiento surge del saber enciclopédico y clasificatorio de los animales de la literatura occidental que dio forma al uso deliberado del término "manual", en el que los animales quedaron clasificados y de una cierta parodia del conocimiento de los protodiccionaríos, como las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla, los bestiarios medievales y los fragmentos zoológicos de textos literarios del canon occidental.

El primer aspecto de una lectura de la "forma animal" no deja de plantear las contradicciones en el propio discurso zoológico y científico, precisamente, dicha lectura contribuye al debate entre forma y función, y sus implicaciones

para el pensamiento artístico y literario. El segundo punto que merece analizarse concierne al estatuto de lo "fantástico" de la literatura para agrupar animales inexistentes o que antes no existían en la fauna por estar fuera de un sistema de clasificación. Entre ambos aspectos, no obstante, existen análisis que derivan de la antropología y de la etnografía donde las formas animales también pueden ser comprendidas a partir de tensiones territoriales y políticas, cuyo fondo es un vasto sistema de creencias y saberes. La participación de la representación animal en las creencias produce marcas concretas y totémicas en los territorios, alterando, por ejemplo, las formas de organización social de comunidades autóctonas. La representación, o, mejor dicho, la presentación de los animales es una potencia sin la cual diversas manifestaciones de la magia no serían quizás tan eficaces. Ante tales manifestaciones, la razón del hombre occidental nunca dejó de indagarse acerca de la naturaleza del hombre llamado *primitivo*, históricamente puesto en un plano inferior (Pascal 2017: 585-586). La formación de lo fantástico y, sobre todo, su consolidación en el plano literario, quizás sean formas de nombrar parte de esas tensiones políticas que encuentran inscripciones en las formas animales.

"Fantástico" es un término que, en América Latina, tiene una connotación asociada a la geografía y a la imaginación. Si Borges ofrece un punto de partida, es porque él catalogó a los animales de modo sincrónico. Desplazó los animales tanto de los bestiarios como de la literatura del siglo xx, convirtiendo un término del siglo xvi, "fantástico", en un criterio de clasificación. Tal vez sea preciso recordar que "fantástico" procede del bajo latín *fantasticus*, prestado del griego *phantastikos,* capaz de formar imágenes, "representaciones" o "quien imagina cosas ilusorias", derivado de *phantazesthai*, "imaginarse", pero también de *phainein*, es decir, aparecer (Rey 2012: 1317). La hipótesis sería que el uso borgiano de lo fantástico guió hasta cierto punto el pensamiento latinoamericano y que, de forma simultánea, influyó en el pensamiento francés contemporáneo, más en concreto en Michel Foucault que, en 1966, publica *Las palabras y las cosas*. Leyendo la primera línea del libro de Foucault, "Este libro nació de un texto de Borges" (1966: 7), encontramos una guía metodológica de la recepción de textos literarios. El objeto borgeano del que se ocupa Foucault es la enciclopedia china. La primera frase escrita por el filósofo condensa la geografía que mezcla el sistema de orden alfabético, es decir, una perspectiva enciclopédica, y el adjetivo "chino", que es responsable de hipostasiar el término "fantástico". Lo que hay implícito entre Borges y Foucault, entre 1957 y 1966,[3] es que Borges transformó el término "fantástico" en procedimiento, es decir, a través de manuales, de listas, de formas de clasificación, consiguió desviarse de un modo paródico de la forma clásica de la epistemología continental, por lo menos en el sentido alcanzado por la enciclopedia de Diderot y D'Alembert en el siglo xviii.[4] Tal vez el punto de-

[3] El texto de Borges analizado por Michel Foucalt en *Les mots et les choses* es "El idioma analítico de John Winkins", publicado en 1952 en *Otras Inquisiciones*.

[4] Consultado en <http://www.galleyrack.com/images/artifice/resources/texts/diderot/diderot-encyclopedie-vol-00-subscription-proposal-paris-gallica-bnf.pdf>.

cisivo esté en el subtítulo de la Enciclopedia "Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers" y en la nota etimológica en pie de página: "la palabra *Encyclopedia* significa encadenamento de las Ciencias. Ella está compuesta de xu *en*, de cuclz *circulo*, & de paideia *instituición* o *Ciencia*. Un uso extracientífico de la enciclopedia incorpora otros niveles de tiempo y de territorialidad, en el que el modo discursivo de la ciencia posee un valor narratológico, aproximando, de este modo, la clasificación o, de modo más preciso, el rigor de la taxonomía, de los procesos narratológicos. Maria Esther Maciel delimita en la enciclopedia un territorio de un "conjunto de dispositivos taxonómicos" en el que "todos ellos, de carácter móvil o intercambiable, indican la diversidad de formas con que buscamos organizar el orden desordenado de la vida" (2010: 30). Las formas animales emergen de ese principio y son un punto de apoyo fundamental para la elaboración de poéticas y ficciones literarias.

El criterio de una clasificación rigurosa no excluye la fantasía o ella nace simplemente de donde surgen los errores de los criterios. En un nivel suplementario, el vértigo de las listas (Eco 2009) nos aproxima a lo que Maria Esther Maciel había afirmado en "Poéticas do inclassificável" ("Poéticas de lo inclasificable"), a saber, "donde falla la clasificación surge la imaginación. En la falta de criterios para definir con precisión un objeto extraño, hay que inventarse nuevas formas –sean metafóricas o no– para que éste pueda ser descrito y especificado" (2008: 155-162). En todo caso, el desarrollo de una "imaginación pública" por parte de algunos autores latinoamericanos no deja de mostrar las estructuras de las clasificaciones en el mundo occidental, donde podemos incluir la relación entre forma y función en el campo científico y el hecho que sobrepasa el texto borgeano, a saber, el desplazamiento de las verdades a partir de las prácticas de viajes etnográficos. Lo que implica una alteración de la percepción literaria tras el advenimiento de la etnografía (Debaene 2010), hecho que no está en evidencia en la obra de Jorge Luis Borges. Borges, además de ser un autor de seres imaginarios o de la interminable biblioteca de Babel, ubica ironía al rigor porque ese es el motivo ficcional del *Manual de zoología fantástica*. Esa obra ficcional muestra a través del sesgo filológico e histórico que no existe rigor científico sin el uso deliberado de la imaginación, respondiendo a los criterios de los métodos más revalidados.

2. La forma animal y el conocimiento por los detalles: la literatura y la imaginación

Volvamos a Adolf Portmann y a la forma animal (*Die Tiergestalt*). Publicado en 1948, y después de una segunda edición reescrita por el autor en 1960, se traduce el libro al francés y se publica al siguiente año, en 1961. Maurice Merleau-Ponty, en uno de sus cursos en el Collège de France (1994), utiliza el libro para alejarse de definiciones científicas clásicas, como la de Xavier Bichat, según la cual la vida se organizaría como un "conjunto de funciones", aproximándose así a la vida como "una potencia de inventar lo visible" (Merleau-Ponty 1994: 244-248). A pesar de todo, es necesario exponer de nuevo una cuestión de fondo en

relación con los estudios literarios: ¿sirven los estudios zoológicos para el análisis de imágenes y de textos latinoamericanos? Los estudios de Portmann, por ejemplo, contribuyen a nuestro análisis de textos y de imágenes porque lo que él denomina "valor de forma" permite lanzar una mirada sobre las estructuras de la vida animal sin que se las someta a una función. El valor de forma en ese momento tal vez nos ayuda a indicar el lugar de los índices de transformación de los animales en una jerarquía morfológica (Portmann 2013: 65-66).

Esta jerarquía nos ayuda, a su vez, a comprender las alianzas entre el hombre y los animales. Tales alianzas están localizadas en una construcción textual y de imágenes que posee tanto una característica ficcional como una eficacia social. La literatura y las artes visuales apelan a la mezcla de los dos campos y será mediante el "saber indirecto" (Roland Barthes, *La leçon*) de la literatura que ficción y efecto social producen mutuamente "extrañamientos", sea por la incorporación de rituales, que se desdoblan mediante la relación con lo sagrado, con el sacrificio, el culto a ciertos animales en culturas no-europeas,[5] o por la incorporación de los animales en la vida cotidiana, en la que, más en concreto, gatos y perros dirigen acciones fundamentales de la vida animal en la escena doméstica. La noción de forma animal produce en la literatura un conocimiento por los detalles, haciendo un uso formal de la animalidad como ejercicio de imaginación.

Uno de los estudiosos de Portmann, Jacques Dewitte, en la introducción de *La forma animal*, observa que el hombre es el ser que vive en un "mediocosmos", es decir, que nosotros vivimos en el "mundo medio de la percepción común, entre lo infinitamente pequeño y lo infinitamente grande" (2013: 7). Portmann, a su vez, había comprendido que, a partir de Galileo, el hombre moderno aprendió a dudar de sus percepciones, como si la invención de la subjetividad se expandiese entre el mundo humano y el de los otros seres vivientes, alejándolo definitivamente de ellos. La ciencia, siguiendo la vía de la objetividad, por lo menos como un modo de presentación en el sentido común y tradicional, tiende a borrar un conjunto de errores y de conquistas, pues objetiva la organización de los saberes. En esta discusión la literatura se presenta como una forma de leer los errores de los saberes científicos mediante su saber, que es totalmente otro, capaz de desplazar a los hombres del *mediocosmos*.

La concepción especulativa de la forma animal, en Portmann, a través de una morfología, permite mostrar que en América Latina tales formas ganan un valor ficcional y fantástico en el sentido de la formación de alianzas entre hombres y animales. Tales alianzas, por más temporales que sean, desarrollan espacios heterotópicos[6] –según otra lectura de Borges hecha por Foucault– que enfocan las *relaciones* entre los seres vivos. En el centro de una relación mediática, en la que la animalidad sería una operación crítica capaz de ordenar, montar y disponer las formas animales que son capaces de mantener un grado de meta-

[5] Esta afirmación encuentra por tanto algunas excepciones numerosas, puesto que no sólo toda la Edad Media nos muestra lo contrario, sino que en las prácticas agrarias la vida de los animales posee un estatuto social.

[6] El concepto de heterotopía lo desarrolló Michel Foucault en la conferencia dada en marzo de 1967, "Des espaces autres", en el Cercle d'études architecturales, en París.

morfosis en el paso de un texto a otro o de textos a imágenes y viceversa, nosotros nos desplazamos en un "mediocosmos" con el fin de reencontrar formas de acercamiento sensibles con los animales, abstrayéndolos mediante las texturas, mediante las manchas, tonalidades del pelo, variedad de plumas, ocelos y todo un repertorio de vocabulario y de fenómenos visuales a los que está asociado. El desafío es saber si la estrategia de lectura funciona entre la literatura y las artes visuales a través de un corpus de artistas y de escritores contemporáneos y si ellos son capaces de suministrarnos elementos para un panorama estético-literario a partir de Borges, mostrando que, en literatura, existe la configuración de una lucha entre forma y función que escapa del discurso científico y que lo fantástico es un modo de volverla legible mediante la propia noción de forma animal.

La fecha de publicación del *Manual de zoología fantástica*, de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, 1957, nos ayuda a situar históricamente la dinámica de las formas animales a lo largo de la segunda mitad del siglo xx y en las dos primeras décadas del siglo xxi. Partiendo de un "manual", cualquier "voluntad" de la vida orgánica no pertenece sólo a las vidas de los animales, éstas también están incluidas en la vida de los textos y de las imágenes, desarrollando una memoria en la literatura y en el arte en América Latina. Dicho de modo directo: las formas animales transportan una memoria de la especie, pero acaban por transmitirnos mucho más de lo que podríamos saber sobre un animal, puesto que tales formas no se disocian de sus ambientes. Al mismo tiempo, esa información nos sobrepasa, pues el grado informacional de las formas no es únicamente científico, ya que se presenta como una abertura en la cadena entre los respectivos animales y aquellos que los miran. Según Portmann: "En todo caso, su forma visible que nos toca y que se inscribe en nuestra memoria –la apariencia del animal– no es sólo un dato factual que guardamos con nosotros; tiene esta impregnación porque la vida orgánica 'quiso' que fuese así" (2013: 13).[7] Animalidad que en la circunstancia de operación crítica nos permitiría leer las formas animales mediante el materialismo de la obra.

Terry Eagleton, en *Materialism*, encuentra un punto de equilibrio para pensar sobre los límites de la representación de la ciencia y de la concepción de materia en sus fundamentos históricos y filosóficos. Eagleton expone el movimiento de la materia para aquello que escapa a la escala de lo humano: "De las hormigas a los asteroides, el mundo está en una dinámica compleja de fuerzas interconectadas en el que todos los fenómenos están interrelacionados, nada permanece parado, la cantidad se convierte en cualidad, no existen puntos de vista absolutos, todo está en un perpetuo punto de cambio hacia su lado opuesto y la realidad envuelve poderes en conflicto mediante la unidad" (2016: 7).[8] En

[7] "En tout cas, leur forme visible qui nous frappe et qui s'inscrit dans notre mémoire –l'apparence de l'animal– n'est pas seulement une donnée factuelle que nous enregistrons ; elle a cette prégnance parce que la vie organique a 'voulu' qu'il en soit ainsi".

[8] "From ants to asteroids, the world is a dynamic complex of interlocking forces in which all phenomena are interrelated, nothing stays still, quantity converts into quality, no absolute standpoints are available, everything is perpetually on the point of turning into its opposite and reality

este sentido, la ciencia y lo fantástico forman parte del mismo movimiento con una unidad de poderes en conflicto que no aleja por completo las ciencias naturales (*Naturwissenschaft*) de la literatura. Las formas animales, por este sesgo, no dejan de revelar la propuesta de Philippe Descola, en *Par-delà nature et culture*, donde el antropólogo francés propone una lectura que cuestione la firmeza de la estructura y la movilidad de las relaciones a partir de una ecología de las relaciones (Descola 2005). Esta ecología de relaciones encuentra un terreno muy vasto y amplio en los textos literarios.

3. La vida animal de las imágenes y el sentido de los textos

3.1. La ciencia y lo fantástico: llamar a la puerta de lo desconocido (dos novelas de Diego Vecchio)

> De un mundo a la escala del hombre, con sillas, mesas, puertas y ventanas, pasó a un mundo a la escala de un insecto. Luego se perdió en el reino de lo invisible, engullido por el abismo de lo infinitesimal. A una velocidad vertiginosa, cada vez más cercana a la velocidad de la luz, pasó del micrón al micrón del micrón y del micrón del micrón al micrón del micrón del micrón. Del mundo de los microbios pasó al mundo de las moléculas y del mundo de las moléculas, al mundo atómico y del mundo atómico al mundo de las partículas subatómicas. Y luego dio de narices contra una puerta: la puerta de lo incognoscible.
>
> Diego Vecchio, *Microbios*

Llamar a la puerta de lo desconocido: motivo portmaniano en el límite de las ciencias con la literatura. Es un hecho que la literatura latinoamericana habría heredado de Borges su característica *fantástica*. Aun cuando la literatura latinoamericana posea un vasto repertorio de autores que anteceden a Borges, como Juan Rulfo o José Maria Arguedas, Borges se convierte en un autor clave para este análisis. Su dimensión zoológica y enciclopédica, reunidas funcionaron como una puerta de entrada para el espacio heterotópico de la literatura, esto ocurrió con la recepción francesa de Borges, más en concreto con la lectura hecha por Michel Foucault. Menos que una influencia de la literatura sobre la filosofía y la ciencia, es necesario equiparar la propia ciencia como una de las fuentes de esta manifestación literaria. Y por ciencia es necesario incluir igualmente la etnología, las ciencias naturales y las áreas cuyo estudio de campo resulta esencial. El cruce entre ciencia y literatura pone en escena lo fantástico en el sentido del que hizo uso Borges de manera deliberada. No tan distante de este universo, el escritor argentino Diego Vecchio (Buenos Aires, 1969), autor de *Microbios*, retomó personajes de un área que no es sólo fantástica o imaginaria para componer una serie de narrativas que buscan apartar lo humano de su "mediocosmos", es decir, de la percepción media a la cual se refirió Portmann. Vecchio busca en la ciencia, una fuente histórica llena de errores y éxitos. Los fracasos de la ciencia es un principio para las narrativas fantásticas desarrolladas

---

evolves through the unity of conflicting powers".

por él. Fantástico, dígase de paso, que se vale de la imaginación para las formas animales.

La última narración de *Microbios*, por ejemplo, "El hombre del burdel", está inscrita entre el "macrocosmos" y el "microcosmos". El personaje, que antes observaba las estrellas a través del telescopio, cambia la dirección de su mirada y pasa a observar minuciosamente los microbios a través del microscopio. Diego Vecchio sabe que, en el siglo XIX, en una lucha por la soberanía, cada nación se disputaba el progreso a través la ciencia, luchando literalmente por cada microbio:

> En los últimos tempos, las principales potencias europeas habían descubierto un microbio. Prusia se enorgullecía del bacilo de la tuberculosis, descubierto por Koch. Francia se ufanaba del germen de la rabia, que descubrió Pasteur. Incluso una nación tan atrasada como España se jactaba de tener identificado su propio protozoario, totalmente inofensivo, identificado por Ramón y Cajal. (Vecchio 2006: 174-175)

Habiendo descubierto cada nación su propio microbio, el personaje de la narración, por motivos económicos, cambia la astrología por la naciente microbiología. Yendo a París para ser el asistente del profesor Philippe de Saint-Gervais, el personaje desaparece de la narración, cediendo su lugar como protagonista al profesor Saint-Gervais, que asume el papel de personaje principal. Este hombre de ciencia alcanzó la celebridad gracias al descubrimiento de la resistencia de las gallinas al germen de la gripe. Es de conocimiento general que algunos microbios fueron responsables de la muerte de millares de personas. Con el descubrimiento de la inmunidad de los gallináceos en una gallina que se llamaba Samantha, Saint-Gervais será el nuevo experto de la disciplina de Microbiología en el Collège de France. Mediante toda una retórica en torno a los microbios, el profesor llama la atención del público sobre el hecho de que, por un lado, algunos microbios fueran capaces de exterminar a más de veinte millones de personas, como fue el caso de la peste en Venecia en el siglo XIV, y que además otros microbios, por otro lado, no son peligrosos, como los que producen la vinificación o incluso los nutrientes atmosféricos. Uno de los personajes de la narración, Samantha, una gallina con gripe, está en el centro de las naciones que quieren monopolizar los microbios. Con discursos científicos de esta naturaleza, donde los animales se mezclan con la vulgarización del saber, el autor se sirve de lo imaginario para lograr que su profesor-personaje llame a la puerta de lo desconocido.

La dura vía de la ciencia, el "mediocosmos" humano y la animalidad son motivos recurrentes en la obra de Diego Vecchio. Otro ejemplo se encuentra en *La extinción de las especies*, una novela sobre la formación de las colecciones de los Museos de Historia Natural en los Estados Unidos. Publicado al final de 2017, *La extinción de las especies* es una parodia no sólo del discurso científico, gesto recurrente en *Microbios*, sino también de su propia lógica enciclopédica. A través de las formas animales, el autor establece un vínculo histórico entre la naturaleza y los museos. A partir de la tradición antropológica, etnográfica y social con

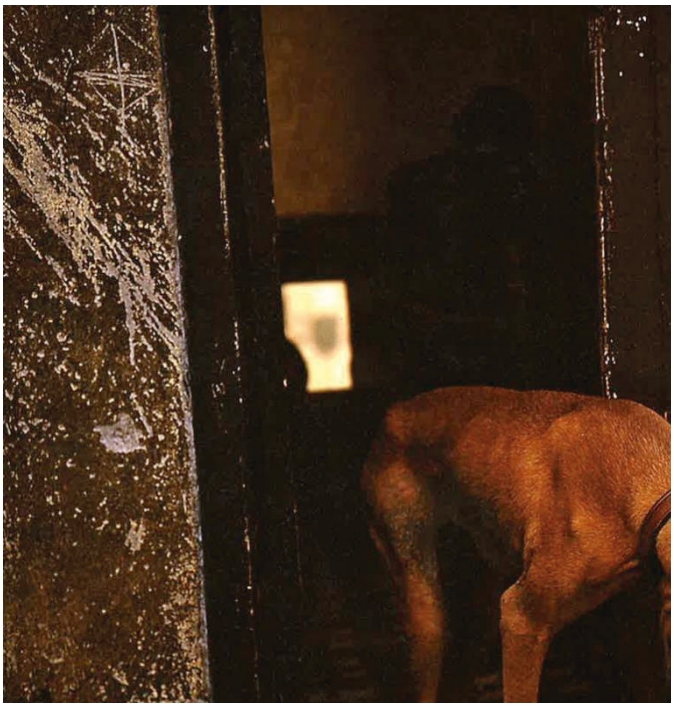
la cual este libro establece un diálogo, la crítica literaria debe asumir un papel histórico en la lectura de novelas a través del sesgo de tal tradición, aproximándolas incluso a conceptos de Philippe Descola, más en concreto a las formas de vínculos que establecemos con otros seres vivientes y sus características estructurales. Por ejemplo, según Descola, "visiones del mundo", "cosmologías" y "formas simbólicas" son términos que encuentran sus divisiones entre el llamado Occidente moderno y las sociedades chamánicas (2005: 527-528). Descola nos ayuda a comprender la formación de un vocabulario antropológico necesario para entender uno de los usos de la forma animal por lo que emana de simbólico. Antes de seguir por conceptos-clave de la antropología, tales como "cambio", "predicción", "don", "producción", "protección" y "transmisión", dividiéndolos aún en relaciones simétricas y asimétricas, Descola expone una base para la operación de tales conceptos: "Entendidos como disposiciones dando una forma y un contenido al vínculo práctico entre yo y otro cualquiera, los esquemas de relación pueden clasificarse según lo que equivale este otro y no en relación a mí en el plano ontológico y según las relaciones que establezco con él, reciprocas o no" (2005: 529-530). Diego Vecchio, a su vez, parece referirse a los museos y su modo *depredador* de poner en práctica tanto la pulsión taxonómica como la manía de coleccionar y de exponer objetos venidos de culturas llamadas primitivas o animales fuera de sus ambientes, aun cuando algunos museos de historia natural los reconstruyan bajo la forma de dioramas o panoramas. De esta forma, la forma animal coincide material y simbólicamente con la memoria del occidente moderno. Recordamos a un animal o a una especie cuando miramos a sus representaciones. En este lugar existe la formación de un campo visual donde las características de un grupo se oponen a las del otro, también en la clasificación propuesta por Descola: es decir, cambio, depredación y don, literalmente están de un lado, mientras que "producción", "protección" y "transmisión" se sitúan del otro. La cuestión es que en la narrativa, al igual que con el análisis antropológico que proporciona una base, el texto literario parte de un saber distinto, así como *Microbios* se había servido del discurso científico.

A través de las formas animales, el autor no deja de establecer relaciones que salen del impasse que sitúa de un lado la naturaleza, del otro la cultura. Tal vez podamos denominar tal impasse, por lo menos de modo temporal, confrontándolo con las culturas del museo, donde los objetos salen de sus usos prácticos y rituales. Objetos de museificación, desprovistos de movimiento, es decir, de vida, los animales no son más que formas reducidas a un nivel de percepción por los humanos. No obstante, la mirada hacia los animales dentro de un museo podría modificar la división de los espacios preconstituidos que precedieron a los museos, es decir, los gabinetes de curiosidades. Estos gabinetes buscaban distraer y divertir al público, mientras que el museo de historia natural concebido por uno de los personajes de la novela busca sobre todo instruir a los visitantes, logrando que este moderno equipamiento de la memoria occidental funcione como un transporte tanto en el espacio como en el tiempo:

> El sueño de Mr. Spears era que quien visitara su museo y estuviera predispuesto para tal aventura, emprendiera un viaje hasta espacios y épocas remotas, desplazándose en un vehículo mucho más veloz que el más veloz de los ferrocarriles, como puede llegar a ser la imaginación cuando es custodiada por la ciencia. A diferencia del viajero que se traslada de un lugar a otro, a costa de gastos exorbitantes de transporte, alojamiento y comida, los visitantes del museo podrían recorrer, en unas pocas yardas, aquello que se hallaba separado por montañas, ríos y desiertos. Por el módico precio de 2 centavos, el Museo de Historia Natural daría a ver el espectáculo del mondo, comprimiendo a escala humana el parsimonioso tiempo de los planetas, de modo que hasta un niño pudiera observar, en cuarenta minutos, aquello que había acaecido durante miles de millones de años. (Vecchio 2017: 35-36)

Cuando discutimos la presencia de las formas animales en América Latina, la imaginación y la geografía poseen un papel esencial en lo que respecta a la formación de la memoria en el espacio social. Esta memoria se construye a partir de una duración determinada por su lentitud: es la formación de una sensibilidad en que la memoria acoge las formas animales que se producen de manera intensa en los escritos y en las imágenes. Si existe una referencia más precisa al espacio, es para mostrar que antes de que se desarrollen en un lugar cerrado, las formas animales están en relación con el ambiente en que están insertos. El mínimo desplazamiento de orden cultural es un desplazamiento de orden espacial. Comer, orar, agradecer, por ejemplo, son actos en relación directa con el animal y tales gestos también participan de un ritual poco recordado u olvidado en sociedades que se centran en la producción y el consumo. La imagen, por ejemplo, no deja de ser un lugar para acoger tales formas, estableciendo así especies de rituales y nuevas relaciones con sacrificios. Diego Vecchio, con *La extinción de las especies*, muestra que en los museos las imágenes luchan por la existencia y, dentro del complejo mecanismo de transmisión, las imágenes poseen geografías específicas. Por último, en el campo visual, hay especies de imágenes que alcanzan la extinción. Esta extinción forma parte de una lucha continua de los museos, que es también objeto de la novela de Vecchio. La carrera de los museos americanos por formar y concretar sus acervos es una disputa continua por la atención del público. Con tal objetivo, los museos de historia natural producen valores variantes de reliquias, esqueletos, dientes, huesos, etc. Valores que no son sólo materiales, sino elementos fundamentales del relato de la extinción. Una vez que se extingue una especie, sólo cabe la supervivencia mediante la transmisión de versiones de historias. En este sentido, Diego Vecchio coloca los relatos de extinción en conflicto con el espacio físico de los museos.

3.2. Formas animales sacrificiales (Mario Bellatin, Nuno Ramos, Carlito Azevedo)



© Miguel Rio Branco – Habana – Cuba – 2001.

> La realidad en América Latina siempre incluye lo irreal. La magia, los mitos y los rituales, los milagros y las supersticiones forman parte de la realidad sudamericana que se prolonga en la vida y en el pensamiento de las personas, pero también en su concreta situación social y política. (Lenz 1995: 3)[9]

Las palabras de Iris Lenz a propósito del fotógrafo de origen español Miguel Rio Branco, nacionalizado brasileño desde los años 70, recuperan y sintetizan una tradición latinoamericana que mantienen tales pueblos con sus animales, incluyendo los que son domésticos. Miguel Rio Branco, por ejemplo, es un artista que incorpora en sus imágenes el aspecto ambivalente de realidad y de irrealidad, o, dicho de otro modo, de fantástico, con las formas animales. En parte de la obra de Rio Branco existe una poética violenta de los perros que viven en los límites de la vida doméstica y del abandono en las calles de los suburbios de ciudades brasileñas. En Brasil, como en la parte hispánica de América Latina, muchos

[9] "Realität, zu der Südamerika stets auch das Irreale gehört. Magie, Mythen und Rituale, Wundertätigkeit und Aberglaube sind Teil der südamerikanischen Wirklichkeit, die viel über Leben und Denken der Menschen, aber auch über ihre konkrete soziale und politische Situation aussagen".

perros viven y sobreviven en las calles. Se les conoce con el término "*vira-latas*" ("perros callejeros"). El perro ocupa un lugar esencial en la obra de autores como Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Nuno Ramos, Carlito Azevedo. No sólo por el epíteto "mejor amigo del hombre", el perro, bajo la figura del *vira-lata*, comparte su condición miserable con la de las personas expuestas a una vida precaria. En gran parte de las situaciones el perro alcanza el nivel de representación de un mendigo o de un morador de la calle, alcanzando con ello el estatuto de una vida susceptible de matar, ajena a toda noción de sacrificio. Más allá de las calles en grandes ciudades de países periféricos, la literatura también se volvió un espacio en el que sobreviven esos animales, cada uno de ellos de forma diferente: de *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, con un perro-personaje llamado "ballena", al "Crimen del Profesor de Matemáticas", de Clarice Lispector, publicado en 1998, en la colección *Laços de Família*. La animalidad del perro, de este modo, no vendría por el animal, sino del grado mínimo de humanidad alcanzado, hasta el punto de convertirlo en una vida precaria: un *vira-latas*, un *perro callejero*, es una forma animal de violencia absorbida en términos de exposición de un ser hambriento, enfermo, blanco de puntapiés e incluso de atropellamiento cuando vagan por las grandes avenidas. Los perros asumen esa característica de "forma animal" en fotografías y en textos literarios.

Mario Bellatin (México, 1960), por ejemplo, concibió un tratado sobre el futuro de América Latina a partir de la perspectiva de un deficiente físico y sus treinta pastores belgas. En esta novela, *Perros héroes*, existe una situación-limite imaginada por el narrador, en la que supuestamente uno de los animales en cuestión estuvo expuesto al sacrificio:

> En el momento de la matanza, el hombre inmóvil pedirá que Annubis sea el primer animal a ser sacrificado. Luego de pronunciar estas palabras, dice sentir siempre un intenso dolor en la pierna que le duele con regularidad. El enfermero-entrenador abandona, entonces, todo lo que esté haciendo para comenzar un masaje terapéutico. Si el dolor no cede, el enfermero-entrenador debe introducirse en la cama del hombre inmóvil para calentar con su cuerpo la pierna adolorida. Para logarlo, lo despoja primero del auricular del teléfono atado a su cabeza y luego lo lleva cargado, desde el sillón donde pasa las jornadas, hasta la cama situada debajo de la jaula de los pericos de Australia. (Bellatin 2013: 324)

La dimensión sacrificial guarda una justa distancia con el sacrificio religioso. Teólogo de formación, Mario Bellatin buscará relaciones del texto con lo sagrado, aunque los sentidos desarrollados por el autor no se restrinjan a un perímetro propiamente religioso, como leemos en la forma con la que nombra al perro, Annubis, y en la simulación del sacrificio que encontramos en el relato. De este modo, un deficiente físico viviendo en una casa insalubre dispone de una capacidad fuera de lo común para entrenar a este tipo de perro. Con la ayuda de un enfermo y prácticamente hablando de modo incomprensible, emite sonidos agudos capaces de calmar a esos animales. Los perros solo entienden el francés y es por ello que el enfermero conoce algunas palabras para comunicarse con

ellos. Se desconoce la relación de los perros con América Latina, y tal vez la relación de los animales con este vasto territorio sea un enigma. Tal vez sea la presencia de un mapa de América Latina en la pared de su sala lo que trata de explicar la presencia de esa especie de perros en el continente latinoamericano o esa presencia del mapa sería un modo de exteriorizar un territorio mental de la animalidad presente en los personajes. En todo caso, es la presencia de los perros lo que se explorará también en una breve novela, cuyo título es *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*, de 2017. En ambas narraciones, los cuerpos humanos presentan deficiencias. Hay siempre una debilidad física que refuerza el vínculo creado a través de la ficción entre hombres y animales, vínculo que no oculta una hostilidad, como es el caso con los perros. Es a partir de un cuerpo inmóvil o debilitado por la ausencia de función de uno o más órganos del sentido que se desarrolla el motivo. En *Escribir sin escribir* Bellatin comenta lo que se debe esperar de un evento literario. *Perros héroes* es uno de esos textos que se entregaron a "merced de sus propias reglas, sujetos sólo a las instrucciones de uso que habían proporcionado los creadores para su difusión" (Bellatin 2014: 12). El procedimiento literario de *Perros Héroes* comporta una investigación y convivencia con los perros:

> La historia comenzó cuando contesté un aviso del diario de artículos de segunda mano donde anunciaban la venta de cachorros de pastor belga malinois. En esa época había muerto de vejez un perro sumamente fiel y buscaba un animal sustituto. Había ensayado sin éxito con varios ejemplares. Un greyhound que se estrellaba contra las paredes de mi casa por falta de un espacio apropiado para correr; unos lebreles que ensuciaban sin la menor culpa los muebles y las camas; ciertos podencos que no entendían ninguna orden y un primitivo basenji, el perro gato, que me llegó a desesperar con su indiferencia. Hasta que alguien me recomendó que probara con malinois, los únicos capaces de efectuar con éxito el *ring francés*, un deporte en que los perros muestran unas habilidades excepcionales. Me dijeron que conseguían realizar esas proezas porque eran descendientes directos del lobo. Contesté al aviso. Hice una serie de preguntas específicas sobre la relación entre estos perros y sus ancestros. Sobre si sus habilidades podían explicarse por una inteligencia más desarrollada que la de los perros de otras razas. Me pidieron que esperara unos momentos. Alguien iba a contestar a mis preguntas. Minutos después escuché por primera vez la voz del hombre inmóvil, quien desde sus primeras palabras trató de demonstrar que tanto él como esos canes eran poseedores de una mente superior. Media hora más tarde estaba yo instalado en su casa, atento al espectáculo que desde su inmovilidad más absoluta tenía montado para los visitantes. Con la ayuda de su enfermero entrenador, hacía pasar uno por uno a los ejemplares a su habitación, para que el espectador viera cómo iban repitiendo una serie de conductas que él había anticipado minutos antes. Previo a mi partida ocurrió un error de cálculo. El hombre inmóvil le achacó toda la culpa al enfermero entrenador. Uno de los animales me mordió y me destrozó el pantalón de trabajo que llevaba puesto. No regresé a aquella casa sino hasta un año y medio después. En ese tiempo escribí el libro casi sin pensar en la experiencia que había vivido. Cuando ya lo había entregado al editor, pensé en volver a la casa para constatar qué había de cierto entre lo que había escrito y

> el universo que solía desarrollarse en el hogar del hombre inmóvil. Con mucho asombro advertí que en el texto se encontraba retratada esa realidad hasta en sus mínimos aspectos. Volví con una cámara de fotos e hice algunas imágenes al azar. Cuando las vi me di cuenta de que la ficción que expresaban esas fotos, supuestamente sacadas estrictamente de la realidad, era perfecta. Decidí por eso incluirlas en el libro y hacerlas pasar como verdaderas instalaciones. (Bellatin 2014: 12-13)

Existe un procedimiento plástico y ficcional que reúne las dos novelas, ya sea por la presencia del animal, ya sea por el valor narrativo de la fotografía, situada nada más que como una síntesis entre lo vivido y la realidad, pero mediante el desarrollo intensivo de una lectura de las formas animales en la convivencia con los perros. Existe en el texto una impregnación de una existencia canina y ella circula de un modo más eficaz a través del saber y de la inmovilidad de uno de los personajes. Valores que están conectados con otro libro que nos llama la atención. El título de la segunda novela, *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*, es una traducción literal de un texto de Diderot, "Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient", de 1749. Allí los perros forman una especie de población salvaje y dispuesta a atacar a aquellos que atraviesen su territorio, que está situado en la frontera alrededor de la colonia de alienados Etchepare, espacio que alberga pacientes compuestos por ciegos y sordos. El narrador realiza un discurso indirecto libre y generalmente se dirige a Isaías, otro alienado de la Colonia: "Tampoco confiemos, Isaías, ni en mi entendimiento ni en mi manera de comprender el mundo" (2017: 22). Ambos se hallan confinados y están ante un profesor de escritura literaria con quien los internos deben componer un libro en el plazo de una semana, que es el tiempo inscrito de la narración. La obra entera parece remitir a uno de los versículos de Mateo, "si un ciego condujera a otro ciego, ambos caerán en el agujero", poseyendo también un valor intertextual con los versículos de Isaías, en los que quienes guían al pueblo son los mismos que lo desorientan, conduciéndolo al error. Esta vez, para incorporar la propia trama de la escritura en el texto, Bellatin asume el *alter ego* de un profesor de escritura creativa, a quien los propios alienados de la Colonia Etchepare ponen a prueba su calidad de trabajo:

> Nosotros, los hermanos recluidos en un pabellón especial de la Colonia de Alienados Etchepare, nacido ciegos y devenidos sordos, estudiantes en este momento de un maestro que se dice escritor y acechados por grupos de perros salvajes cada vez que por las noches debemos dirigirnos al baño. Una realidad que, en este momento, cuando debemos estar atentos a las palabras de un maestro de poca monta, se ha vuelto un tanto aburrida. El caso es, Isaías, que el maestro contratado por los directivos de la Colonia de Alienados Etchepare vuelve, por lo visto, una y otra vez, al tema de texto y fotografía. (Bellatin 2017: 23)

Moviéndose entre una condición contemporánea de la literatura y una tradición japonesa cuyos textos siempre poseen protagonistas discapacitados, Bellatin se valió de la "presencia-ausencia" de los perros para componer un límite a escala

humana del mundo perceptivo, ampliando en cierto modo la cartografía que había establecido en *Perros héroes*.

Siguiendo con esta cartografía de las formas animales, más en concreto con los perros, hay dos casos en la literatura brasileña que merecen mencionarse brevemente: "Monólogo para um cachorro morto", de Nuno Ramos (São Paulo, 1960), y "Prólogo canino operístico" publicado en la primera parte del *Livro das Postagens*, titulada "O livro do cão", de Carlito Azevedo (Rio de Janeiro, 1961). Se propagan las imágenes de los perros, aun cuando sea en un número mucho menor a la profusión de estos animales en la calle. Sin embargo, estos dos escritores refuerzan la "vida expuesta" de estos animales, presencia también constante en el lado lusófono de América Latina. El primero, Nuno Ramos, realizó una ópera para un perro muerto. En esta ópera se cuenta la vida de dos perros constantemente amenazados por coches a lo largo de las carreteras y las calles (2014: 359-363). Ramos inicia el texto con una cartografía de los lugares no frecuentados por los perros, "shoppings, mercados unificados, vestíbulos de aeropuerto, boletines informativos de la Bolsa de Valores, unidades de terapia intensiva de hospitales. "Meu interesse olha para elas de olhos bem abertos – cegos e abertos" (2014: 359). Las formas animales encuentran un momento de resignificación del código escritural a partir de la cual la forma animal no es sólo "imagen", sino una articulación simultánea orgánica e inorgánica, de restos y memoria : "Vire corpo, imagem. Vire corpo completamente casca, derme, pelo, baba, plástico" (2014: 360). Es en este punto que la literatura encuentra los límites de la materia: mediante el sesgo de la forma animal, lo fantástico está en el límite de los restos y de las narrativas de su transformación en mercancías, como el mito del perro callejero que se transformará en pasta o jabón, una vez que fueran capturados por el sistema sanitario del Estado. Esta metamorfosis ocurrió en el ámbito de una instalación realizada por el artista en 2011 en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, y antes se presentó en el Centro Cultural Banco de Brasil, en Brasilia, en 2008. El 3 de junio de 2017 se presentó la ópera en el Cabaret Voltaire, en Zúrich. El narrador, en primera persona, utiliza el monólogo interior para investigar los detalles de la muerte de un perro, buscando comprender la forma de vida animal en los márgenes de las ciudades, en los límites de las bajas condiciones sociales, donde un perro de la calle también es un espectro que ronda la vida social.[10]

Carlito Azevedo también aprovecha el motivo de la ópera –su prólogo es operístico– para dar voz a un perro y sus desdoblamientos de los espectros de la forma animal, con la diferencia de que el intertexto del autor crea una proliferación de voces, cuyas fuentes son otros textos literarios del siglo xx. Incorporando elementos de la fábula y de la historia estética y literaria, el perro es el hilo conductor que reúne la biografía de la poeta rusa Marina Tsvetaeva, el dadaísmo, el realizador portugués Miguel Gomes, Rosa Luxemburgo y Jean-Luc Godard. Con todas estas referencias, el perro repite varias veces que el autor debería estar en su lugar. El perro en primera persona se vuelve un modo de

[10] Para un análisis de esta cuestión, desarrollé un estudio en De Oliveira (2018).

reunir dos artificios de lectura presentados respectivamente al inicio y al final del presente ensayo: el primero, la noción *Forma animal*, de Adolf Portmann, y el segundo, *El arte como procedimiento*, de Victor Chklovski. Al analizar la relación del fenómeno de la descripción literaria de un autor como Liev Tolstoi, Chklovski expone que el novelista se vale de tal técnica para describir los objetos como si él los viese por primera vez. El autor llega a crear un método de "extrañamiento" (Chklovski 2008) que pasa de los objetos a los animales. Éste es el objetivo de este análisis hecho a partir de un *corpus* de autores, Diego Vecchio, Mario Bellatin, Nuno Ramos, Carlito Azevedo. Todos ellos nacidos a inicios de los años sesenta, nos ayuda a comprender una parte de las ficciones de la animalidad en América Latina. Estos autores nos suministran elementos para una lectura de las alianzas entre literatura y animalidad en su eficacia social, es decir, cómo algunas personas viven cercadas por animales en la dimensión fantástica, coleccionista y social. La dimensión formal, por ese aspecto, no entra en conflicto con la función, tal como se propaga en la ciencia y la literatura mucho menos, ya que no es capaz de oponerse a la ciencia, incluso cuando el término "fantástico" insinúe un uso preciso de la imaginación. En este sentido, la escritura no se opone tampoco a la dimensión artística de la fotografía, de la performance, de la ópera o de la instalación. Un autor como Carlito Azevedo, por ejemplo, muestra que existe una apertura para que el poema –a partir del timbre de "voz" de un perro que substituye la presencia del autor– sea capaz de restituir el hálito de una voz canina que habla en primera persona; cuestión que está presente en el texto de Chklovski y que él identificó como "método de extrañamiento", puesto que la narración *Kholstomer*, la historia de un caballo, de Liev Tolstoi, contada por el propio animal, en primera persona, modificó históricamente la percepción de aquel que la lee y, por otro lado, contribuyó a la lectura de las formas animales, de modo que tuvimos que aguardar al concepto de Portmann para tener acceso a este término e introducirlo junto con el concepto de Chklovski a través de la teoría de la literatura. El propio animal del cuento de Tolstoi distingue la actividad animal, inmersa en la acción, de la actividad humana, gobernada por *palabras* (2008: 29). El diálogo con parte de la tradición de la literatura rusa en el poema de Carlito Azevedo logra que las formas animales sean objeto de transporte en textos literarios y que tales formas todavía presenten un grado de extrañamiento, resultado de un desplazamiento del "mediocosmos".

La cuestión de la forma animal se vuelve, en este sentido, el motivo de una geografía textual. Convierte un "querer" de la vida orgánica en un motivo "fantástico" incorporado a la realidad latinoamericana, pero precisamente en su dimensión social y política, sin reducirse a las metáforas de la vida en sociedad y de las estructuras de poder. Las formas animales constituyen "lugares" de memoria y de extrañamiento, ocupando en las narraciones, en los poemas, en las fotografías, en piezas de teatro, performances o instalaciones una dimensión de procedimiento, es decir, un modo de mantener la escritura como un vasto repertorio de desplazamientos en términos de *excesos* de vida y de idas y venidas a lo humano. Ante las tentativas agotadas de clasificación y de dominación, nos deslizamos en dirección a un mundo desconocido con la disposición de reinven-

tar constantemente las relaciones con los animales, con sus imágenes, mediante procesos de escritura en términos de flexiones poéticas y ficcionales.

Obras citadas

Azevedo, Carlito (2016): *O livro das postagens*. Rio de Janeiro, 7 Letras.

Bellatin, Mario (2013): "Perros héroes", *Obra reunida* 1. Madrid, Alfaguara.

—— (2014): "Los cien mil libros de Bellatin", En: *Obra reunida* 2. México, Alfaguara.

—— (2017): *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*. Madrid, Alfaguara.

Chklovski, Victor (2008): *L'art comme procédé*. París, Allia.

De Oliveira, Jorge Eduardo (2018). *A invenção de uma pele. Nuno Ramos em obras*. São Paulo, Iluminuras.

Debaene, Vincent (2010): *L'adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*. París, Gallimard.

Descola, Philippe (2005) : *Par-delà nature et culture*. París, Gallimard.

Eagleton, Terry (2016): *Materialism*. New Haven, Yale University Press.

Eco, Umberto (2009): *Vertige de la liste*. París, Flammarion.

Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses*. París, Gallimard.

Lenz, Iris (1995): "Miguel Rio Branco". En Miguel Rio Branco: *Von Nirgendwoher*. Stuttgart, IFA.

Ludmer, Josefina (2010): *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Maciel, Maria Esther (2008): "A poética do inclassificável", *Aletria* (Belo Horizonte), vol. 15, pp. 155-162.

—— (2010): *As ironias da ordem*. Coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte, UFMG.

—— (2017): "Ficções caninas em Clarice Lispector e Machado de Assis", *Journal of Lusophone Studies*, vol. 2, n.º 2, p. 38. Accesible en <https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/192> [última consulta: 15.07.2018].

Ponty, Maurice-Merleau (1994): *La nature*. Notes, Cours du Collège de France. París, Seuil.

Portmann, Adolf (2013): *La forme animale*, París, La Bibliothèque.

Ramos, Nuno (2014): "Monólogo para um cachorro morto". En: *Ensaio Geral. Projetos, roteiros, ensaios, memória*. São Paulo, Globo, p. 359-363.

Rey, Alain (2012) : "Fantastique". En: *Dictionnaire Historique du Français*. París, Le Robert, p. 1317.

Sanchez, Pascal (2017): *La Rationalité des croyances magiques*. París, Droz.

Vecchio, Diego (2006): *Microbios*. Rosario, Beatriz Viterbo.

—— (2017): *La extinción de las especies*. Madrid, Anagrama, pp. 35-36.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. VII, n.º 1 (invierno 2019), pp. 97-113, ISSN: 2255-4505

LA VOZ DE NADIE. SOBRE EL PENSAMIENTO DEL CUERPO EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA RECIENTE

THE VOICE OF NO ONE. ON THE THOUGHT OF THE BODY IN RECENT LATIN AMERICAN LITERATURE

Julieta Yelin
CONICET-Universidad Nacional de Rosario
julietayelin@conicet.gov.ar

Resumen: El artículo se propone indagar, a partir de la lectura de algunos pasajes de ficciones de la literatura latinoamericana reciente, la emergencia de lo que llamamos *pensamiento del cuerpo*. Partimos de la hipótesis de que los textos dialogan con el estado actual de la reflexión en torno de las políticas de lo viviente, y que lo hacen a través de experimentaciones en las que el cuerpo no es solo un centro organizador del relato –cuerpos enfermos, putrefactos, metamorfoseados, desindividualizados–, sino también una lente, una perspectiva. De este modo, la literatura interviene activamente en el horizonte de discusiones en torno del estatuto contemporáneo del cuerpo, y lo hace concibiéndolo no solo como un campo de batalla biopolítica, sino también como una herramienta creadora y transformadora.

Palabras clave: Literatura latinoamericana; pensamiento; cuerpo; biopolítica; biopoética

Abstract: The article aims to investigate, parting from the reading of some passages of fictions of recent Latin American literature, the emergence of what we call *thought of the body*. We start from the hypothesis that the texts dialogue with the current state of reflection on the politics of the living, and that they do so through experimentations in which the body is not only an organizing center of the story –sick, rotten, metamorphosed, disindividualized bodies– but also a lens, a perspective. In this way, literature actively intervenes in the horizon of discussions around the contemporary status of the body, and does so by conceiving it not only as a biopolitical battlefield, but also as a creative and transforming tool.

Keywords: Latin American Literature; Thinking; Body; Biopolitics; Biopoetics

> "Dadme, pues, un cuerpo": esta es la fórmula de la inversión filosófica. El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que este debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida.
> Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*

Estas páginas tienen como fin indagar, a través de la lectura de algunos pasajes de ficciones de la literatura latinoamericana reciente, la emergencia de lo que, por el momento, llamaremos pensamiento del cuerpo, en los dos sentidos que admite la expresión: como cuerpo pensante y como pensamiento de lo corpóreo. Partimos de la hipótesis de que en las últimas décadas ha tenido –y sigue teniendo– lugar una reestructuración del imaginario del cuerpo que está, sin duda, estrechamente ligada a las transformaciones sufridas por la noción de subjetividad. Ciertamente, no se trata de una novedad teórica –todo se enraíza, en definitiva, en el terreno del corpus nietzscheano–, pero es posible registrar un creciente número de intervenciones críticas que reflexionan sobre los efectos estéticos y políticos de dichos cambios; voces que solicitan, como una suerte de programa implícito colectivo, la elaboración de nuevas herramientas metodológicas que ayuden a calibrar su magnitud y a estudiar sus matices.

Los trabajos que Rosi Braidotti ha publicado en los últimos años en torno de estas transformaciones albergan algunas de las propuestas más interesantes y productivas. Su conceptualización de la "subjetividad nómada" como resultado de una serie de interrelaciones en las que juegan un papel crucial los cuerpos y la afectividad resultan pertinentes y sugerentes para aproximarse a aquellas ficciones en las que el cuerpo constituye el nexo que articula escritura y vida. En esa articulación se despliegan las fuerzas de lo imaginario, ese "vínculo invisible, pero fortísimo, que conecta el dentro con el fuera de sí", esa "cola simbólica que se y nos pega a un contexto social que nos constituye como sujetos, red de afectos tanto libidinales como sociales, que funciona y debe ser analizada en base a las relaciones de poder" (Braidotti 2018: 49-50). Para escribir la vida, se podría decir, es necesario poner el cuerpo; y esto implica no solo tematizarlo, examinarlo, interrogarlo, sino también hacerlo actuar, pensar, imaginar, producir sentido y sinsentido en la escritura. Si la definición de imaginario que propone Braidotti resulta tan adecuada para pensar el cuerpo es porque lo imaginario habita precisamente en y entre los cuerpos; es el espacio transicional al interior del cual se constituyen y cobran sentido.[1] Pues no existe algo así como un cuerpo natural, pre-cultural, sino que su existencia emana precisamente de la caída de la dicotomía naturaleza-cultura. La noción de subjetividad nómada pretende, así, nombrar aquello que excede las categorías identitarias modernas, en tanto

[1] Para un análisis de las diversas reformulaciones del concepto de imaginario en el marco de las Ciencias humanas y sociales de la segunda mitad del siglo xx, véase Belinsky (2007).

lo que caracteriza al pensamiento filosófico y político contemporáneo es la inclusión del cuerpo, de la vida, como clave para pensar la experiencia humana. ¿Cómo no sería, entonces, necesario un nuevo léxico crítico para comprender lo que (nos) está sucediendo y para propiciar el desarrollo de una biopolítica afirmativa (Esposito 2011: 50)? Como señala la propia Braidotti, "la invención de conceptos nuevos es indisociable del proceso de reestructuración del imaginario" (2018: 50).

En ese camino se orienta toda una vertiente de la filosofía política reciente, que procura reflexionar acerca de las consecuencias que las transformaciones imaginarias y conceptuales de la subjetividad tienen sobre las formas de legislación y gubernamentalidad en nuestras sociedades, y también lo hacen, en el campo de la cultura, la teoría poscolonial, los estudios de género y todas aquellas investigaciones orientadas a examinar las modificaciones introducidas sobre nuestros esquemas corporales –concretos y virtuales– por el desarrollo, en esta etapa del capitalismo avanzado, de las biotecnologías, la ingeniería genética y las tecnologías de la información y la comunicación. Todas estas perspectivas intervienen activamente en las políticas de los cuerpos: permiten comprender mejor cómo son regulados y cómo se generan formas de resistencia que transforman, a su vez, aquellas regulaciones. Manifestaciones políticas y performances artísticas –muchas veces unidas de modo indiscernible– son incorporadas, así, al debate en torno del estatuto del cuerpo en la contemporaneidad, y ofrecen, en ocasiones, modalidades alternativas de participación. El cuerpo se convierte, de este modo, en un territorio en disputa cuya soberanía depende en buena medida del juego de sus definiciones.

Ahora bien, la mayor parte de dichas discusiones se apoyan en la premisa de una cierta direccionalidad de los discursos y las acciones. Aunque no siempre la intencionalidad de la intervención coincida plenamente con sus efectos, existe, evidentemente, en los movimientos feministas, ecologistas o de lucha por la justicia social, una voluntad transformadora –el activismo como "pasión política fundamental" (Braidotti 2018: 106)– orientada a un conjunto de reivindicaciones políticas –cuando Braidotti lee la potencia creadora y performativa del grupo feminista de punk rock Pussy Riot, lo hace partiendo de la evidencia de que ellas se proponen denunciar un determinado estado de cosas con el fin de modificarlo–. Nos interesa aquí saber qué sucede cuando los materiales con los que tratamos de leer el estado del pensamiento en torno del cuerpo y las tensiones que lo atraviesan no son un conjunto de propuestas artísticas emancipadoras sino una serie de textos ficcionales experimentales, difíciles de adscribir a una corriente de pensamiento o a un programa creativo determinado; y, también, teniendo en cuenta esta constatación, cómo sería deseable tratarlos para evitar manipularlos e instrumentalizarlos. ¿Cómo librarlos de una función ejemplificadora; cómo hacer para no reducirlos a pura representación? El mayor desafío de estos diálogos transdisciplinares parece ser el de poner las ficciones a producir pensamiento; pensamiento de las subjetividades nómadas o, en términos foucaultianos, de los procesos de subjetivación; pensamiento de los límites entre los cuerpos, de sus capacidades de impedir o intensificar sus poderes de interactuar con los demás

y con lo demás. En las novelas de la literatura latinoamericana reciente a las que nos dedicaremos en estas páginas, tiene lugar un pensamiento del cuerpo que no se realiza mediante el despliegue de una conciencia de lo corporal, ni tampoco de su objetivación como pura materialidad en contacto, sino que es, precisamente, un espacio intermedio "donde se activan afectos y se estructuran influencias que desplazan la distinción entre el interior y el exterior del sujeto" (Braidotti 2018: 38). Un espacio que se abre *por* el lenguaje y *en* el lenguaje. Escribir el cuerpo es, en estas ficciones, explorar el mundo desde la perspectiva imaginaria de una forma-de-vida.

1. Escritura y forma-de-vida

> Esto dijo ella:
> Ya nunca más vamos a ser las historias que nos contamos.
> No estaba a su lado, pero la escuchaba como un susurro en su cerebro.
> Ya nunca vamos a poder ser los cuerpos, dijo.
> Era la espesura de una voz, electricidad en el aire, en lo que ya no alcanzaba a divisar.
>
> Maximiliano Barrientos, *En el cuerpo una voz*

El cuerpo es uno de los conceptos nodales del pensamiento biopolítico. Michel Foucault ha dedicado buena parte de su producción, y en especial sus últimos años, a una reflexión sobre la dimensión política del cuerpo, sobre sus formas de sujeción y resistencia. Percibió con lucidez que la vida biológica es aquello que, en un mismo gesto, la política incluye y excluye para hacer posible la emergencia de una vida humana discernible de la del resto de los vivientes (Foucault 2002: 135-37). En la definición del cuerpo está en juego, por tanto, el problema de la animalidad del ser humano, es decir, de nuestra íntima relación con la fuerza anómala y anónima de la vida. Las teorizaciones posteriores en el campo de la biopolítica han permitido comprender también que el establecimiento de la relación *bíos-zoé* solo es posible mediante la experiencia del pensamiento, que es el modo en que nuestra forma de vida deviene forma-de-vida; por tanto, la experiencia corporal no es menos relevante que –ni puede deslindarse de– el ejercicio teórico para comprender nuestro devenir-humano, eso que Giorgio Agamben ha llamado *acontecimiento antropogénic*o: un proceso siempre en curso que remite a la fractura entre vida y lengua, entre el viviente y el hablante.[2] Vida corpórea y pensamiento no son, desde esta perspectiva, realidades discernibles, sino indisolubles condiciones de posibilidad para la emergencia de lo humano.

[2] "El devenir humano del hombre implica la experiencia incesante de esta división y, al mismo tiempo, de la igualmente incesante nueva rearticulación histórica de lo que así había sido dividido" (Agamben 2017: 373).

Siguiendo el arco que se traza entre las reflexiones foucaultianas acerca de las formas de vida –contenidas, de modo más o menos explícito, tanto en sus análisis del poder disciplinario y en la conceptualización de la noción de biopolítica como en su definición de los procesos de subjetivación y del ejercicio del cuidado de sí– y los trabajos filosófico-políticos más recientes de Agamben (2017) y Roberto Esposito (2016) en torno de las transformaciones que han sufrido las representaciones, el valor y las funciones del cuerpo en algunos momentos de la historia de la filosofía en Occidente, parece inevitable interrogarse acerca del rol que el pensamiento artístico –creador y crítico– ha cumplido y sigue cumpliendo en la deriva de esos cambios; o, para formularlo de modo más específico, ¿cómo se podría vincular la escritura literaria con la noción de forma-de-vida?

Con el fin de abordar el anudamiento literatura-forma-de-vida, hemos delineado, en una serie de trabajos recientes, la noción de biopoética (Yelin 2015a, 2016, 2017), que procura brindar un marco conceptual para circunscribir y analizar los procedimientos mediante los cuales se vuelve inoperosa en el lenguaje la distinción *bíos/zoé*. Nos gustaría formular aquí una hipótesis que vincule esa noción en proceso de elaboración con la idea que rige estas páginas; esto es, que el pensamiento literario latinoamericano reciente dialoga con el estado actual de la reflexión en torno de las políticas de lo viviente, y que lo hace a través de la experimentación con escrituras *del* cuerpo en las que este no solo es un centro organizador del relato –cuerpos enfermos, putrefactos, metamorfoseados, desindividualizados– sino también una lente, una perspectiva.[3] Veamos, entonces, la tesis en cuestión: la lectura biopoética sería aquella que hace lugar, o que produce, un pensamiento *del* cuerpo, permitiendo, así, la observación de lo humano como proceso, es decir, la percepción de subjetividades todavía-no-humanas. El pensamiento del cuerpo podría ser entendido, desde este punto de vista, como una vía de aproximación a la forma-de-vida, una exploración de los procesos mediante los cuales los humanos están continuamente autoafirmándose. La labor del escritor y del crítico se conciben, en este marco, como prácticas generadoras de las condiciones para que el pensamiento *del* cuerpo tenga lugar, para que la vida (se) piense por sí misma. En *El uso de los cuerpos* –título que evoca el del segundo tomo de la *Historia de la sexualidad*, *El uso de los placeres*–, Agamben se refiere a esta particular relación entre creación humana y creación de lo humano: "Si el pensamiento, las artes, la poesía y, en general, las praxis humanas tienen algún interés, es porque hacen girar arqueológicamente en vacío a la máquina y las obras de la vida, de la lengua, de la economía y de la sociedad para remitirlas al acontecimiento antropogénico, porque en ellas el devenir humano del hombre nunca se ha realizado de una vez y para siempre, jamás deja de advenir" (2017: 373).

¿Qué significa, traducido a términos literarios, hacer girar en vacío a la máquina y las obras de la vida y cómo se puede –si es que se puede– rastrear ese juego en la escritura? ¿Cuál es la relevancia de los cuerpos en ese juego, y cómo participan del movimiento de remitencia al acontecimiento antropogénico? Pa-

[3] Para un mayor desarrollo de este punto véase Yelin (2017).

reciera que aquello que la crítica, a partir de la propuesta de Alberto Giordano ha llamado giro autobiográfico –"un movimiento perceptible no solo en la publicación de escrituras íntimas (diarios, cartas, confesiones) y en la proliferación de blogs de escritores, sino también en relatos, en poemas y hasta en ensayos críticos que desconocen las fronteras entre literatura y 'vida real'" (2008: 13)– hubiera tomado en los últimos años, al menos en el ámbito del pensamiento literario latinoamericano, un matiz singular: una suerte de impulso experimental ligado a la indagación de ritmos y afecciones de la vida corporal, a la exploración de los movimientos y manifestaciones de esa vida muda que, sin embargo, no deja de producir voces y sentidos. Como si las llamadas "escrituras del yo" se hubieran deslizado, movidas por las intermitentes señales de un objeto esquivo –el yo lingüístico, humano, subjetivo, que han descripto y trajinado las ciencias sociales y humanas a lo largo del siglo xx– hacia las escrituras de la vida, haciendo entrar en el juego todos los aspectos negados o marginados tradicionalmente por las filosofías del sujeto. Un movimiento que incorpora, como clave creadora e interpretativa, el pensamiento corpóreo, instituyendo "una nueva ética de las subjetividades encarnadas" (Braidotti 2018: 26). Por esa inclusión cobran una relevancia inusitada los afectos, es decir, los deseos y las ideas singulares que producen el crecimiento o el decrecimiento de las potencias de los cuerpos, su capacidad de afectar y de ser afectados, su intensidad.

Daniel Link, uno de los críticos y escritores que hace alrededor de una década intervino activamente de las discusiones en torno del giro autobiográfico en la literatura actual, registra dicho desplazamiento y lo asocia a una voluntad de registro del entorno, y de las sensaciones que el contacto con él produce, que describe como una "voracidad de lo concreto". La expresión hace pensar, más que en un impulso autobiográfico, en un giro auto-zoográfico; la búsqueda de una experiencia de sí en las afecciones –en el sentido de afecto, apego o inclinación, pero también en el de alteración y padecimiento– de la vida corporal. Link se pregunta por qué se escucha tanto "yo" en la literatura que leemos, y se responde que cuando lee "yo", registra "referencias a un mundo concreto (existente o no)." Y observa: "Esa voracidad por lo concreto es lo que resulta llamativo. Como quien dijera que lo que en este momento nos atraviesa es la necesidad de inscribir el propio cuerpo en relación con todo lo que existe (porque la voracidad por lo concreto es correlativa al terror a la desaparición)" (Link 2009). A partir de una breve observación acerca de la autorreferencialidad en las escrituras del presente, Link señala la emergencia, en los textos de sus contemporáneos, de, por un lado, una evidente pulsión intimista –que atraviesa a la literatura y también, en cierta medida, a la crítica de nuestro tiempo– y, por otro lado, la búsqueda ansiosa de contacto con una realidad perceptiva –lo que llama "mundo concreto" – que conjure la inconsistencia de la identidad más allá de sus

manifestaciones, es decir, en su mismo constituir-se.[4] Lo que Agamben llama el "íntimo entrecruzamiento entre ser y vivir".[5]

Nos gustaría argumentar aquí que es posible leer estos movimientos no solo en aquellos textos que tienen una impronta marcadamente autobiográfica –pongamos por caso el corpus estudiado por Giordano, de los relatos de Hebe Uhart a los diarios de Rodolfo Walsh–, sino también en un conjunto de ficciones más "puras" en las que el foco no está puesto sobre la experiencia íntima de un yo sino, de modo más oblicuo o distante, sobre la ambigüedad de la relación entre vida biológica y vida personal. Son textos en los que la incertidumbre no contamina los movimientos del yo, sino en los que directamente cuestiona su posibilidad de constitución, algunas veces recurriendo a formas de lo inhumano –el animal, el monstruo, el espectro–, otras tocando zonas en las que se puede apreciar la distancia entre lo humano y el lenguaje –la infancia, la locura, la experiencia de las drogas, la agonía–. Todas estas desfiguraciones atraviesan, ciertamente, a la literatura contemporánea, acompañando las sucesivas y cada vez más profundas crisis que el discurso humanista ha ido sufriendo, y proponiendo formas de imaginar eso que, siguiendo a Friedrich Nietzsche, Foucault ha caracterizado como la muerte del hombre. En los últimos tiempos, la literatura ha llevado al límite algunas de esas experiencias, escapando por completo al registro alegórico y centrando la mirada en el problema de lo viviente. Como si la pregunta por la dimensión política de la vida propuesta por el pensamiento foucaultiano hubiera hecho eco en la literatura, despertando inquietudes acerca de su dimensión artística. ¿Cómo se escribe, cómo se cuenta una forma-de-vida? ¿Qué le sucede al que cuenta, a esa subjetividad corpórea, cuando intenta contarla? ¿Qué rol cumplen en esos relatos los cuerpos? ¿Cómo son representados y cómo participan en la elaboración de una perspectiva en las narraciones? O, en términos barthesianos: ¿qué tipo de ecuaciones se producen entre "la Frase y el Cuerpo"?.[6]

---

[4] "¿Pero qué significa constituir-se? Recordemos el constituir-se visitante o el pasear-se con el cual Spinoza [...] ejemplificaba la causa inmanente. La identidad entre activo y pasivo se corresponde con la ontología de la inmanencia, con el movimiento de la autoconstitución y de la autopresentación del ser, en el que no solo es imposible distinguir entre agente y paciente, sujeto y objeto, constituyente y constituido, sino también en el cual medio y fin, potencia y acto, obra e inoperosidad se indeterminan. La práctica de sí, el sujeto ético foucaultiano es esta inmanencia: el ser sujeto como pasear-se. El ser que se constituye en la práctica de sí no permanece –o no debería permanecer– nunca por debajo o antes de sí, no separa -o no debería separar nunca de sí un sujeto o una 'sustancia', sino que permanece inmanente a sí, es su constitución, y no cesa de constituir-se, exhibir-se y usar-se como agente, visitante, paseante, amante" (Agamben 2017: 200-201).

[5] "¿Qué significa, pues, *on existe*? La existencia –este concepto en todo sentido fundamental de la filosofía primera de Occidente– tiene que ver acaso constitutivamente con la vida. "Ser –escribe Aristóteles– para los vivientes significa vivir". Y, siglos después, Nietzsche precisa: "Ser: no tenemos de ello otra representación que vivir". Sacar a la luz –por fuera de todo vitalismo– el íntimo entrecruzamiento de ser y vivir: esta es hoy, por cierto, la tarea del pensamiento (y de la política)" (Agamben 2017: 17).

[6] En los cursos y seminarios que dieron lugar a la edición de *La preparación de la novela*, Barthes reintroduce el problema de la relación del escritor con el cuerpo. Se detiene en la alimentación, las enfermedades, la farmacopea, la vestimenta, la casa que se habita, los horarios de trabajo. Una verdadera biopolítica (afirmativa) de la creación.

Este estado de la ficción latinoamericana reciente tiene como correlato, de modo previsible, la multiplicación de lecturas críticas que ponen en contacto a la literatura con el pensamiento biopolítico.[7] Es posible deslindar, para pensar mejor sus argumentos, dos grandes modos de intervención: se registra, por un lado, un marcado interés por estudiar desde dicha perspectiva las huellas políticas, económicas, sociales y culturales de la Conquista, partiendo de la hipótesis de que la biopolítica, en tanto forma de regulación de los cuerpos y las conductas, es connatural al proceso colonizador y, por tanto, al surgimiento de los estados latinoamericanos, que verán la luz bajo la impronta de una racialización ya instituida.[8] Esta perspectiva se apoya generalmente en el concepto de representación; es decir, se identifican en la tradición literaria y, de modo más general, en la cultura latinoamericana, un conjunto coherente de imágenes, metáforas o alegorías de la violencia ejercidas –en un primer momento por el poder colonial y, más tarde, por los Estados nacionales– sobre individuos y comunidades. Estas lecturas permiten cartografiar la impronta del pensamiento biopolítico en la imaginación colectiva, así como también reconstruir una historia simbólica de los procesos de colonización y descolonización material e imaginaria en nuestro continente. Se analizan los avatares de cuerpos –individuales y colectivos– deshumanizados, degradados, desalmados, abandonados a su –mala– suerte, mutilados, enfermos, desaparecidos; la miseria urbana y suburbana, las dictaduras y sus vestigios, la violencia neoliberal, la marginalización de los inmigrantes, la discriminación racial, de género, de clase. La Historia y las historias que se cuentan están, desde este punto de vista, escritas *en* los cuerpos.

Por otro lado, es posible identificar un modo de abordaje crítico –que, ciertamente, muchas veces convive con el que acabamos de mencionar– más enfocado en la experimentación formal –aunque tal vez "formal" resulte, como veremos, poco satisfactorio o insuficiente para nombrar los movimientos que intentaremos circunscribir– que van, muchas veces, a contramano de la categoría de representación. En la lectura de las ficciones –no importa si su registro es predominantemente realista, como en el caso de las novelas de Iosi Havilio, o si tiene una atmósfera fantástica o alucinatoria, como en las novelas de Alejandra Tarazona, Ariana Harwicz y Diamela Eltit– el lenguaje, el de la obra y el de los personajes, es concebido no como rasgo distintivo de la humanidad, es decir, como una característica que separa al sujeto de su vida corporal, sino, por el contrario, como una parte constitutiva del cuerpo. Lenguaje y cuerpo están, en estas experimentaciones, íntimamente unidos y regidos por el ritmo de la vida.

La relación cuerpo-lenguaje que se desprende de dicha mirada crítica se identifica de modo bastante riguroso con la noción de "sujeto corpóreo nómada" formulada por Braidotti, en tanto en ella se ponen en contacto dos zonas que, en el pensamiento humanista, transitan carriles paralelos. El cuerpo es, en ese con-

---

[7] Véanse Ostrov (2016), Rodríguez (2016a, 2016b, 2017), Giorgi (2014), Solodkow (2015), Martínez García (2017).

[8] Un buen ejemplo de este tipo de abordaje es el que proponen los editores del volumen *Heridas abiertas. Biopolítica y representación en América Latina* (Moraña y Sánchez Prado 2014).

texto, "un lugar de transiciones y tramitaciones: es un espacio intermedio, donde se activan afectos y se estructuran influencias que desplazan la distinción entre el interior y el exterior del sujeto" (2018: 38). Esas tramitaciones dependen, en gran medida, de la memoria –recordemos el valor que tiene en el pensamiento nietzscheano la dinámica memoria/olvido como una forma de reencuentro con la animalidad humana– (Lemm 2010: 209-263), pero de una memoria que no está solamente ligada a la conciencia, en tanto relato de lo sucedido, sino que se vincula también a la capacidad sensible de retener el pasado. "El cuerpo es una entidad dinámica y móvil, provista de una memoria encarnada, una inteligencia de la materia carnal que, como enseña Bergson, está conectada con la memoria, es decir, con la capacidad de acordarse. Recordar quiere decir saber repetir, reencontrar en el espacio encarnado del tiempo vivido: es una forma de repetición vital que no debe nada a la conciencia y mucho, en cambio, a la sensibilidad". El cuerpo, desde este punto de vista, esa materia provista de memoria que, gracias a la capacidad de recordar y, por lo tanto, de repetir, "consigue permanecer fiel a sí misma, a través de los múltiples cambios y las diversas influencias sufridas" (Braidotti 2018: 38).

El dispositivo de lectura de la biopoética, que se propone sumar herramientas a esta segunda vertiente crítica, está orientado precisamente a leer en las ficciones las formas que asumen esos cuerpos pensantes y, para usar una expresión de Tununa Mercado, "en estado de memoria". En las imbricaciones entre lenguaje y forma-de-vida se recorta un objeto –la escritura biopoética– que, al mismo tiempo, pone a pensar a la teoría.

2. La palabra encarnada

> Me doy cuenta, me doy cuenta, me contesta mi madre mientras busca mi mano, me toma la mano y me acaricia los dedos, aún no podemos poner en marcha las mutuales. La historia no está preparada para las mutuales de la sangre o las mutuales del cuerpo. Todavía no contamos con las condiciones. Pero lo vamos a conseguir. Quizás en ¿cuánto? ¿Unos doscientos años más?, ¿no crees?, o cien o doscientos años más vamos a promover las mutuales del cuerpo, miles de mutuales del cuerpo, lo haremos cuando comprendamos de manera exacta cómo circula la sangre y el sitio preciso donde se produce el prolijo corte de los dedos.
>
> Sí, madre, sí. En cuatrocientos o quinientos años vamos a fundar las mutuales del cuerpo.
>
> Pero, ¿qué haremos con los fans y con el ímpetu terrible de las barras?
>
> No sé, tenemos que pensar, que pensar, que seguir pensando.
>
> ¿Continuar pensando qué?, me pregunta mi madre.
>
> Los orificios del cuerpo, mamá, los hoyos que tiene.
>
> Diamela Eltit, *Impuesto a la carne*

Si el cuerpo es precisamente aquello que, gracias al trabajo de la memoria, hace posible la relación entre las personas y las cosas, ¿cómo podría, entonces, no producir pensamiento? Desde este punto de vista, las escrituras del cuerpo serían una serie de ejercicios creadores en los que la vida corporal –la del escri-

tor, la de los personajes, la del lector– no es entendida como testimonio de un conjunto de condiciones externas –una superficie sobre la que se imprimen las huellas de la realidad–, sino como un campo de fuerzas al interior del cual el mundo toma forma. A la caída del par *bíos/zoé* le corresponde, así, la de la oposición persona/cosa, solo que aquí el *tertium* resultante no es la forma-de-vida sino el cuerpo, ese "tejido de nexos simbólicos solo en el interior de los cuales la realidad adquiere consistencia" (Esposito 2016: 108).[9]

En las ficciones de Havilio, Tarazona, Harwicz y Eltit, así como también, con diversos matices y orientaciones, en la producción reciente de otros novelistas latinoamericanos, como Ana Paula Maia (*Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* y *De gados e homens*) o Maximiliano Barrientos (*En el cuerpo una voz*), el trabajo sobre el lenguaje produce una intensificación de la ambigüedad, es decir, un borramiento de la dualidad cuerpo/pensamiento, con la consecuente emergencia de cuerpos pensantes: el de una chica embarazada en trance de convertirse en reptil (*El animal sobre la piedra*); el de una madre y una hija que, literalmente, no terminaron de cortar el cordón umbilical (*La débil mental*); el de otra madre y el de otra hija que, una dentro de la otra, conversan desde hace doscientos años (*Impuesto a la carne*); el de una protagonista sin nombre que, transitando una vida desesperante, ensaya un tono apático, anónimo, despersonalizado (*Opendoor* y *Paraísos*);[10] los de hombres que en su trabajo cotidiano en un crematorio, un matadero o una estación de bomberos, experimentan *en carne propia* la desintegración de lo vivo, su devenir carne o ceniza, su mutilación, desorganización o desaparición (*Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos, De gados e homens*); el de unos hermanos abandonados a la mera supervivencia física o el de un prisionero obligado a comer carne humana en una Bolivia post apocalíptica (*En el cuerpo una voz*). Todas estas narraciones pueden ser leídas como investigaciones sobre la capacidad de la escritura para producir un pensamiento *del* cuerpo –como pensar "acerca de" y como pensar impersonal– a través de la elaboración de voces y personajes que, con su hacer o con su no hacer, desdibujan la distinción entre lo que es –las personas– y lo que no es –las cosas–. Por eso no hay en los textos una exacerbación de lo corporal como unidad o plenitud vital; por el contrario, el procedimiento consiste en poner en entredicho la existencia de un cuerpo homogéneo, identificable, es decir, de un organismo. Esa desintegración permite que en ocasiones se perciba la emergencia de una vitalidad que no se puede asignar a ningún viviente; eso sucede cada vez que una voz no atina a decir yo, cada vez que una descripción corporal pierde de vista la especificidad humana, cada vez que un diálogo se funde con el continuo del relato, desenfocando al sujeto de la enunciación, cada vez, en fin, que la prosa se flexiona para que allí emerja un cuerpo desorganizado, despersonalizado, un cuerpo pensante.

---

[9] Añade Esposito, reseñando la postura de Spinoza: "Así como no existen cosas fuera de la conciencia que las comprende, no existen conciencias que precedan la relación constitutiva con el mundo. Lo que hay al principio y al final del proceso no es la iluminación de un sujeto de conocimiento, sino la potencia infinita de la vida" (2016: 109).

[10] Para una ampliación de este punto, véase Yelin (2015b).

Podría ser útil aquí, por supuesto, la expresión "cuerpo sin órganos" que Gilles Deleuze y Félix Guattari (1988) tomaron prestada de Antonin Artaud, en tanto se trata, más bien, de cuerpos-fuerzas que se manifiestan como pura potencia: poder de afectar y de ser afectados por otros objetos y por otros cuerpos. El cuerpo sin órganos es una "conexión de deseos, conjunción de flujos, continuum de intensidades" (166), es decir, una práctica o un conjunto de prácticas tendientes a la desindividualización a través de diversas formas de contacto. La agresividad, el hambre, el deseo o el miedo son modalidades de esas interacciones que las ficciones continuamente escenifican; sin comentarlas, explicarlas, sin extraer de ellas enseñanzas o teorías; simplemente procurando que la escritura haga sensible el trabajo de esas fuerzas para, de ese modo, devolver el discurso al territorio de lo corporal. El cuerpo sin órganos se produce mediante un trabajo de experimentación, de conexión con potencias que producen una desorganización de los sentidos. En las narraciones a las que nos acabamos de referir, las relaciones entre las voces y las cosas no son nunca consideradas como el resultado de un encuentro entre personajes y objetos acabados sino más bien como la emergencia de una zona compartida –un cuerpo sin órganos– en la que todo toma forma de una sola vez. Los textos se abocan a nombrar los efectos de esos roces y los pliegues que se producen, señalando las zonas en las que la vida se vuelve alternativa o simultáneamente cognoscible –humana– e irreconocible –anónima, animal, muda, fantasmática, desnuda.

Los registros de los sentidos juegan allí un papel primordial: los olores, de modo muy prominente, esas micropartículas que se adhieren al cuerpo, que se vuelven parte de él y lo pegan, a su vez, a una historia. Es el olor de los muertos en *En el cuerpo una voz*: "¿Qué es lo que siente ahora que yo digo que mil personas fueron carneadas y echadas al fuego? ¿Qué ve cuando yo digo mil personas fueron descueradas y devoradas por los hombres del general en la comuna La Penca?", pregunta, en uno de los capítulos-testimonio Lydia Álvarez. Y se responde enseguida: "Nada, es un número nomás. El olor es otra cosa. El olor, a diferencia de sus rostros, es lo que persiste. Sudo el olor de los quemados. Está en mis dedos, en mi pelo. Lavo y lavo pero no se va de allí" (Barrientos 2018: 79). Ocupan también un lugar relevante los sonidos, que se presentan como materia continua, oscilante entre el sentido y el sinsentido; a veces es posible indentificar una voz, que luego se deshace y se vuelve un ruido, o se convierte en un estímulo para otros sentidos del narrador: "Comenzó como un ruido cuando orinaba en el monte, tenía veintidós años y fue convirtiéndose en mensajes concretos, en pulsiones. Me permitió estar en ella, me permitió refugiarme en su ruido. Susurros. Mandatos. Su espesura es casi una luz" (171). Al igual que en el horadamiento de la distinción entre *bíos y zoé* mediante la producción de cuerpos pensantes, en el mismo sentido se puede leer la insistencia en el borramiento de la frontera entre *logos* y *phoné*: el grito que puede volverse palabra para deshacerse nuevamente en una experiencia corporal: "Su grito resonó y se expandió por el canal más sensible e histerizado de mi oído y después de herir mi audición, ella susurró de manera consistente: Solas en el mundo. Su murmullo asoló mi espalda y luego repasó el milimétrico contorno de mi cara" (Eltit 2010: 11).

Y están también las texturas –cada superficie merece atención, descripción, produce efectos–, los sabores, la distancia, el contacto con la propia piel o la proximidad de otros cuerpos intensifican esas sinuosidades del lenguaje, crean ritmos que se ajustan a los movimientos corporales. La narradora de *Opendoor*, embarazada y sola en una casa de campo, describe así su enajenación, producto de la marihuana y la excitación, desdoblando el agente de las acciones, separando el cuerpo en dos dimensiones discernibles, que se corresponden con el uso de la primera y la tercera persona: los dedos que hacen, que producen efectos sobre esa otra dimensión de cuerpo, que percibe y reacciona. La escena se cierra con una imagen de animalización, deriva necesaria del relato de una experiencia impersonal:

> Me paso el día sola, no me muevo y a veces, de tanto fumo, como le dicen en el campo, se me va la cabeza, pierdo noción, me cuelgo. Todo se vuelve oscuro, denso, gelatinoso, todo pasa por mis dedos que me arañan la piel, fuerte, con la ilusión de atravesar la carne, y yo ahí dejo de ser, dejo de actuar, me dejo llevar, acostada, parada, la panza presionando contra la pileta del baño, de loza gruesa, fría, pampeana, y no paro, me río sola, bailoteo, tiemblo un poco, y no paran los dedos, como si no fueran míos, de frotar el clítoris, el botón, de enroscar los pelos que cubren la concha, de frotar, y de meterse, uno, dos, tres, todos los que puedo, sudo como loca, y los otros dedos se meten por otras partes, masajeándome el culo, untando el ano con el flujo que resbala por la raya, y un charquito ocre, lindo, transparente, se estira sobre las sábanas de Jaime que se tragan lo que él no, lo que le da asco, y el olor a campo, a pasto húmedo, a luciérnagas, a parraseca, a ligustrina recién rebanada, y a los frutales, nísperos, quinotos, higos, el olor a barro mojado, el olor a polen, todos esos olores, tan patrios, se mezclan con los míos, hirviendo, como los de una gata en celo, una gata loca, desquiciada, que no puede más, que se arrastra, que acaba por enésima vez, a lo bestia, con los ojos turbios, deshecha de tanta paja. (Havilio 2006: 174-175)

El cuerpo erotizado produce un tránsito hacia una experiencia de sí que desorganiza el esquema corporal interno y la relación del cuerpo con el espacio. La narradora-bebé de *La débil mental* dice al inicio de su relato alucinado: "Me invento una vida en las nubes sentada en mi clítoris. Vibro, me agito, me trato con morfina en los dedos y durante ese lapso, todo está bien. Mi mano adentro es mil veces su cara dentro de mí, cuánto se puede poseer una cara, cuánto se puede meter una cara en el sexo" (Harwicz 2014: 7-8). La voz que narra es aquí, además, la de alguien que aún no habla, es una voz de nadie que, con ese solo recurso, debe hacerse una vida; para eso tiene que registrar lo que puede experimentar. En la novela, así como también en *Impuesto a la carne*, las vicisitudes corporales del vínculo madre-hija desmantelan la lógica del cuerpo como propiedad personal; el cuerpo es en ellas cualquier cosa menos garantía de autonomía, unidad, individualidad. Es un territorio común, siempre en disputa, caótico y enfermo de un mal irreconocible, doloroso y desesperante. Un mal que pone en movimiento la narración y se identifica de modo más o menos explícito con el paso del tiempo, con sus efectos sobre la materia viva. Aquí también la es-

critura produce un desdoblamiento: hay un cuerpo exterior, visible, y un cuerpo interior que produce efectos sobre el primero, que trabaja silenciosamente en su destrucción. La imagen recupera la duplicidad entre "vida animal" o de relación (*l'animal existant au-dehors*) y vida orgánica (*l'animal existant au-dedans*) teorizada por Xavier Bichat en sus *Recherches physiologiques sur la vie et sur la mort* a principios del siglo XIX y, como apunta Agamben, extensamente difundida e instrumentalizada por la medicina moderna.[11] Una vida animal definida por sus relaciones con el mundo exterior y una vida interior que se identifica con lo que Aristóteles caracterizó como vida nutritiva, principio que define -aunque él mismo no pueda ser definido más que por una función- y aúna a todo el espectro de lo viviente. Esa división entre vida vegetativa y vida de relación, que atraviesa todos los imaginarios acerca del comportamiento y las taxonomías de lo vivo, trabaja también en la ficción, produciendo imágenes y relatos de cuerpos fragmentados, descontrolados, enajenados. Esa "vida otra" que las narradoras denuncian como afección constituye, al mismo tiempo, el motor de las narraciones. Lo que les sucede a los cuerpos es, en gran medida, el efecto del funcionamiento, oscuro y sigiloso, de esa vida vegetativa, no subjetivada ni subjetivable:

> Estamos hospitalizadas en un sector de nosotras mismas. El cuerpo de mi madre que yace dentro de mi cuerpo arde (de manera anarquista) de la cabeza a los pies. Tengo definitivamente dos anatomías, una, la más destruida y emotiva, está a la vista de todos, cualquiera puede verla y evaluarla, ese cuerpo es perturbador y ocupa demasiado espacio, pero mi otro cuerpo contiene el lugar del dolor orgánico que circula y se desplaza, duele, hiere al cuerpo visible, lo ataca desde sitios inesperados, en cierto modo me humilla, aunque esta es una expresión demasiado dramática, porque no se trata de un envilecimiento, sino de la suma destructiva de años de enfermedades. (Eltit 2010: 127)

Las imágenes recurrentes de un cuerpo –o de sus partes– dentro de otro cuerpo borran la distinción entre el adentro y el afuera. En *La débil mental,* los cuerpos de la madre y de la hija están también íntimamente imbricados, y la alternancia entre el relato del adentro y el afuera es disuelta a través de la sintaxis, que incrusta diálogos y pensamientos, como una sucesión de enunciados desapropiados. Este procedimiento tiene como efecto la disolución de la distinción entre el relato de hechos objetivos y la descripción de las percepciones subjetivas. Los hechos y los objetos no pertenecen a un contexto preexistente, sino que cobran sentido como restos de la experiencia presente.

> EL TELÉFONO, MAMÁ. Ya caímos. Ya estamos de nuevo ordenando la alacena y barriendo, los huevos calientes riendo en la sartén. Dónde está. ¿Cómo querés la cocción? No hagas que te mire de nuevo. No voy a dártelo, no voy a ceder.

[11] "Los éxitos de la cirugía moderna y de la anestesia se basan precisamente, entre otras cosas, en la posibilidad de dividir y, a la vez, articular los dos animales de Bichat. [...] Y todavía hoy, en las discusiones sobre la definición *ex lege* de los criterios de la muerte clínica, es un reconocimiento ulterior de esta nuda vida -desconectada de toda actividad cerebral y por así decirlo de todo sujeto- la que decide si un cuerpo puede considerarse vivo o debe ser entregado a la peripecia extrema de los transplantes" (Agamben 2005: 27-28).

> Miro los cacharros colgando que pusimos con tanto esfuerzo. Miro los azulejos pegados uno contra otro. Miro los muros y los cimientos, los pedazos de pan. Dámelo, ya. Por qué querés irte de nuevo, estamos saliendo las dos adelante, sin ayuda del doctor Míster cuchillo, solas en medio del vejestorio, lo estamos logrando y el día se pone lindo así. ¿Picnic? Te dejo la hamaca. Dámelo antes de que los huevos estén pasados y vos llorando como siempre frente al plato frío. ¡Debería freírte ese teléfono de mierda! Dámelo ya mismo. Debería metértelo en el horno. Como quieras, entonces, pero bajo amenaza, y sale de la cocina las manos empapadas y entra en la oscuridad del pasillo y vuelve a salir a la luz del salón, que sin embargo ahora es oscuro y me lo tira. (Harwicz 2014: 18)

Madre e hija en una cocina que no necesita de una descripción porque toma forma a través de la fricción de esos dos cuerpos, de su historia compartida, del presente y el futuro –los cacharros que ellas colgaron, los azulejos pegados uno contra otro, los muros y los cimientos de la casa, los pedazos de pan, el huevo frito que se ríe sonoramente en la sartén, el ruido del teléfono que desata la escena–. La prosa convierte el mundo en pura subjetivación, al tiempo que desubjetiviza a los personajes al pegarlos al contexto, al encarnarlos en cuerpos que perciben y piensan, que deshacen la frontera entre el allá y el acá, entre la oscuridad del pasillo y la luz de salón, "que sin embargo ahora es oscuro". Los diálogos también son incorporados en ese espacio intersticial que no pertenece íntegramente a la conciencia, ni tampoco al mundo. El diálogo, como el cuerpo, está en medio, anulando el vacío, la distancia que se abre entre los hablantes cada vez que una voz toma cuerpo. Esa continuidad entre ruido y habla, entre diálogo y narración, entre segunda y tercera persona, tiene lugar, evidentemente, en la prosa, pero se origina en una transformación del punto de vista de la escritura o, para decirlo con mayor precisión, en una modificación del vínculo entre escritura y vida. Ya no se escribe la vida, sino que es *una vida* la que escribe.

Estos experimentos de desapropiación del cuerpo, de la voz y de la palabra, están, entonces, íntimamente vinculados a la asunción de una perspectiva corpórea, a la creación de una mirada producida por el ojo del cuerpo, que reemplaza o eclipsa el ojo de la mente (Esposito 2016: 111) y altera sensiblemente la percepción del entorno. El cuerpo-fuerza redibuja, así, la realidad sensible, la vuelve extraña, ajena, novedosa. Los bordes y los límites de las cosas se vuelven también inconsistentes. La narradora en proceso de metamorfosis de *El animal sobre la piedra* da buena cuenta de esa experiencia:

> Voy a explicar a estas alturas lo que veo en el mundo. Las cosas exteriores no son como las sabía. Los objetos son transparentes, como si fuesen hechos de aire, su consistencia no es la que conocía. Por ejemplo: las sillas están detenidas en el vacío. No hay en los objetos un comienzo y un final, se encuentran unidos sin que se pueda definir uno sin otro. Quizá mis primeros atisbos sobre esta situación ocurrieron cuando mis párpados adquirieron transparencia. (Tarazona 2011:78)

Al igual que en las historias de animales de Kafka, la voz que narra expone no solo la falta de contenido del mundo sino también el vacío que hay tras su propia emisión: solo hay voz; detrás de ella, nada. Como en las "Investigaciones

de un perro", en "La madriguera" o en "La metamorfosis", relatos en los que un discurso inasignable discurre acerca de la inefabilidad del entorno, en las narraciones a las que nos referimos, *nadie* habla. *Nadie* dice algo.[12] Las narradoras de Harwicz, Eltit, Tarazona y Havilio se aventuran en viajes de de-subjetivación (devenir bebé, devenir-reptil, devenir-feto, devenir-anónima). Si el proceso de subjetivación conceptualizado por Foucault supone una serie de procedimientos por medio de los cuales el sujeto llega a observarse, analizarse y descifrarse a sí mismo en un juego de verdad a través del cual establece una relación consigo mismo (Foucault 1984), estas narradoras vivencian, a contracorriente del mismo proceso, la imposibilidad del reconocimiento, es decir, el derrumbe de la ilusión de correspondencia entre el yo y el mundo. En efecto, las cuatro desnudan la inexistencia de una identidad que trascienda lo sensorial; ven y se ven con el ojo del cuerpo, una lente que abre el mundo como proceso de continua recreación. No es casual que sea recurrente, por tanto, la presencia de cuerpos en estado de gestación –gestantes o gestados–: la imagen de la vida produciendo nueva vida. Como en las narraciones de Copi o en las de César Aira –antecedentes latinoamericanos de estas nuevas poéticas de lo viviente–, en cada cuerpo anida el germen de otra vida posible, que a su vez puede engendrar una nueva, y así sucesivamente. De esas cadenas azarosas emerge la imagen de la vida como potencia infinita.

Tanto en estas ficciones, en las que el centro de la escena está ocupado por el proceso de de-subjetivación de las voces narradoras, como en aquellas en las que, dentro de un registro más bien realista, se cuenta el derrotero descarnado y alucinado de unos cuerpos deshumanizados (Maia, Barrientos), se puede leer una indagación de la vida como proceso anónimo, errático e incesante que subraya, por un lado, su dimensión ética y política y, por otro, su faceta inventiva: ellas son un campo fértil para la creación conceptual. Si aceptamos, siguiendo la conceptualización propuesta por Agamben, que la forma-de-vida es la emergencia del acontecimiento antropogénico –separación y rearticulación incesante de *bíos* y *zoé*–, la relación vida-escritura podría ser pensada como la intensificación, por medio de una serie de procedimientos específicos, de las condiciones para la percepción del pliegue, de la cesura que caracteriza a lo humano; allí residiría, precisamente, su poder destituyente: mostrar, hacer presente en el lenguaje lo que no puede ser pronunciado; señalar ese resto que no se deja capturar por los dispositivos, ese centro vacío que sostiene y regula el funcionamiento de la máquina antropológica. Parece lícito decir, por tanto, que sin afirmar ni negar nada, haciendo simplemente que lo humano se muestre como efecto precario del lenguaje, la literatura latinoamericana reciente interviene activamente en la discusión filosófico-política actual acerca del estatuto de lo viviente. En esas intervenciones el cuerpo no es solo un campo de batalla biopolítica, es también una herramienta transformadora, tal vez la única vía posible para rozar lo impensado.

---

[12] Véase Yelin (2011).

Obras citadas

Agamben, Giorgio (2005): *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia, Pre-Textos.

—— (2017): *El uso de los cuerpos. Homo Sacer IV 2*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Barrientos, Maximiliano (2018): *En el cuerpo una voz*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Barthes, Roland (2005): *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Beaulieu, Alain (2012): *Cuerpo y acontecimiento. La estética de Gilles Deleuze*. Buenos Aires, Letra viva.

Belinsky, Jorge (2007): *Lo imaginario. Un estudio*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Braidotti, Rosi (2006): *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Barcelona, Gedisa.

—— (2018). *Por una política afirmativa. Itinerarios éticos*. Barcelona, Gedisa.

Deleuze, Gilles (1987); *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine* vol. 2. Buenos Aires, Paidós.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1988): "28 noviembre 1947 - *¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos? Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos.

Eltit, Diamela (2010): *Impuesto a la carne*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Esposito, Roberto (2011): *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires, Amorrortu.

—— (2016): *Las personas y las cosas*. Buenos Aires, Eudeba.

Foucault, Michel (2002): *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Giordano, Alberto (2008): *El giro autobiográfico en la literatura argentina actual*. Buenos Aires, Mansalva.

Giorgi, Gabriel (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Harwicz, Ariana (2014): *La débil mental*. Buenos Aires, Mar dulce.

Havilio, Iosi (2006): *Opendoor*. Buenos Aires, Entropía.

—— (2012): *Paraísos*. Buenos Aires, Mondadori.

Link, Daniel (2009): "Yo" *No Retornable*, n.º 3. Dossier "La imagen lo es todo". Disponible en <http://www.no-retornable.com.ar/v3/dossier/link.html>.

Maia, Ana Paula (2011): *Carvão animal*. Rio de Janeiro, Record.

—— (2013): *De gados e homens*. Rio de Janeiro, Record.

Martínez García, Miguel Ángel (coord.) (2017): Monográfico "Mundo hospital: enfermedad y formas de vida en las sociedades actuales", *Kamchatka*, vol. 10, pp. 5-423.

Moraña, Mabel e Ignacio Sánchez Prado (eds.) (2014): *Heridas abiertas. Biopolítica y representación en América Latina*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

Ostrov, Andrea (coord.) (2016): *Cuerpos, territorios y biopolíticas en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, NJ Editor.

Rodríguez, Fermín (2016a): "Hacer vivir afuera. En la frontera de la vida". *Badebec*, vol. 6, n.º 11, pp. 22-41.

—— (2016b): "Cuerpo y capitalismo: el trabajo de la violencia y el miedo". *Estrategias* n.º 4, pp. 43-46.

—— (2017): "Señales de vida: ficciones y territorios en crisis". *452ºF*, n.º 16, pp. 43-61.

Solodkow, David (2015). *Ficción biopolítica y eugenesia en el Martín Fierro*. Bogotá, Ediciones Uniandes.

Tarazona, Daniela (2011). *El animal sobre la piedra*. Buenos Aires, Entropía.

Yelin, Julieta (2015a): "Biopoéticas para las biopolíticas. Una introducción". *Uni(+di)versidad,* n.º 3 , pp. 1-10. Disponible en <http://www.puds.unr.edu.ar/wp–content/uploads/2016/05/Biopo%C3%A9ticas–para–las–biopol%C3%ADticas.–Una–introducci%C3%B3n–1.pdf>.

—— (2015b): "Una vida nueva. Imágenes y pensamiento de la animalidad en *Opendoor* y *Paraísos* de Iosi Havilio". En Iván Ávila (coord.): *La cuestión animal(ista)*. Bogotá, Desde Abajo.

—— (2016): "Biopolíticas de la interpretación", *Estação literária,* n.º 17, pp. 28-39. Disponible en <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL17–Art2.pdf>.

—— (2017): "La lente biopoética de Mario Bellatin". En Alexandra Navarro y Anahí Gabriela González (eds.): *Es tiempo de coexistir. Perspectivas, debates y otras provocaciones en torno de los animales no humanos*. La Plata, Editorial Latinoamericana Especializada en Estudios Críticos Animales, pp. 117-129. Disponible en <https://www.academia.edu/35450777/Es_tiempo_de_coexistir_perspectivas_debates_y_otras_provocaciones_en_torno_a_los_animales_no_humanos>.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

Vol. VII, n.º 1 (invierno 2019), pp. 115-126, ISSN: 2255-4505

EL SUJETO QUE SE NARRA *DESDE LA* MUERTE: LOS MODELOS IMPOSIBLES DE "LAS BABAS DEL DIABLO" Y *LOS NUESTROS*[1]

THE SUBJECT WHO ENUNCIATES *FROM* DEATH: IMPOSSIBLE MODELS IN "LAS BABAS DEL DIABLO" ("BLOW-UP") AND *LOS NUESTROS* (*OUR OWN*)

Azucena González Blanco
Universidad de Granada
azucena@ugr.es

Resumen: El objetivo de este trabajo es, por una parte, conectar la herencia del legado foucaultiano de *Los sentidos del sujeto* (2016) de Judith Butler –donde Butler desarrolla su teoría del sujeto conformado antes de su propio nacimiento desde una hermenéutica del texto literario– con la herencia del sujeto de muerte de Agamben. La hipótesis de este trabajo fundamenta la configuración estética del sujeto en su dimensión ética y política. Se completa de este modo la hermenéutica retroactiva de Judith Butler con una propuesta de lectura del sujeto literario virtual como *sujeto que enuncia desde muerte* en las lecturas de "Las babas del diablo", de Julio Cortázar, y *Los nuestros*, de Juan Carlos Reche.

Palabras clave: Sujeto; política de la literatura; Cortázar; Foucault; negatividad; Reche; Agamben

Abstract: The aim of this study is, on the one hand, to connect the Foucauldian legacy of Judith Butler's *Senses of the Subject* (2015) –in which, she develops her theory of the subject, formed before the subject's very birth, out of a hermeneutics of literary text– and Agamben's legacy of Foucault. The purpose is undertaking a reading of the virtual literary subject, such as the *subject who enunciates from death* in Julio Cortázar's "Las babas del Diablo" ("Blow-Up") and *Los nuestros* (*Our Own*) by Juan Carlos Reche. In order to do this, I will base my

[1] Este trabajo es parte del proyecto de investigación "Procesos de subjetivación: biopolítica y política de la literatura. El legado del último Foucault" (FFI2015-64217-P). Las conclusiones que presento aquí forman parte del análisis que estoy realizando en torno al concepto de sujeto que encontramos en los últimos cursos de Michel Foucault, particularmente en *Hermenéutica del sujeto* (2005), *El nacimiento de la biopolítica* (2009), *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros* (2011). Foucault trabaja allí una genealogía de las tecnologías del yo como trabajo emancipador del sujeto con consecuencias políticas y éticas.

argument on recent theoretical proposals about the negativity of literature with an ethical and political focus.

Keywords: Subject; Politics of Literature; Cortázar; Foucault; Negativity; Reche; Agamben

En "*Sentidos del sujeto*: la hermenéutica retroactiva de Judith Butler" (González Blanco 2019), he desarrollado la hipótesis de que, en la base de la hermenéutica del sujeto que Judith Butler propone en *Los sentidos del sujeto* (2016), encontraríamos una hermenéutica del texto literario *retroactiva*. En esta obra, Butler afirma que la comprensión del sujeto, que de acuerdo con su teoría se configura ya antes de su nacimiento, está basada en los modelos literarios que presentan a los personajes relatando su propio nacimiento, como en el "nazco" de *David Copperfield*. Es lo que allí califica como "una perspectiva imposible". La aportación de Butler para los estudios literarios habría sido fundar su hermenéutica del sujeto en un modo ficcional del texto literario. Pues es desde la capacidad narradora del sujeto desde donde se puede comprender la configuración ética y estética del mismo. Es decir, narración de sí, ética y estética se aúnan en el proceso de subjetivación bajo un mismo gesto, el del relato inverosímil.

Es lógico, por tanto, que completemos la pregunta por aquellos modelos narrativos imposibles que, bajo los mismos presupuestos, planteen la subjetivación desde otra perspectiva imposible, la de un sujeto de enunciación que habla desde la propia muerte. Estos son los dos extremos, las dos perspectivas imposibles, que establecen las consecuencias del relato ficcional inverosímil en la hermenéutica del sujeto. Y ello porque en el proceso de conformación de un sujeto no sólo afecta el relato que precede a su propio nacimiento, sino que también el sujeto está condicionado por este relato ficticio que es la anticipación de la propia muerte.

Afrontamos, de este modo, los dos límites que la fábula aristotélica fijaba al relato pues, recordemos, según Aristóteles, el relato que se enuncia debía ser un cuerpo vivo. Los modelos imposibles que Judith Butler analiza en *Los sentidos del sujeto* (2016) y los que Agamben analiza tanto en *El lenguaje y la muerte* (2002) como en *El fuego y el relato* (2016) son una ruptura de este modelo clásico orgánico y un desafío a los límites del relato como *bios*.

Los ejemplos que podemos encontrar en la literatura moderna son abundantes, desde *Las memorias de ultratumba* de Chateaubriand, *Tristan Shandy* de Sterne, pasando por *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *La antología de Spoon River* de Edgar Lee Masters o más recientemente la magnífica *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo. Sin embargo, hemos seleccionado dos obras especialmente significativas: "Las babas del diablo" de Julio Cortázar y *Los nuestros* de Juan

Carlos Reche. Ambas obras muestran, desde el relato una y desde la poesía, la otra, dos formas de negatividad vinculadas a la imagen y al habla, como se verá a continuación.

La línea de interpretación que vamos a desarrollar no sería la ya clásica del sujeto "para-la-muerte" heideggeriano, sino la "anticipación" del relato de la propia muerte, en tanto que origen de la negatividad del sujeto. Desde esta perspectiva teórica, la hipótesis que se va a desarrollar es que el proceso de subjetivación se sustenta sobre una doble base ficcional: la que le permite dar cuenta de sí en tanto que es capaz de relatar su propio nacimiento y la propia muerte, el proceso de subjetivación se configura así como pluralidad[2] o multitud[3] en el magnífico comienzo de "Las babas del diablo" de Cortázar: "nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada" (2001: 123). Consideramos, finalmente, que la posibilidad de dar cuenta de sí, en definitiva el fundamento ético de la subjetividad, está sostenido sobre la posibilidad del sujeto de contarse a sí mismo en una hermenéutica ficcional que es retroactiva, siguiendo a Butler, pero al mismo tiempo que es también una hermenéutica ficcional anticipativa. Entre esos dos tiempos ficcionales, se desarrolla la *vida ahí* como radical histórico y la conformación de un sujeto ético que da cuenta de sí en tanto que adelanta su propia muerte. En definitiva, podemos afirmar que el sujeto ético es, al mismo tiempo e indisociablemente, sujeto estético y sujeto histórico. Sustentamos esta propuesta sobre el concepto de parresía tal y como lo definió Foucault en sus últimos seminarios, tanto en el Collège de France como en Berkeley. La parresía permite a Foucault completar éticamente las tecnologías del cuidado de sí, en tanto que el parresiastés se pone en peligro en el uso de una palabra de raíz política con consecuencias éticas conformadoras del sujeto. Es porque el parresiastés dice una verdad que afecta a toda la comunidad, que cuida de los ciudadanos. Pero ese cuidad de sí y de los demás se hace desde la consciencia de la propia muerte.[4]

Por otra parte, en el análisis que realizaremos del relato de Cortázar, se muestra que la problemática a la que se enfrenta Cortázar en este relato no es distinta de aquella de Charles Dickens. El mecanismo ficcional de esta hermenéutica del sujeto que se enuncia a sí mismo se sostiene en el cuestionamiento del principio de racionalidad de la fábula. El relato de sí de un sujeto que ya está "afectado" antes de su propio nacimiento y que se redefine como sujeto histórico en cada anticipación virtual de la muerte, encuentra su formulación literaria

---

[2] Nótese la crítica que el autor realiza del relato como organismo vivo en tanto que el relato se describe como una "máquina" y, por otra parte, por la ruptura de la fábula clásica que no se corresponde con la unicidad de una única voz, sino con muchas, ni con la temporalidad tradicional causa-efecto. Para un desarrollo de la crítica de la temporalidad del relato fundado en el principio efecto-causa, véase el trabajo de Jacques Rancière *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política* (2018).

[3] Para un análisis de las metáforas de la multitud, véase Hardt y Negri (2004: 405).

[4] Recordemos que en sus seminarios, Foucault insiste en que lo que diferencia a la parresía de los performativos es precisamente el "peligro de muerte" de este decir político y ético, sin vislumbrar la muerte no hay parresía.

en una redefinición de la fábula clásica aristotélica. Para ello atenderemos a la política de la literatura de Rancière y al concepto de ficción de Foucault, quienes en distintos trabajos han desarrollado propuestas de formas alternativas de subjetividades fundadas en modos de relatos ficcionales. La estética de sí es un relato ficcional: ficción y sujeto trazan su camino a través del lenguaje literario.

En definitiva, desde distintas perspectivas, nos aproximamos a una definición del sujeto ficcional, política y ética.

1. Ficción y negatividad material

En González Blanco (2018), expuse ya los rasgos de la ficción en términos de virtualidad, en tanto que, siguiendo a Foucault, la ficción se define como "el trayecto de flecha que nos da en los ojos y nos ofrece *todo lo que aparece*" y como "la nervadura verbal de lo que no existe, *tal como es*" (Foucault 2001: 300-313). La ficción era definida por el autor como un dar a ver lo que estando presente, no ha sido visto. Más adelante, en otro trabajo sobre la modernidad de la literatura de Baudelaire, la literatura es descrita como "un ejercicio en el que la extrema atención puesta en lo real (el presente) se confronta con la práctica de una libertad que, simultáneamente, respeta y viola lo real". La literatura moderna será un discurso "real". Pero real en tanto que es capaz de extraer "lo poético de la historia" que es definido como "algo eterno que no está ni más allá ni detrás del instante presente, sino *en él mismo*". Es decir, el ser-ahí de la obra es siempre histórica y virtual.

Esta definición está sin duda en concordancia y dialoga con aquella que Rancière está desarrollando en sus últimos trabajos como en *Les bords de la fiction* (2017) y "Política de la ficción" (2019). Rancière se sitúa ante el reto de pensar la ficción frente a lo "real" porque, desde Guy Debord pasando por Althusser "la ideología ha extendido masivamente su dominio sobre todo lo real. Lo real se confunde en gran parte con la ideología" (Althusser 2004: 17). La ficción se define ahora no en términos de invención, sino como una negatividad material que permita ver/escuchar un *ser ahí* virtual. La ficción, así definida, es el modelo de resistencia ante la imposibilidad de nuevos relatos revolucionarios.

Por su parte, la subjetividad que se relata bajo esta nueva lógica se presenta, entonces, sujeta a la lógica del acontecimiento y ahora es la causalidad la que se desarrolla en el orden de lo aleatorio[5] o ficcional. Así lo expone Rancière:

> La ficción es una estructura de racionalidad. Es un modo de presentación que hace que las cosas, las situaciones o los acontecimientos sean perceptibles e

[5] Nos parece que aquí Jacques Rancière está desarrollando una respuesta al desafío del último Althusser de pensar desde una lógica aleatoria que se enfrenta a la dialéctica. Así explica Negri la lógica aleatoria del último Althusser: "La dialéctica no es, en efecto, otra cosa que una figura del idealismo; el historicismo no es más que un disfraz del relativismo; el humanismo, por su parte, es el producto de la sociedad burguesa en cuanto tal y por ello debe ser destruido. Al luchar contra esos adversarios, el materialismo aleatorio nos ofrece la historia en tanto que historicidad concreta, nos vuelve a proponer al ser humano mismo no como sujeto de la historia, sino al contrario como sujeto *en* la historia" (Althusser 2004: 22).

> inteligibles. Es un modo de relación que construye formas de coexistencia, de sucesión y de encadenamiento causal entre acontecimientos, y confiere a estas formas la modalidad de lo posible, de lo real o de lo necesario. (Rancière 2019: 17).

Por lo tanto, como se ha venido exponiendo, la narrativa por la que el sujeto se conforma se propone desde esa crítica de los límites de la narración clásica. Judith Butler propone una narración desde una posición imposible, una narración del sujeto pronunciada desde una temporalidad retroactiva y una lógica acontecimental, que es fundamental para la comprensión de la teoría del sujeto que se enuncia y se conforma en un mismo gesto:

> ¿Podría ser que la dimensión narrativa de la teoría de la formación del sujeto fuera imposible, a la vez que necesaria, inevitablemente desfasada, en especial cuando se trata de discernir el modo en que el sujeto es animado en un primer momento por aquello que lo afecta y el modo en que estos procesos transitivos se reiteran en la vida animada subsiguientemente? Si pretendemos hablar de estas cuestiones, debemos asumir que ocupamos una posición imposible, la cual, quizá, repite la imposibilidad de la condición que estamos intentando describir. (Butler 2013: 14-15)

Efectivamente, como afirmó Blanchot, citando a André Gide y a Clemens Brentano, escribir nos cambia, no escribimos conforme a lo que somos, sino que toda acción realizada por nosotros es acción sobre nosotros y aniquilación, al mismo tiempo (1992: 81). La pregunta es cómo la relación de la literatura con la muerte puede ser acción constituyente del sujeto. Para responder a esta pregunta, hay que dar un pequeño rodeo desde un texto que Agamben publica en 1982, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, hasta su más reciente *El fuego y el relato*. En el primero, el autor italiano aborda la relación que el pensamiento occidental establece entre el sujeto, la muerte y el lenguaje desde una perspectiva ética pero inmerso aún en un discurso metafísico:

> Tanto la facultad de la muerte como la facultad del lenguaje, en cuanto que abren al hombre su morada más propia, abren y revelan esa morada como ya siempre atravesada por la negatividad que se funda con ella. En cuanto que es el hablante y el mortal, el hombre es, en palabras de Hegel, el ser negativo que "es lo que no es y no es lo que es". (Agamben 2003: 9)

Y la negatividad del sujeto, lo que es y no es, procede de la experiencia *ficticia* de la muerte como *anticipación* de su posibilidad.

> Este es el fundamento para la posibilidad de la negatividad del *Dasein in*auténtico de la deyección (*Verfallen*) en la que él está desde siempre ficticiamente. El cuidado mismo en su esencia está bañado de cabo a rabo por la negatividad. (Agamben 2003: 285)

La posibilidad de la imposibilidad (o esa "cada vez única, el fin del mundo" de Derrida) es lo que define la experiencia del sujeto ético y político, dice Agamben, lo que le permite al sujeto enunciarse y comprenderse, de manera que la hermenéutica de sí y el relato de sí se co-pertenecen (2003: 13). Según Agamben, tradicionalmente, la estructura del anticiparse a la muerte es deudora de la experiencia de la apertura a la posibilidad "como estructura negativa en la culpa y la voz de la conciencia". Podríamos considerar, con Foucault, que la estructura negativa ha sido deudora de la pastoral cristiana y su hermenéutica de sí, tal y como la describe Agamben. De acuerdo con la propuesta teórica que Agamben plantea del sujeto *para* la muerte, el ser-el-ahí del sujeto sólo puede serlo porque el sujeto anticipa el relato de su propia muerte (negatividad). Y, del mismo modo que para Judith Butler, la lógica de este relato de sí se narra desde la dimensión ética del sujeto, pues "lógica y ética descansan sobre un mismo fundamento negativo" (Agamben 2003: 10).

De este modo, la estructura ficcional del sujeto, es decir, los relatos que lo configuran antes de su propio nacimiento y el relato ficticio de la propia muerte, fundan en un gesto la dimensión ética como pliegue del afuera en el sí mismo (recordemos que se trata de la base fundacional del relato que Judith Butler desarrolla a partir de los relatos que preceden al propio nacimiento) y como negatividad que posibilita un "ser-el-ahí". La ficción, por lo tanto, es la estructura sobre la que se erige la subjetividad. Desde esta perspectiva, la ficción no es el mero relato de lo que no sucede, sino la estructura básica sobre la que se asienta el sujeto ético. Lo real adquiere nuevas dimensiones en su relación con la ficción en general y la literatura en particular. De manera que, podemos concluir, por un parte, que la ficción rescata "lo real" no ideologizado en su redefinición del tiempo virtual. Y, por otra parte, retomando la referencia a la metáfora orgánica del cuerpo, podemos decir que esta metáfora se radicaliza y se invierte: no es el relato el que debe responder a la estructura del cuerpo, sino que es el cuerpo del sujeto el que se configura como relato.

2. "Las babas del diablo" como écfrasis desfigurada de la subjetividad

La estructura ficcional del sujeto que acabamos de describir nos permite abordar el análisis de las obras seleccionadas desde una renovada política del sujeto. Se encuentran en la literatura múltiples ejemplos de sujetos que relatan desde la muerte, pero particularmente en la literatura moderna. Nos parece clave señalar, además, que estas obras recogen dos tradiciones. Por una parte, una que estaría vinculada al puro dar a ver de la tradición pictórica del *ut pictura poiesis*; y otra que hunde sus raíces en la enunciación más allá de la metafísica de la presencia como voz fenoménica, la tradición de una escritura a la escucha. Es desde esta perspectiva desde la que justificamos la selección del corpus. El conocido relato de Cortázar, "Las babas del diablo", pertenece claramente a la primera. Desde el comienzo nos sitúa en un espacio liminal entre una cámara fotográfica, una máquina de escribir y un narrador muerto. De hecho, las dos primeras son otro modo de representar al tercero, pues Roberto Michel, franco-chileno, es traduc-

tor y fotógrafo. De manera que es un trabajador de la imagen y de la palabra, de la metáfora –en tanto que traslación entre lenguas– y de la atención: "Cuando se anda con la cámara hay como el deber de estar atento [...]. Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa" (Cortázar 2004: 126-127).

Este relato se sitúa en la línea del puro dar a ver como estrategia crítica de enunciación:

> Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. Y no es un modo de decir. La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Cóntax 1.1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella –la mujer rubia- y las nubes. Pero de tonto sólo tengo la suerte, y sé que si me voy, esta Rémington se quedará petrificada sobre la mesa con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven. Entonces tengo que escribir. Uno de nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto. (Cortázar 2004 123-124)

"Las babas del diablo" supone una problematización de los modos clásicos de los conceptos narratológicos aprehendidos en la "narración realista". Este es uno de los rasgos comunes de estas narraciones: la ruptura de la fábula clásica aristotélica, puesto que a la trama o lógica racional, estos relatos enfrentan una lógica acontecimental: "Yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo)" (124).

Pero, sobre todo, una puesta en duda de lo real asociado a la metafísica de la presencia. Recuérdese esa constante crítica al "ahora mismo", frente a ese tiempo descrito como un "dejándome ir en el dejarse ir de las cosas, corriendo inmóvil con el tiempo" (127) –que tanto nos recuerda a un tiempo ajeno a la lógica causal, como la de "El perseguidor"– o "Todo esto podía ocurrir pero aún no ocurría", que lleva a la mirada de Michel a esperar expectante "la nada, casi", el negativo de la fotografía, lo otro de la imagen. Esa mirada está mirando aquello que se esconde pero que no se puede resistir a la expectativa de eso otro que aún no ocurría. Expectante, la mirada de Michel no describe nada, en su decir desde la atención extrema, se hace cargo de todos los pormenores de una imagen que cuenta, y trata "más bien de entender" (129). Hermenéutica en la que la propia subjetividad está dada, ahí, en la mirada del objetivo. Es en ese tiempo ficcional del *ser-el-ahí* desde el que se enuncia el relato de la fotografía, esa écfrasis desfigurada, el procedimiento retórico clásico del horaciano *ut pictura poiesis*, que es el relato de una imagen ampliada. Una atención extrema que sólo permite la máquina, el ojo de la cámara, como experiencia extrema del puro dar a ver y de la hermenéutica de sí que desmonta a Michel.

Pero ¿quién es Michel? Además del narrador-objeto, del narrador muerto, que vive en las transferencias entre dos lenguas, entre dos artes, de la imagen y de la palabra, porque también "Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos, monstruos no siempre repugnantes" (132), pero eso es justo lo que permite a Michel ver más allá de la lógica racional, porque "esa mujer invitaba a la invención, dando quizá las claves suficientes para acertar con la verdad" (132). Michel es quien mira de frente la fotografía, adquiriendo la posición del objetivo de la cámara ("nunca se me había ocurrido pensar que cuando miramos una foto de frente, los ojos repiten exactamente la posición y la visión del objetivo", 135) en un proceso de aparente inmovilidad; sin embargo, la obra es una comprensión de lo real en su dimensión negativa, o para continuar con la metáfora del cuento, la "reveladora del negativo": "comprendí, si eso era comprender, lo que tenía que pasar, lo que tenía que haber pasado" (137). El relato de Cortázar cuestiona el estar ahí, el *Da* del sujeto, como un estar dado para siempre. La literatura enunciada desde la muerte es una apertura ética (una apertura al compromiso que diría Blanchot) que supera el individualismo del estar ahí dado, frente a la idea humanista del autor que sobrevive a través de su propia obra, y propone un sujeto interrelacional. Desde esta perspectiva, la del sujeto interrelacional, comprenderemos mejor el comienzo imposible "nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada" (123).

Finalmente, dar a ver y comprender, en "Las babas del diablo" son un mismo gesto: "Ahora, pensándolo, la veo mucho mejor en ese primer momento en que le leía la cara" (128).

3. *Los nuestros:* La voz de los sin voz o los huérfanos de la historia

Los nuestros, tercer poemario de Juan Carlos Reche, se publicó en 2016. Este poemario sigue una de las líneas más importantes de la poesía española de los últimos años, la del neopopularismo. Si bien la novedad de este poemario reside en las voces que dialogan en las dos primeras partes del libro son dos muertos:

> Como vosotros, ni nos revolvemos.
> Como vosotros, estamos hechos polvo.
>
> Nosotros, vuestros muertos. (Reche 2016: 43)

El poemario está estructurado en cinco partes, pero son las dos primeras las que están pronunciadas desde la muerte. El "narrador-hijo" ("Qué mal hecha está esa palabra, padre,/ que no cuenta nada nuevo", 23) de este poemario es el que introduce los diálogos de los dos personajes que conversan y reflexionan sobre el lenguaje y la poesía. Pero, fundamentalmente, esta voz reflexiona sobre el lenguaje y la muerte, a través de una atención extrema al estilo ("El estilo", 24) y el silencio. Así, podemos verlo en el poema:

- Te quería dar yo las gracias
por tu ramo de rosas de ayer,
tus flores chiquititas de gañote
con su poquito de romero de Las Jaras
y su varita de espliego
de la curva La Herradura.
Con ellas sé que quieres decir
que nos queremos
que tú no hablas
que ya no dices ni bueno ni malo
vamos, que no dices nada

Mira tú que las flores
si tengan que ponerle voz
a lo que ya sabemos
por eso no dices nada
ni yo espero de ti otra cosa
que *lo que eres*
y verte llegar por la loma
con las bajeras llenas de barro.

Bueno, dicen los poetas
que han venido
a comer
a la catedral
que lo que hacen es darle voz a la gente
que hay que moverles las bocas
a los muertos
que eso es la poesía esa… (Reche 2016: 38)[6]

La relación entre la muerte y la poesía adquiere aquí una dimensión democrática, como Rancière lo ha definido en su "Política de la literatura", es decir, la capacidad de la literatura de dar voz a los que no la tienen o, en el caso de Foucault, la literatura tendría una labor casi archivística de la propia historia, en la que se registran acontecimientos que no lo hacen en otro tipo de textos, aquí toman la palabra los huérfanos de la historia, los iletrados. Pensemos entonces la capacidad política de la negatividad que Agamben señalaba en *El lenguaje y la muerte*. Para ello debemos recurrir a un texto del mismo autor, *El fuego y el relato*. Más de treinta años separan una obra de la otra (1982-2014), y el pensamiento de Agamben sobre la negatividad adquiere esa dimensión política a la que nos hemos referido también en Rancière y Foucault, lo que Agamben denomina una "poética –o política– de la inoperosidad" (2014: 46). La pregunta de Agamben gira ahora en torno a la negatividad como "olvido" del sentido, y como inoperosidad de la obra (siempre en potencia) cuyo tiempo es el de la virtualidad.[7]

[6] Las cursivas son mías.

[7] El concepto de virtualidad está tomado aquí de Deleuze. No se va a desarrollar aquí esta relación, pero se remite al capítulo dedicado al pensamiento deleuziano en la misma obra, "Vórtices".

Este tiempo es el que le permite a la obra decir y callar al mismo tiempo: "El elemento genuinamente filosófico contenido en una obra –ya sea obra de arte, de ciencia, de pensamiento– es su capacidad para ser desarrollada, algo que ha quedado no dicho, y que debemos saber encontrar y recoger". Este desarrollo de la potencia, dice Agamben, le interesa porque de este modo se alcanza una "zona impersonal de indiferencia en la que todo nombre propio, todo derecho de autor y toda pretensión de originalidad pierden sentido" (36).

La obra de Juan Carlos Reche se sitúa precisamente en ese espacio de recuperación de la capacidad testimonial de la literatura a la escucha, de sus raíces orales. Esa dificultad de leer la obra literaria de una vez por todas se corresponde, dice Agamben, con la imposibilidad de leer de los analfabetos, "esos hombres olvidados demasiado rápido, que tan sólo hace un siglo eran, al menos en Italia, la mayoría" (2014: 66). Para Agamben, como para el libro de Reche, la literatura, como lenguaje desde la muerte, tiene la capacidad de hablar por aquellos que no pueden hacerlo porque no tienen acceso. De hecho, este libro dirigido a los que no pueden leer, es en sí mismo otro modo de ilegibilidad, imposibilidad o inoperosidad.

Como explica Agamben, lo ilegible y lo no escrito están directamente relacionados con la oralidad. Esta vuelva neopopular a la oralidad le permite al autor de *Los nuestros* remontarse a los orígenes de nuestra literatura moderna. Es lo que, dice Agamben, hace Dante cuando escribe en lengua vulgar. Con ello, se inventó Dante, al mismo tiempo, la lengua de la poesía y aquel vulgar ilustre que no existía en ninguna parte. Es lo que Agamben asocia con el florecimiento de la poesía italiana en el siglo xx, en relación con el dialecto:

> ... quizá toda la literatura italiana del siglo xx está atravesada por una memoria inconsciente, casi por una afanosa conmemoración del analfabetismo [...]. Y querría concluir esta breve reflexión sobre la dificultad de la lectura preguntándome si eso que llamamos poesía no es, en realidad, algo que incesantemente vive, trabaja y sustenta la lengua escrita para restituirla a aquello ilegible de donde proviene, y hacia lo cual se mantiene en viaje. (Agamben 2014: 68)

Finalmente, ¿quiénes son "los nuestros", esa identidad que se intenta cercar a lo largo del libro? Aquí también la identidad de la comunidad se define en términos de negatividad. No se propone un concepto fuerte de identidad, muy al contrario, los nuestros, se define por lo que no tienen "mi amor, que no es mi amor, que no me quiere/me la envidian hasta/los que venden jazmines", por la falta de unidad "sin pensar en la unidad del partido/sin listas de espera./Éramos como un manifiesto/un lenguaje nuevo" (62) y por lo que no son, como recoge la cita Charles Olson en el comienzo del libro: "No soy griego, no dispongo de esa ventaja. Y por supuesto, no soy romano" (9). La negatividad material de la literatura alude directamente a esta ilegibilidad que se mantiene "a la escucha" y le otorga un valor democrático:

> La placa de mármol
> en la casa museo:

"Aquí habla la gente
que no sabe leer ni escribir
la gente que yo quiero.
Así quiero escribir yo
como la gente que no sabe ni escribir ni leer,
como la gente que más quiero."

- Esto vendrá a ser
como lo que hacéis los poetas, ¿no?
que robáis los chascarrillos de la gente
y luego dicen que todo es del pueblo,
y mezcláis la verdad con la mentira
que ya nada es de nadie... (Reche 2016: 26)

4. Conclusiones

Tanto Butler como Agamben llevan un paso más allá el concepto de verosimilitud de Aristóteles, hasta el concepto de virtualidad que combina en sí lo real y lo posible. Para Butler, como también para Foucault o Agamben, una narración contiene una serie de virtuales o posibles, que se actualizan siguiendo cada momento histórico (Foucault) o cada plano de la realidad particular (Deleuze). Lo virtual se actualiza en un estado de cosas y de lo vivido que lo hace posible. Ello supone, según Butler, que estos modelos imposibles de narración ofrecen la posibilidad de que el sujeto se haga cargo de su historia, e incluso de aquella que precedió a su consciencia lingüística. Es esta dimensión negativa de la subjetividad, si queremos, su dimensión ficticia, en la que se ancla la ética y política de la subjetividad.

Más allá de la lógica de la fábula aristotélica, la virtualidad de la negatividad material de Agamben (2007) y hermenéutica retroactiva de Butler se anclan en una lógica acontecimental que, en ambos casos, se refieren directamente a una estructura ficcional[8]. Esta lógica del relato que ya no está dominado por el principio efecto-causa, afecta a la dimensión narrativa de la teoría de la formación de la subjetividad como relato ficticio e imposible del sujeto que se comprende éticamente y es capaz de dar cuenta de sí políticamente. El análisis del texto de Cortázar nos ha permitido comprender aspectos fundamentales de esta hermenéutica del sujeto, desde la tradición del "dar a ver" como capacidad ética-política de la obra. Por su parte, la obra de Reche se insertaría en la tradición de "la escucha y el silencio" desde la que es posible escuchar la palabra de los muertos de una comunidad lingüística que es la nuestra, nuestra comunidad que es también la de "nuestros muertos".

Podemos concluir que lo poético del sujeto que se enuncia, su resistencia, coincide con una virtualidad que es conformada antes de decir "yo" y en la anti-

[8] Lógica aleatoria en términos de Althusser (2004).

cipación ficticia de la propia muerte. Y es precisamente por esta negatividad por la que el sujeto no deja de ser histórico y material.

Obras citadas

Agamben, Giorgio (2003): *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia, Pretextos.

—— (2016): *El fuego y el relato*. Madrid, Sexto Piso.

Althusser, Louis (2004): *Maquiavelo y nosotros*. Madrid, Akal.

Barroso, Óscar (2018): "La negatividad de la subjetividad como condición de posibilidad de lo ético en Zizek". En: *Zizek reload*, Madrid, Akal.

Blanchot, Maurice (1992): *El espacio literario*. Barcelona, Paidós.

Butler, Judith (2016): *Los sentidos del sujeto*, Barcelona, Herder.

Cortázar, Julio (2004): "Las babas del diablo". En: *Las armas secretas*. Madrid, Cátedra.

Foucault, Michel (2001): *Dits et ècrits, I*, París, Quarto Gallimard.

González Blanco, Azucena (2018): "The Politics of Literature in Michel Foucault: Fiction and Desire", *Comparative Literature and Culture*, vol. 20, n.º 4.

—— (2019) "*Sentidos del sujeto*: la hermenéutica retroactiva de Judith Butler", *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 35, n.º 1, pp. 85-100

Hardt, Michael; Negri, Antonio (2004): *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*. Madrid, Debate.

Rancière, Jacques (2011): *Política de la literatura*. Buenos Aires, Zorzal.

—— (2017): *Les bords de la fiction*. París: Seuil.

—— (2018): *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. Madrid, Shangrila.

—— (2019): "Política de la ficción". En Azucena González Blanco (ed.): *Literatura y política. Nuevas perspectivas teóricas*. Berlín, De Gruyter.

Reche, Juan Carlos (2016): *Los nuestros*. Valencia, Pretextos.

MISCELÁNEA

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. VII, n.º 1 (invierno 2019), pp. 129-152, ISSN: 2255-4505

ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN: *ESTATUA CON PALOMAS*, DE LUIS GOYTISOLO

BETWEEN REALITY AND FICTION: *ESTATUA CON PALOMAS* BY LUIS GOYTISOLO

Antonio Candeloro
Universidad Católica San Antonio de Murcia
acandeloro@ucam.edu

Resumen: Publicada en 1992, *Estatua con palomas* fue galardonada al año siguiente con el Premio Nacional de Narrativa, confirmando así el valor de la propuesta literaria de Luis Goytisolo. En esta obra, el autor amplía el reto empezado en *Antagonía*, su tetralogía sobre el acto de escribir y el acto de leer (publicada entre 1973 y 1981), elaborando una trama en la que se solapan: la primera y la tercera persona singular de los diferentes narradores; los espacios y los tiempos evocados (la contemporaneidad que vive el autor en la España de los años 90 y la que vive Publio Cornelio Tácito en el momento en que se desmorona el Imperio Romano y redacta sus *Historias*); los planes de la ficción y los de la autobiografía (el autor nos ofrece claves fundamentales incluso para poder reinterpretar de forma novedosa *Antagonía*). En nuestro análisis, se llevará a cabo una doble operación: por un lado, analizar en el detalle los mecanismos que el autor utiliza en relación con el concepto de metaficción y metaliteratura; por otro lado, estudiaremos en qué sentido toda autobiografía falsea los datos reales y está condenada a falsearlos, tal y como demuestran dos obras sucesivas y de explícito corte autobiográfico como son *Cosas que pasan* (2009) y *El sueño de San Luis* (2015). Tanto en estos dos casos, como en el *Estatua con palomas*, al lector le es asignado el papel de co-autor de la obra de ficción o pretendidamente autobiográfica.

Palabras clave: Luis Goytisolo; metaliteratura; autobiografía; metaficción; *mise en abyme*

Abstract: Published in 1992, *Estatua con palomas* was awarded the following year with the National Narrative Award, confirming Luis Goytisolo's value with relation to his literary proposal. In this work, the author expands the challenge started in *Antagonía*, his tetralogy on the act of writing and the act of reading

(published between 1973 and 1981), elaborating a plot in which they overlap: the first and the third singular person of the different narrators; the spaces and the times evoked (the contemporaneity that the author lives in the Spain of the 90s and the one that Publio Cornelio Tacitus lives at the moment the Roman Empire falls and writes his *Histories*); the plans of fiction and those of autobiography (the author offers us fundamental clues even to be able to re-interpret in a novel way *Antagonía*). In our analysis, a double operation will be carried out: on the one hand, analyzing in detail the mechanisms that the author uses in relation to the concept of metafiction and metaliterature; on the other hand, we will study in what sense all autobiography distorts the real data and is condemned to falsify them, as two successive and explicit autobiographical works such as *Cosas que pasan* (2009) and *El sueño de San Luis* (2015) show. Both in these two cases, as in *Estatua con palomas*, the reader is assigned the role of co-author of the work of fiction or allegedly autobiographical.

Keywords: Luis Goytisolo; Metaliterature; Autobiography; Metafiction; *Mise en abyme*

1. *Estatua con palomas*: una novela "híbrida"

Empecemos por el título: si *Antagonía* (novela en cuatro entregas aparecida entre 1973 y 1981 y, por primera vez y en edición compacta, en el 2012)[1] encarna la poética de Luis Goytisolo, siendo la lucha entre "polos opuestos", además de la descripción de la misma desde múltiples puntos de vista, uno de los elementos

[1] Corresponde (muy significativamente) al número 500 de la colección "Narrativas hispánicas": para una cabal interpretación de la novela, véanse tanto el prólogo de Carlos Javier García como el epílogo de Gonzalo Sobejano para la que, a día de hoy, es la primera edición crítica de la misma novela (Goytisolo (2016: 13-44 y 1383-1394); también es de provecho el cuadro que ofrece el prólogo de Ignacio Echevarría en la edición de Anagrama citada más arriba (Goytisolo 2012: 7-24). Igualmente resultan esclarecedores VV.AA. (1983) y el reciente estudio de Noyaret (2016), concebido como manual de análisis para afrontar el "Concour d'Agrégation" de Literatura Española en Francia (donde *Antagonía* ha sustituido al *Quijote* como materia de examen del mismo concurso), además de Thion Soriano-Mollá (ed.) (2016). Para encuadrar históricamente la novela y entender el alcance revolucionario de su propuesta estilística, véase Juristo (2012: 57-66). Resultaría muy difícil acercarse a un análisis crítico de las obras de Luis Goytisolo prescindiendo del análisis de *Antagonía*, que puede considerarse como la célula central de la que se desprenden los demás átomos narrativos antes y después de la publicación de la misma obra. Es lo que afirma y subraya el mismo autor en Goytisolo (2015: 75-76), siendo el origen de este texto de corte explícitamente autobiográfico el de volver a reconsiderar toda su producción literaria a partir de la re-lectura de su "opera prima", *Las afueras*, publicada en 1958, esto es, cuando el autor tenía tan solo 23 años, y merecedora del Primer Premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral (la propuesta del editor –y amigo del autor– Jorge Herralde de volver a publicar una nueva edición del libro ha provocado la re-lectura y sucesiva toma de conciencia por parte de Luis Goytisolo de la posición central y germinativa que ocupa *Antagonía* con respecto a todo lo que ha escrito en cuanto término *ante quem* y *post quem*).

fundamentales de su universo narrativo, *Estatua con palomas* (publicada en el 1992) también se basa en una especie de lucha antagónica entre dos ámbitos que se contradicen: por un lado, la "estatua", producto del arte (y del artificio) del ser humano, remite a algo fijo, estable, inmutable y sólido; por el otro lado, las "palomas", animales que forman parte del mundo natural y evocan exactamente lo contrario: el movimiento constante y azaroso, el aire, el cielo, la plasticidad física.[2] Esta misma antítesis se puede contemplar visualmente si nos fijamos en la imagen de la portada de la nueva edición del libro (la de Siruela, publicada en el 2009) en la que el lector puede observar desde una perspectiva marcadamente distorsionada y desde abajo la espalda de un ángel con alas desplegadas que parecen a punto de permitirle tomar el vuelo. La imagen, en blanco y negro, resalta precisamente el contraste entre la monumentalidad y el estatismo de la estatua, por un lado, y la movilidad aérea y la ligereza de las alas del ángel, por el otro; ambas figuras se proyectan contra un cielo lleno de nubes y, a su vez, enmarcado dentro de los elementos arquitectónicos de un edificio del que nos es imposible deducir las formas. Solo leyendo la contraportada, descubriremos que se trata de un detalle del Castel Sant'Angelo, el castillo del papa que también funcionó como cárcel del Vaticano durante siglos.

La referencia a Roma y a las estatuas de los ángeles del Castel Sant'Angelo no es nada casual. Al terminar el acto de lectura, el mismo lector se dará cuenta de que esta antítesis será fundamental a la hora de comprender los múltiples temas afrontados a lo largo y ancho de una narración en la que "lo fijo e inmóvil" se opondrá constantemente a "lo fluido y volátil": a partir de la identidad de quien narra, siendo *Estatua con palomas* una novela "híbrida" en la que se mezclan constantemente voces que pertenecen a narradores diferentes; y a partir de las categorías del tiempo y del espacio, siendo la novela el resultado de una mezcla constante tanto de lo que nos va relatando un narrador que parece coincidir con Luis Goytisolo (eso es, con el autor empírico), como lo que nos va contando un narrador que, si nos atenemos a lo que sostiene, coincide, en un primer momento con un tal Junio Escipión, romano del siglo II d.C., y, en la parte final, con el mismo Publio Cornelio Táctico, esto es, con uno de los historiadores más importantes de la literatura clásica. Pero hay más: en el cap. IX, el último, también hará acto de presencia otra voz narradora, la de un tal David, que se presenta como un periodista que, en realidad, no ha hecho otra cosa que eliminar sus preguntas a la hora de construir la trama del texto que acabamos de leer con la finalidad de ofrecernos tan solo las respuestas del entrevistado, siendo éste nada más y nada menos que Luis Goytisolo, el autor de *Antagonía* a quien David se empeña en molestar hasta llegar a su casa en Barcelona con la finalidad

[2] Sobre las estatuas como monumentos que eternizan y guardan el recuerdo del pasado histórico y cultural de una determinada sociedad, véase Nora (1984, 1986, 1992); sobre la reconstrucción del pasado histórico a través del estudio del espacio, Schlögel (2009); sobre la dificultad de incorporar en una "memoria histórica" los sentimientos de "víctimas" y "verdugos" de la Guerra Civil en la España postfranquista, entre otros, Ranzato (2006), además del reciente Payne (2017).

de demostrarle que es su hijo natural (aunque su madre nunca se lo haya dicho de forma explícita).[3]

Ya con tan solo describir cuáles y cuántas instancias narrativas intervienen y se alternan dentro de los nueve capítulos y, a su vez, dentro de los varios apartados en los que se subdividen los varios capítulos[4], es fácil entender cómo *Estatua con palomas* se presenta como un texto complejo y flexible que gira alrededor de dos ejes fundamentales: por un lado, el problema de la "identidad" (¿quién narra?, ¿desde qué punto de vista?, ¿cómo narra lo que narra?); por el otro, el problema del "tiempo", explicitado a través del problema de la identidad y del contraste o solapamiento gradual de quien afirma ser "yo", esto es: "Luis Goytisolo", en un primer momento, "David", en el conclusivo capítulo IX, identidades que se irán paulatinamente modificando a lo largo del acto de escritura paralelamente a la modificación de la identidad de quien afirma ser "yo" y llamarse "Junio", en un primer momento, y "Tácito", en el final del texto, con el consecuente solapamiento y cortocircuito espacio-temporal en el desarrollo de la trama. El lector se verá así obligado tanto a descifrar lo que le cuenta cada voz narradora, como a deducir el espacio y el tiempo de esa misma narración, siendo casi dos milenios el abismo "cronotópico" que separa a una voz narradora de la otra.[5] He aquí uno de los nudos principales que convierten *Estatua con palomas* en una obra compleja y, al mismo tiempo, fascinante: a partir del capítulo V, y tras más de cien páginas de narración aparentemente autobiográfica, el lector tendrá que prestar especial atención para distinguir netamente las dos voces principales: la del narrador que parece coincidir con el autor, Luis Goytisolo, nacido en Barcelona en 1935 y protagonista de muchas de las anécdotas biográficas que se nos han detallado hasta ese capítulo, sobre todo si las comparamos con otros dos textos explícitamente autobiográficos más recientes como son *Cosas que pasan* (de 2009) y *El sueño de San Luis* (de 2015); y la del narrador que, si en un primer momento parece coincidir con un tal Junio Escipión, amigo íntimo de Publio Cornelio Tácito, el historiador romano, luego pasa a coincidir con el mismo historiador, nacido no se sabe si a mediados de los años 50 d.C. y muerto no si sabe si alrededor del año 120 d.C., habiendo sido testigo ocular de algunos de los acontecimientos históricos cruciales de la llegada al poder de Vespasiano (tal y como nos narra en las *Historias*) y, con mirada histórica "hacia atrás", del

[3] Inevitable recordar aquí otra novela "híbrida" por antonomasia, la *nivola* más importante de Miguel de Unamuno: como el lector recordará, también en *Niebla* (1914) el personaje de ficción se acerca a la casa del autor en carne y hueso en Salamanca para dialogar con él y convencerlo de la bondad de la opción de no matarlo en el mundo de la ficción.

[4] Sobre la importancia de los números en la estructura del texto véase Arroyo Redondo (2011: 321-322); los números serán clave privilegiada de interpretación también en el caso de *Antagonía* (DeWeese 2000: 543-549).

[5] Sobre una interpretación cabal de *Estatua con palomas*, nos han sido útiles los siguientes estudios: Weaver III (1995: 762-771), Gil Guerrero (2010: 213-227), Arroyo Redondo (2011: 316-329), Bertrand de Muñoz (1998: 231-240) y Valls (1993: 183-190).

poder de Roma desde la muerte de Augusto hasta la de Nerón (tal y como nos detalla en los *Anales*).[6]

El solapamiento es doble: a partir del ya citado cap. v, no solo se entremezclarán las voces del autor en carne y hueso y las de Junio Escipión y de Tácito, hasta llegar a la sorpresa final del cap. ix, con la aparición de David, esto es, del "destinatario" que ha permanecido oculto a pesar de las varias referencias por parte del autor al anónimo "usted" que coincide con el susodicho periodista,[7] sino que también asistiremos al cortocircuito entre la historia contemporánea de España y el pasado histórico (y documentable) del Imperio Romano de los siglos i y ii d.C. Es como si las estatuas de los Foros romanos (o las de los ángeles que presidían el Castel Sant'Angelo que aparece en la portada del libro en su edición más reciente) se animaran e interactuaran verbalmente con un testigo ocular de la España de los años 90 del siglo xx (como si los dilemas morales, éticos, estéticos y artísticos que preocupan al uno se reverberaran en los del otro).

Resulta imposible, entonces, para el crítico literario que se predispusiera a estudiar en detalle el contenido de *Estatua con palomas* evitar analizar toda la carga hermenéutica que un cortocircuito histórico provoca en un texto contemporáneo que finge hacer hablar textos del pasado histórico de la literatura clásica latina. Está claro que muchos de los dilemas morales y estéticos que aquejan al autor contemporáneo ya hacían su aparición (ya estaban presentes de forma candente) en los textos literarios del autor romano.[8]

Pero vayamos por partes y empecemos con el análisis del primer capítulo, titulado significativamente "Delfos" (y ya aquí hay una referencia explícita a la literatura clásica y, en particular, a la mitología griega, siendo Delfos –como sabemos– el oráculo más famoso e importante de la Grecia del siglo viii a.C. y el que se convierte en fuente de inspiración para el lema socrático "conócete a ti mismo").[9]

2. Temporalidad y anécdotas autobiográficas y pseudo-autobiográficas

El cap. i de *Estatua con palomas* empieza con un oxímoron que reproduce, en pequeña escala, el mismo contraste presente en el título de la misma obra y en la imagen de la portada: el que se establece entre "movilidad" e "inmovilismo": Luis

---

[6] Véase Tácito (2006 y 2017); también del mismo autor, *La vida de Agrícola* (Tácito 2013), obra que se presenta como biografía del suegro del historiador, pero que, al mismo tiempo, nos ofrece un cuadro completo y detallado de la Roma imperial en la que vivieron ambos.

[7] Un primer ejemplo se puede apreciar en el cap. v, en el primer subcapítulo, titulado "El estuario": "permítame centrarme en lo que he creído ver en este lugar [...]" (Goytisolo 2009: 137); o en el cap. vi, en el subcapítulo titulado "Los cuatro elementos": "Mire usted: fantasías las tiene todo el mundo [...]" (Goytisolo 2009: 210); o, también, en el final del cap. vii, en el subcapítulo titulado "La pregunta": "Pero, estamos derivando, alejándonos del tema. ¿Cuál era la pregunta?" (Goytisolo 2009: 239); y así hasta el final de la obra.

[8] Sobre la importancia de los clásicos en la percepción de los dilemas morales de nuestra contemporaneidad, véanse Steiner y Ladjali (2016) y Boitani (2017).

[9] En el cap. vi aparecerá una sección titulada precisamente "Delfos (fragmento)".

Goytisolo (o el que parece ser el autor en carne y hueso)[10] nos relata la muerte de su tío Leopoldo y, en particular, los momentos inmediatamente previos a esa muerte, en el lecho del hospital en el que el hombre languidece. El movimiento se contrapone a la parálisis eterna; el devenir al ser; la luz a la oscuridad:

> Delfos. No sabría decir si fue el exceso de luz o más bien el movimiento inusitado el primer indicio de lo que estaba sucediendo. (Goytisolo 2009: 17)

La narración empieza, entonces, bajo el influjo tanto del oráculo de Delfos (subrayado en negrita) como de la incertidumbre más completa: si el primero nos empuja al imperativo de Sócrates: "Conócete a ti mismo", Luis Goytisolo empieza a narrar la muerte de un allegado muy cercano con una frase negativa: "No sabría decir si...". Si antes, cuando vivía, tío Leopoldo prefería la "penumbra" a la luz, ahora es precisamente la presencia de un "exceso de luz", además del "movimiento inusitado", lo que pone en alarma al narrador. Seguidamente escuchamos la pregunta formal de la enfermera que se pone a despejar la habitación del hospital: "¿Es usted familiar de don Leopoldo?". Será esta pregunta el detonante para la "búsqueda del tiempo perdido" por parte del narrador que, hay que repetirlo, parece, aquí, coincidir todavía con el autor empírico que, pocas páginas después, empezará a relatarnos la importancia que tuvieron para su formación intelectual tanto su tío Leopoldo como su tío Luis.

El enigma del tiempo empieza a perfilarse justamente a partir de la evocación de la muerte de ambas figuras familiares: la cita es larga, pero nos será útil para entender cómo irá desarrollándose la trama de la obra:

> Rememorar mi relación con los tíos, por el contrario, tiene algo en común con *ese trayecto en coche* por una carretera que recorremos de tarde en sentido contrario al de ida, un recorrido de regreso que difícilmente nos va a ofrecer las vistas tal y como se habían ofrecido a nuestros ojos por la mañana –distinta la luz, distinto el ángulo–, de forma que la impresión primera que nos produjo resultará incomprobable a la vez que, en cierto modo, inmodificable. Y desestimar la huella de esa impresión primera será como pretender definir al máximo un suelo que se borra de nuestra memoria según lo recordamos una vez despiertos, reconstrucción siempre escasamente fiable ya que, aunque sea de manera inconsciente, *resulta fácil terminar inventando*. Un fenómeno que se produce incluso cuando aparentemente se dispone de *datos objetivos que avalen los hechos* como puedan ser las palabras de una entrevista registradas en una grabadora si el entrevistador desconoce hasta qué punto la literalidad del material grabado traiciona el significado de lo dicho en todo lo que suponga algo más que un mero planteamiento binario. Pues de hecho, por poco talento que tenga el entrevistador, el resultado –la entrevista publicada– será no sólo tanto *más brillante* sino también tanto *más veraz* en la medida en que se olvide de los inevitables incisos grabados y remodele el conjunto de preguntas y respuestas en función de la compresión global que personalmente le

[10] O también lo que José María Pozuelo Yvancos (2010) ha dado en llamar acertadamente como la "figuración del yo" del autor empírico, aplicando el sintagma a otros dos autores que, igual que Luis Goytisolo, juegan con los datos de sus respectivas autobiografías.

> ha merecido no sólo el tema de la entrevista sino también la propia persona del entrevistado. Y es que así como lo más inexacto además de torpe sería que el entrevistador emprendiese la transcripción literal del material grabado, *así, similarmente, en todo intento de construir y objetivar el propio pasado, nada resultaría más erróneo que pretender armar los recuerdos aislados que poseemos al respecto en un todo coherente*, en vez de aplicarnos a *la reelaboración* de los diversos períodos de nuestra vida conforme a una menos concreta pero siempre más precisa *apreciación personal predominante*. (Goytisolo 2009: 23)[11]

Ejemplo perfecto del estilo y de las comparaciones típicas de Luis Goytisolo,[12] esta cita, además de adelantar (con ironía teatral) el significado que tendrá la entrevista final del cap. IX y la presencia del periodista entrevistador, recuerda el íncipit del ya citado *Cosas que pasan*, este sí un texto autobiográfico, publicado 17 años después de *Estatua con palomas* y que empieza con la siguiente reflexión sobre la falacia temporal (o la imposibilidad de poder percibir el tiempo de forma cierta y matemática dentro de un "todo coherente"):

> La impresión de que somos nosotros quienes nos estamos moviendo cuando, *instalados en el interior de un vagón parado*, llega otro tren a la estación por una vía contigua –irrupción silenciosa en el aire gris, cuarteado de reflejos–, ilustra con particular plasticidad *el carácter engañoso de la evocación de determinados recuerdos*, y muy en especial de los más lejanos. (Goytisolo 2009a: 11)[13]

El lector de *Antagonía* recordará otro íncipit parecido, el de la novela "intercalada" dentro de la tercera entrega, *La cólera de Aquiles*, y que es, supuestamente, la primera obra literaria de Matilde Moret, personaje (ficticio) que firmará el texto (presentado como real) insertado con el nombre apócrifo (y masculino) de Claudio Mendoza:

> Uno de esos momentos que inevitablemente generan el recuerdo de momentos similares ya vividos, el contraste entre la marcha cada vez más lenta del *tren que entraba a su derecha* y el *tren que arrancaba a su izquierda*, *una sensación de desconcierto*, *casi de mareo*, *de vértigo*, como si se le fuera la cabeza, el reflejo de sí misma agitando la mano, entrecortado por el paso cada vez más rápido de los vagones. (Goytisolo 2012: 763)

Ello, a su vez, nos recordará otro libro, atribuido al mismo autor apócrifo, a saber, *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza*, publicado en 1985, y en el que Luis Goytisolo llevará a cabo una *mise en abyme* muy parecida a la que realiza en *Estatua con palomas*: si en este caso será el apócrifo Claudio Mendoza, estudioso "especializado en religiones del mundo romano" (Goytisolo 2017: 11), quien se

---

[11] Las cursivas –cuando no expresamente señalado– son mías.

[12] Véase Gimferrer (1978: 67-72), además de Sobejano (1983: 403-431).

[13] La imagen de la portada es traducción visual de este aserto: las sombras de unos pasajeros se proyectan en los vagones de un tren que no se sabe si está llegando o está saliendo de la estación de metro.

empeñará en desmenuzar y criticar los tres textos heterogéneos que configuran el libro y que se atribuyen a Luis Goytisolo, en *Estatua con palomas* será el presunto David, periodista, quien se empeñará en demostrarle al mismo autor que es su hijo y que lo entrevista precisamente para aportar todavía más pruebas fehacientes para tal reconocimiento de parentesco íntimo.[14]

¿Pero qué es lo que más llama la atención de las tres citas? El hecho de que, en las tres, y a pesar de la distancia temporal entre una y otra obra literaria, Luis Goytisolo, a través de la máscara de los varios narradores que utiliza, afirma el mismo concepto, esto es: que la memoria es una facultad que nunca nos permite reconstruir el pasado (ni siquiera nuestro pasado autobiográfico) de forma fidedigna y que, además, esa reconstrucción solo sería posible gracias a la "manipulación" de los recuerdos y al acercamiento a los mismos de forma sesgada y transversal. Igual que para Marcel Proust, también para Luis Goytisolo solo podemos volver a vivir el pasado (o a revivir ciertas emociones o estados de ánimo de hechos pasados) a través del entrecruzamiento azaroso en nuestra memoria de los recuerdos del pasado;[15] igual que para Juan Benet, también para Luis Goytisolo la memoria se presenta como "un dedo tembloroso" que, justamente porque tiembla, nunca acierta del todo a reconocer los "lugares de la memoria" en el mapa de nuestra vida vivida.[16]

---

[14] La presencia del Imperio romano en *Antagonía* a través de la novela de Matilde Moret *El edicto de Milán* (que remite, obviamente, al mismo documento promulgado en Milán en el 313 d.C., bajo el mando de Constantino I) se prolonga en *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza*, siendo el mismo autor "apócrifo" –como ya señalado– un experto en historia de la religión romana, para reverberar en *Estatua con palomas* a través de la voz de Tácito y en *Liberación* (2003), obra en la que el lector contemporáneo podrá descubrir un "diario" inédito de (nada menos que) Marco Aurelio (Goytisolo 2013a: 93-111): como si un autor escribiera siempre el mismo libro. En cuanto a Tácito y a la literatura clásica latina, es curioso constatar otra casualidad: en los mismos años en los que Luis Goytisolo va elaborando *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza* y *Estatua con palomas*, Juan Benet va redactando su obra inacabada *Herrumbrosas lanzas* (1983-1991) en cuatro volúmenes, "imitando" la pérdida de manuscritos de los libros de historiadores clásicos como Tito Livio, Amiano Marcelino o…Tácito: cfr. Benet (1998) (faltarían los libros XIII y XIV entre el tercero y el cuarto volumen, incompleto por la muerte del autor en 1993) y Javier Marías, "Esos fragmentos", prólogo a la misma ed. de la novela, que nos aclara el misterio: "Creo que uno puede sentirse tranquilo al respecto, ya que Benet me dijo en una ocasión que planeaba "saltarse" algunos Libros, así como dar a alguno un carácter exclusivamente fragmentario, a efectos de crear la ilusión de que el conjunto de *Herrumbrosas lanzas* fuera una crónica hallada incompleta, con algunas de sus partes perdidas, exactamente como nos han llegado las de los historiadores de la Antigüedad a menudo, y en concreto las de dos de sus autores predilectos, a los que también en aquella oportunidad mencionó: la *Rerum Gestarum* de su admirado Amiano Marcelino se inicia en el Libro XIX o XV, no recuerdo ahora bien; y la *Ab Urbe Condita* de Tito Livio la conocemos con el gran vacío de los Libros XI-XIX nunca encontrados, si no me equivoco. Como también hay lagunas en Tácito, al que mucho admiraba" (Benet 1998: 12). Hay otra coincidencia cronológica casual entre Luis Goytisolo y Juan Benet: ambos se dedican en el mismo (o parecido arco temporal) a la redacción de "fábulas", aunque cada uno con un estilo y rasgos propios: vénse Benet (1981) y Goytisolo (2016a) (que reúne todas las "fábulas" escritas por el autor entre 1970 y…1981). Ignacio Echevarría subraya, en su prólogo, el hecho de que "está por escribir" un estudio comparativo de las "fábulas" de ambos autores; esperamos poder colmar esta laguna en un futuro artículo.

[15] Es lo que Proust, siguiendo a Henry Bergson, denomina "memoria involuntaria", herramienta hermenéutica central del entramado de los siete volúmenes que constituyen su *Recherche*.

[16] Los fallos "fisiológicos" de la memoria están estrictamente relacionados también con la relatividad del tiempo, que, a pesar de los avances de la ciencia, sigue siendo un enigma; los físicos cuánticos, en particular, nos ayudan a entender que el tiempo no existe, en cuanto categoría

Obviamente, la larga cita de *Estatua con palomas* adquirirá todo su significado solo cuando, al llegar al cap. IX, nos hayamos dado cuenta no solo de la presencia de la enésima voz narradora, la de David, el periodista que se presenta como el hijo natural de Luis Goytisolo, sino también del objetivo de este: el de demostrarle al autor que es su hijo legítimo y que la entrevista que pretende publicar le servirá para llevar a cabo tal demostración. La *mise en abyme* es evidente en la escena en la que David mismo nos ofrece el retrato del artista en su propia vivienda en Barcelona:

> Ahí lo tienen: envuelto en su música –una pieza de Mozart, la sonata en Do Mayor 475 sonando una vez tras otra–, aislado por los estratos de humo de uno de esos cigarros que ya nadie fuma, con su whisky preferido, un increíble bourbon de no menos increíble nombre, Old Grand Dad, ¡Old Grand Dad!, con ese whisky, rodeado de relojes parados, de rapaces de bronce en actitud agresiva, con algo de reloj parado y de pájaro de bronce él mismo, así, medio atravesado en un sillón de terciopelo verde como si de una rama se tratase, hablando del *futuro entre cosas antiguas*, *de un futuro al que se remite con la misma seguridad con que evoca el pasado*, casi como si ya formase parte de ese pasado y, sobre todo, dando por supuesto que todo el mundo sabe de qué está hablando. (Goytisolo 2009: 288)

Tras la velada autoironía, se intuyen dos de los aspectos centrales de toda la obra (en cuanto novela "híbrida"): la relación ambigua entre entrevistador y entrevistado (a David le llama la atención la marca del whisky que toma Luis Goytisolo: para él, el escritor es verdaderamente su "Viejo Gran Padre" – o eso quisiera él en su versión mitómana de los hechos[17]–); y la asimilación de los rasgos físicos del mismo autor con los relojes parados y con las estatuillas de rapaces de bronce: además de su presunta agresividad, David subraya el hecho de que Luis Goytisolo puede y sabe hablar tanto del pasado como del futuro "con la misma seguridad", sin censuras ni miedo[18]. Desde un punto de vista metaliterario, efectivamente, esto es lo que hace el autor a través de las máscaras del mismo David, y, sobre todo, a través de Junio Escipión y Publio Cornelio Tácito.

Volvamos a la pregunta inicial: ¿podríamos interpretar *Estatua con palomas* como una obra autobiográfica? Sí y no: sí, porque algunas de las anécdotas que nos detalla en las primeras cien páginas de la obra pertenecen a los recuer-

---

abstracta y matemáticamente medible (cfr. Rovelli, 2017). Sobre el problema de la "relatividad" y el de la "circularidad" del tiempo en relación con la literatura, en general, y con la forma "diario", en particular, véanse Goytisolo (2000) y Candeloro (2012: 97-112). Sobre la memoria en cuanto "dedo tembloroso", véase Benet (1996:12); sobre el enigma del tiempo en el universo narrativo de Benet, véase González (1990: 102-106 y 111-112).

[17] En el cap. "Ascendencias inciertas" del citado *El sueño de San Luis* (Goytisolo 2015: 27-39), el autor volverá a explicar el origen de este tema "literario" (la incertidumbre a la hora de reconocer a hijos ilegítimos o nacidos fuera del vínculo matrimonial) relacionándolo tanto con su propia autobiografía y obra literaria como con el clima de libertad sexual que vivió España (y, en particular, Cataluña) en los años sesenta y setenta del siglo XX: se trata de un tema que arranca con *Antagonía*, se expande en *Estatua con palomas* hasta llegar a *El lago en las pupilas* (Goytisolo 2012).

[18] Algo que Juan Luis Conde atribuye también a Tácito (2006: 36-37).

dos personales (y subjetivos) del autor en carne y hueso; no, porque entre esos mismos recuerdos se cuelan o se yuxtaponen relatos, anécdotas y recuerdos que bien podrían ser fruto de su imaginación o de la imaginación o de la manipulación del pasado por parte de los otros familiares citados a lo largo del texto.

Un ejemplo que pertenece al primer ámbito citado es el que se refiere al recuerdo de la muerte violenta de su madre. Se trata de un recuerdo que ha dejado un trauma indeleble en la memoria de toda la familia: así consta tanto en *Cosas que pasan* como, sobre todo, en *El sueño de San Luis*, una obra en la que Luis Goytisolo vuelve a subrayar cómo ese trauma influyó no solo en su propia obra literaria (sin él darse cuenta cabal hasta el momento en el que redacta el libro), sino también en la de sus hermanos, José Agustín y Juan[19]. Un ejemplo del segundo tipo, en cambio, aparece ya en el capítulo I, en la sección ya citada y titulada "Delfos", en relación con la rememoración de la figura del tío Joaquín, el menor de los hermanos del padre del autor. Empezaremos con el análisis de la figura materna; seguiremos con el de la figura del tío Joaquín; para luego trasladarnos al ámbito de los recuerdos inventados de Tácito para poder así contrastar semejanzas y diferencias entre los dilemas éticos y estéticos de la Roma del siglo II d.C. y los de la España de los años 90 del siglo XX.

3. El fantasma de la madre y los recuerdos "inventados" del pasado de tío Joaquín

Si en *El sueño de San Luis* (obra publicada 23 años después de *Estatua con palomas* y 6 después de *Cosas que pasan*), el recuerdo de la presencia oculta de la muerte de la madre se convierte en una especie de clave privilegiada para la re-interpretación global de la *opera omnia* tanto del mismo autor como de la de sus hermanos, en la novela que nos interesa este mismo recuerdo adquiere rasgos perturbadores muy significativos y cambiantes. Una de las reflexiones más extensas y llamativas aparece en el cap. II en la sección titulada "Cuerpos en licuación",[20] en el momento en el que el autor intenta describir los puntos en común y las diferencias más visibles entre la rama paterna y la materna a partir del análisis de sendos apellidos (los Goytisolo y los Gay):

> El contraste entre uno y otro ámbito no hacía sino dar realce a una realidad que todo niño aprende pronto: hay cosas de las que se puede hablar *y cosas de las que no se puede hablar*. Si en casa se eludía en lo posible toda referencia al apellido Gay era por no remover una herida que permanecía viva por encima de los años transcurridos: la muerte en un bombardeo de mi madre, Julia Gay, un rechazo similar, aunque con papeles trocados, al que sin duda perdura en la mente de los familiares de las víctimas de Hiroshima, ante el nombre de *Enola Gay*, es decir, el nombre con que había sido bautizado el avión que dejó caer la primera carga nuclear. (Goytisolo 2009: 60)

[19] Sobre la falacia de la memoria y la importancia de ciertos recuerdos en ambos textos autobiográficos, véase Candeloro (2017: 35-48).

[20] El título anticipa el de otra novela del autor. Véase Goytisolo (1997).

Es la primera vez que Luis Goytisolo cita nombre y apellidos completos de su madre. Y esta postura es sintomática del valor que adquiere ese trauma en la mente y en la memoria personal del mismo autor en el momento en el que asocia inmediatamente el apellido Gay con el nombre del avión que dejó caer la bomba atómica de Hiroshima, emblema del final trágico de la Segunda Guerra Mundial. Tampoco podemos pasar por alto el hecho de que aquí el autor crea un vínculo estrecho y determinante entre la España de la Guerra Civil y el segundo conflicto mundial: la muerte de su madre anticipa y adelanta, en cierto sentido, la de los millones de víctimas inocentes de todo el mundo, además de las del Japón bombardeado por los EE.UU. el 6 de agosto de 1945.

El segundo recuerdo aparece en el cap. IV, en el apartado titulado "Luna", justo después del titulado "Dudas y decisiones", que, como ya comentado, encarna el momento en el que se produce el deslizamiento espacio-temporal hacia el punto de vista de Junio Escipión, el narrador contemporáneo de la época de Tácito:

> Fue por esa misma época [cuando cumplía mi servicio militar en un campamento militar a no más de cincuenta quilómetros] cuando advertí asimismo que la foto en que tía Consuelito aparecía más agraciada era, en realidad, una foto de mi madre. La confusión no tiene nada de extraño, ya que no guardo recuerdo consciente de ninguna de las dos, pese a que sí recuerdo, en cambio, acontecimientos anteriores a la última vez que vi a cada una de ellas. Mi madre murió el 17 de marzo de 1938 y tía Consuelito en la inmediata posguerra, consumida por la acción combinada de una tuberculosis renal y un fuerte trastorno depresivo. Pero el velo de olvido las afecta a ambas por igual; no es preciso ser un psicólogo para hacerse cargo de que ese velo no es más que una forma de rechazo defensivo del niño que era yo por aquellas fechas. (Goytisolo 2009: 119)

La foto a la que alude Luis Goytisolo aparecerá solo en *El sueño de San Luis* en el 2015: en el mismo texto autobiográfico volverá a confirmar que el olvido actuó como sistema de defensa contra el trauma sufrido; el autor nos confiesa que no guarda fotos en las que su madre y él aparezcan juntos. La falta de una foto común abre un abismo que, siendo imposible colmar, se esconde o se difumina detrás del olvido (o de la memoria que falla, en este caso, de forma consciente y defensiva).

Pero lo más llamativo es el hecho de que, tras este recuerdo, el autor nos relata dos sueños que tuvo en los que su madre intenta ponerse en contacto con él de forma verbal y a través de dos cartas. En la primera carta le pregunta por su nueva dirección; en la segunda, en cambio, le ofrece sus "señas", esto es, "la casa de unos familiares o amigos de los que yo nunca había oído hablar". El autor, en el sueño, se traslada al lugar señalado, pero "La gente que salía al jardín para hablar conmigo me contaba que ella había tenido que marcharse" (Goytisolo 2009: 120). Un encuentro fallido, dentro del ámbito onírico, que el autor intentará solventar dejando una nueva carta en la que invita a su madre a dar un viaje por

Roma, Milán, Viena y Grecia, siendo Roma "el único de los lugares mencionados que conozco" (Goytisolo 2009: 120).

El tercer recuerdo detallado del "fantasma benigno" de la madre aparece en el cap. VI, en la sección titulada "Vestidos y papeles". Si en el primer caso el recuerdo está asociado de forma violenta a los muertos de la Guerra Civil y a las víctimas de la Segunda Guerra Mundial; en el segundo, a una foto y a la esfera onírica en la que sí es posible un reencuentro, aunque el autor sea consciente del hecho de que nunca más podrá recibir cartas de su madre; en el tercer caso, podemos hablar –igual que en *El sueño de San Luis*– de un recuerdo que permite llevar a cabo una especie de auto-análisis literario y análisis comparado entre las obras de Luis y las de Juan y José Agustín Goytisolo.

¿Qué ocurre, en cambio, con aquellos "recuerdos inventados" o "imaginados" que el autor mezcla junto con los que propone como "verdaderos" y "reales"? Podemos comprobarlo analizando una escena relacionada con la figura del ya citado tío Joaquín, el hermano menor de su padre, un médico que, en los años 40, al acabar la Guerra Civil, decide trasladarse a Argentina para recuperar la fortuna que perdió en el juego. Igual que su bisabuelo en Cuba, el tío Joaquín conseguirá reunir una buena herencia explotando tanto su profesión de médico como la de empresario a través del cultivo de tierras locales, hasta cuando Argentina empiece a sufrir los estragos de la dictadura de los militares y viajar a España sea cada vez más difícil y raro:

> Los rasgos míticos de su figura se vinieron abajo junto con los de la propia Argentina cuando, tras el golpe militar de Videla, el país del futuro que había sido tan sólo unos años antes, se convirtió en el país de los desaparecidos. Un panorama ciudadano que tenía algo de alucinación o pesadilla. Como *dirigirse* a casa de algún conocido cuya identidad *no se recuerda* exactamente y equivocarse de puerta o piso, una puerta que, no obstante, *se abre* con sólo empujarla. Dentro, apostado junto a la ventana, un sargento rechoncho, tal vez un cabo furriel, *comiéndose* una rodaja de sandía; *sentado* en el suelo, *va escupiendo* las tintineantes pepitas en una palangana vacía situada asimismo en el suelo, al igual que un gran revólver. ¡Dilátale el ojete!, chilla echando un distraído vistazo a la calle. Y es que, en el fondo de la habitación, dos cuerpos desnudos cuelgan de las muñecas a un palmo del suelo. El cuerpo del hombre, exangüe y mutilado, gira apenas sobre sí mismo, sin conocimiento o muerto. Un tipo en camiseta trabaja en silencio el cuerpo de la mujer, amordazada con un esparadrapo y con los ojos vendados: dos manos enormes plantadas en la delgada cintura, los pulgares deslizándose una y otra vez vientre abajo, ejerciendo una fuerte presión, estrujando, casi como amasando. (Goytisolo 2009: 34)

Si la primera parte de la cita parece incluso adelantar parte del recuerdo melancólico de la muerte de la madre del autor y de sus citas fallidas (por culpa de cartas que no llegan a tiempo o que señalan una dirección que no existe, siendo la madre la figura del fantasma, esto es, de la "desaparecida" por antonomasia y para siempre), la segunda parte nos permite ver cómo, a partir de la rememoración del pasado, el autor, en cuanto narrador aquí omnisciente, nos permite "deslizarnos" en ese espacio y en ese tiempo relacionado con las vivencias del

hermano menor de su padre y nos traslada casi físicamente al clima de terror (o de película de terror) de la Argentina de la dictadura de Jorge Rafael Videla (cuyo golpe militar se llevó a cabo el día 24 de marzo de 1976, esto es, cuando Luis Goytisolo tenía 41 años y ya había vivido su experiencia de preso político en las cárceles franquistas por su afiliación al entonces ilegal Partido Comunista).[21] Adoptando paulatinamente el uso de los verbos en el presente de indicativo (en lugar del imperfecto que había venido acompañando la evocación de la biografía del tío Joaquín), Luis Goytisolo nos obliga a reflexionar sobre cómo los militares torturaban a los ciudadanos inermes en sus cárceles y celdas. El cambio del imperfecto al presente de indicativo es lento, gradual, pero irrefrenable, en el momento en el que el narrador pasa a utilizar un infinitivo: "Como dirigirse a casa de algún conocido...", citado como ejemplo entre muchos, para luego adoptar decididamente el presente, a través de los gerundios que nos permiten ver el "retrato" de ese "sargento rechoncho" que está sentado cerca de la ventana y con un revólver peligrosamente a mano; hasta que pasamos al uso directo de aquel imperativo ("¡Dilátale el ojete!") que es el prólogo (o preámbulo) para una de las descripciones más violentas y crudas de toda la obra. Se trata de una técnica narrativa que permite explotar, precisamente, la falacia de nuestra memoria para crear un cortocircuito en el que el pasado se convierte en un presente de pesadilla del que nos resultará difícil o complicado salir.

Esto es lo que ocurre también en el caso de los recuerdos de Junio Escipión, el presunto amigo del historiador Tácito. En este caso, es suficiente comparar las escenas de violencia evocadas por el autor "apócrifo" y ficticio con las que nos ofrece el autor "real" en sus *Historias* para medir el grado de "irrealidad" que Luis Goytisolo nos quiere transmitir a partir de la evocación autobiográfica de Junio primero, y de Tácito, después. Curiosamente, serán el sexo y la violencia dos de los ejes principales alrededor de los cuales irán desarrollándose tanto las anécdotas de Junio Escipión, como, hacia el final de la obra, los recuerdos del mismo Tácito, además de la preocupación por la decadencia moral de Roma; decadencia moral que, curiosamente, se relacionaría con la crisis que Luis Goytisolo atisba y desentraña a partir del análisis de ciertos tics típicos de la España de su contemporaneidad. Antes de pasar a analizar este enésimo ejemplo de cortocircuitos espacio-temporales, nos parece oportuno citar otra escena violenta colocada, esta vez, en la Roma de Tácito: es la que aparece en la sección titulada "Vivacidad de la cigala", en el cap. IV: Tácito, a partir de lo que le relata su amigo Junio Escipión, nos describe con todo lujo de detalles el "trastorno" que parece sufrir su amigo Basilio Rufo, un soldado que, se nos dice, "padecía el mal de los césares", hasta límites insospechados:

[21] Este recuerdo (la detención en el febrero de 1960 en la Dirección General de Seguridad de Carabanchel) aparecerá también en *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza* (cfr. Goytisolo 2017: 104-105), obra en la que el autor cita explícitamente y le da las gracias a su primo hermano Juan B. Vallet de Goytisolo, por haber sido de los primeros en promover la recogida de firmas que habría determinado el indulto y la salida de la cárcel, pero también en *Cosas que pasan* y en *El sueño de San Luis*.

> El grado de trastorno que Basilio alcanzaba en sus momentos de crisis, adquirió todo su relieve la noche en que Junio le vio entregarse a la masturbación de un musculoso mastín de pelo liso y brillante, propiedad de los anfitriones, para, tras continuar estimulándole oralmente, hacerse penetrar por su rosada y nudosa verga. Y es que el mujeriego un tanto brutal que solía ser habitualmente, se convertía, llevado de súbito por un arrebato, en una especie de mujer no menos brutal, ansiosa de ser poseída simultáneamente, en presencia de todos, por tres amantes, por lo general esclavos, de entre los que siempre seleccionaba algún nubio. (Goytisolo 2009: 125)[22]

Claro está que en ningún momento podríamos toparnos con una descripción de este tipo en ninguna obra del historiador romano, aunque sí es posible leer párrafos o escenas igual de escalofriantes que la que acabamos de citar; es lo que ocurre en el "Libro III" de las *Historias*, por ejemplo, en el momento en el que Tácito narra "La captura de Roma y el fin de Vitelio":

> El pueblo asistía a las luchas igual que si presenciara un espectáculo: animaba a unos o a otros, aplaudía o abucheaba [...]. El rostro de Roma estaba cruelmente desfigurado de parte a parte: por aquí, luchas y heridas; por allá, baños y cantinas. Junto a la sangre y los cadáveres amontonados, las prostitutas y sus semejantes: todos los placeres de la molicie adinerada y todos los crímenes de la conquista más vengativa, en un grado tal, que podría pensarse que la ciudadanía había enloquecido de cólera y de lujuria al mismo tiempo. Ya antes se habían enfrentado ejércitos armados en la Urbe –en dos ocasiones ganó Sila, en una Cinna– y con no menos crueldad. Esta vez reinaba una despreocupación inhumana y las atracciones no se interrumpieron ni un instante: como si esta diversión fuera parte de las fiestas, la gente disfrutaba de ella con jolgorio, indiferentes a la suerte de los bandos, encantados con las desgracias públicas. (Tácito 2006: 228)

Como si la guerra desatara esos mismos arrebatos de locura que empujan a Basilio al más absoluto desenfreno sexual; y como si los testigos oculares que asisten a la tragedia de la guerra hubieran olvidado toda norma ética (y, por lo tanto, las prostitutas siguen ejerciendo al lado de los cadáveres: el mercado de la carne no para ni siquiera delante del espectáculo de la muerte).

¿Qué papel le es asignado, entonces, a la literatura dentro de un contexto histórico como es el que encarna la Roma del II siglo d.C.? ¿Qué diferencias y parecidos se pueden encontrar entre *Estatua con palomas* y los textos de Tácito?

4. La literatura como forma de conocimiento de la realidad: entre Luis Goytisolo y Publio Cornelio Tácito

Igual que en *Antagonía*, también en *Estatua con palomas* la literatura y el quehacer literario, el acto de la escritura y el paralelo e indisociable acto de la lectura,

[22] Las escenas de zoofilia, además de otras "filias" sexuales bastante peculiares, reaparecerán en la última (hasta la fecha) novela "híbrida" del autor (Goytisolo 2017a: 61-62).

la preocupación por el problema estético de cómo contar lo que se narra, forman parte del entramado narrativo de una forma no solo constante, sino también indisoluble. Esto es particularmente evidente en algunos capítulos en los que la reflexión sobre el destino de la literatura, de los varios géneros literarios, de la tradición clásica de la que bebemos en el ámbito de la cultura occidental, se convierte en el elemento principal tanto para permitir el desarrollo de la misma trama (de un texto que, como se ha dicho anteriormente, no aspira al orden, sino que se configura como novela "híbrida"), como para permitirnos entrever un verdadero solapamiento entre el "yo" de Luis Goytisolo y el "yo" de Tácito: como si estas dos instancias narrativas compartieran una visión del mundo (y de la literatura) muy parecida, a pesar de la distancia inmensa que los separa (o como si el autor contemporáneo adoptara la voz del autor clásico para hablar de los mismos nudos que siguen aquejándonos a pesar de las distancias espacio-temporales)[23]. Empecemos por el aspecto más ideológico. En los capítulos y los fragmentos en los que hablan Junio Escipión y Publio Cornelio Tácito, la voz de los narradores se interroga a menudo por la cuestión relativa a los motivos que han determinado la crisis del Imperio romano; he aquí algunas de las consideraciones y reflexiones que Junio le atribuye al mismo Tácito (del fragmento "Acomodare corpore vestum", perteneciente al cap. v):

> A su entender, la moral privada ha dejado de ser superior a la moral pública, y este hecho le merece una valoración muy negativa. [...] En virtud de una especie de fenómeno imitativo, los vicios introducidos por los emperadores a partir de Tiberio se han extendido a la totalidad del cuerpo social, y en las fiestas de las grandes familias no menos que en las de los nuevos ricos, han sido introducido libertos y hasta esclavos, así como gladiadores, prostitutas y gente de teatro. (Goytisolo 2009: 169)

Se trata de causas que bien podríamos reconocer y atribuir a la España actual,[24] pero que también aparecen de forma reiterada en las *Historias* del Tácito "real" como, por ejemplo, en el Libro I:

> No era el espíritu de Otón acomodado como su cuerpo, y a eso se añadía que sus libertos y esclavos de confianza –a quienes se concedían más contemplaciones que las debidas en casa de un particular– tentaban su avidez con imágenes de la corte de Nerón y de su lujo, de las amantes, las esposas y demás placeres de reyes. (Tácito 2006: 68)

---

[23] Sobre la "tendencia" metanarrativa de Luis Goytisolo, véase Goytisolo (2013), obra con la que el autor ganó el 41 Premio Anagrama de Ensayo; pero también DeWeese (2000a), Palomo Alepuz (2016: 23-37) y García (1994).

[24] Y no solo a España. Tampoco podemos olvidar la fecha de publicación de *Estatua con palomas:* 1992 es un año emblemático para España para su consolidación política y económica dentro del marco europeo gracias al éxito de eventos internacionales como los Juegos Olímpicos de Barcelona o la "Expo 92" de Sevilla. El tono pesimista y crítico de esta obra se contrapone de forma bastante evidente al tono triunfalista del discurso mediático.

O como en el Libro II, en el que el autor se queja de que la Historia se repite, esto es, no es *magistra vitae,* porque los seres humanos repetimos siempre los mismos errores:

> El viejo deseo de poder, arraigado desde siempre en la naturaleza humana, maduró hasta reventar con el crecimiento del Imperio. Cuando nada sobraba, era fácil que hubiese igualdad, pero la conquista del mundo y la destrucción de ciudades y reyes rivales liberaron los deseos de ganancias seguras. (Tácito 2006: 137)

Pero, junto con este cuadro de la situación, el Tácito "ficticio" añade otras causas que explicarían el declive de Roma, esto es, la falta de educación moral en el pueblo:

> Tomemos, por ejemplo, la inseguridad política, superior a la inseguridad callejera, como lo demuestra el hecho de que la gente suela temer más al guardia que al criminal. Así vemos que la culpa está en el guardia, pero también en la gente. Y si la gente no reacciona como es debido, veremos que la causa está en la defectuosa educación recibida, *una educación manifiestamente incapaz de formar moralmente a nadie*. (Goytisolo 2009: 169)

También en este caso, para el lector español contemporáneo (o el lector europeo, en general), sería muy fácil relacionar este drama tan antiguo con el siglo XX y XXI (la escuela no consigue cultivar una educación moral que ayude al futuro ciudadano a enfrentarse al poder y a adoptar un punto de vista crítico sobre la realidad que lo rodea).[25] Pero la cita prosigue:

> Por otra parte, no es sólo el contenido del conocimiento –esto es, su ausencia– lo que falla, sino también el estilo con que ese conocimiento es expresado. Hace sólo unos años nos sentíamos orgullosos del estilo nuevo que habíamos forjado frente al tradicional, al de Cicerón, y veíamos en la asimetría expositiva lograda la más expresiva fuerza creadora. ¿Qué podemos decir hoy de nuestros jóvenes, de la capacidad retórica que días tras día ponen de manifiesto? Pues lo peor no es que no sepan escribir, sino que ni tan siquiera sepan hablar con un mínimo de elocuencia. Y hasta la pronunciación, la propia fonética del idioma se está viendo alterada, y con ella, incluso el timbre de voz. A este paso, el habla de los romanos pronto será otra cosa. (Goytisolo 2009: 169-170)

También en este caso, es bastante fácil relacionar lo que Luis Goytisolo atribuye a un Tácito que se queja de la degradación moral y, al mismo tiempo, estética y estilística de los romanos de su contemporaneidad con lo que podía ser ese mismo problema en la España de 1992 (y eso que, en esa época, las nuevas tecnologías todavía no habían afectado tanto ni la escritura ni la lectura ni nuestra ma-

[25] Y eso que en el 1992 todavía desconocíamos lo que luego sería el famoso "Plan Bolonia": sobre este aspecto y los problemas múltiples que ha implicado adoptar este conjunto de normas para la educación en Europa, véase Llovet (2011).

nera de describir, analizar y conocer el mundo).[26] Ahora bien, si nos trasladamos a la actualidad y empezamos a leer los capítulos en los que habla el mismo autor empírico, veremos cómo algunas de las causas de la crisis que percibe "su" Tácito, también son causas de la crisis que el autor percibe en su presente. Siendo la aceleración de los cambios algo que nos separa de Tácito y del Imperio romano:

> Las innovaciones que de forma crecientemente acelerada se han ido produciendo en los terrenos más diversos en lo que va de siglo son sin duda de mayor entidad que los producidos en los veinte precedentes, pero una cosa es la constatación del hecho y otra que la sociedad lo haya asumido. (Goytisolo 2009: 253)[27]

Según esta observación, para Luis Goytisolo, en nuestra contemporaneidad, lo que más cambia es sobre todo la manera de entender el sexo y el trabajo, dos esferas que nos definen e influyen en nuestra manera de entender el mundo:

> ... la conversión del sexo en artículo de consumo es la expresión, en el más íntimo de los terrenos, de un fenómeno general cuya manifestación de mayor relevancia no es otra que la paulatina *consolidación del dinero como valor supremo*, como bien, no ya de cambio, sino como bien por antonomasia. (Goytisolo 2009: 256)

De aquí derivan los cambios que el autor dice ver también en la percepción del espacio tanto en la ciudad como en el campo (Goytisolo 2009: 249), pero también en la percepción del éxito: si antes el ser humano viajaba por ansia de descubrir nuevos mundos, hoy se viaja para poder volver a casa y enseñar lo que se ha grabado y guardado con la cámara de vídeo (Goytisolo 2009: 248). Si para el Tácito de las *Historias* el dejar demasiada libertad a los esclavos, el ansia por el poder, el abandonarse al lujo y a la lujuria por parte de los nobles y de los soldados, son todas concausas del degradación moral, ética y estética del Imperio romano, para el Luis Goytisolo de los capítulos finales de *Estatua con palomas*, el ansia de poder y el deseo de aparentar poder han trastocado completamente los parámetros habituales y, entre otras cosas, el significado de la expresión "¡de película!": "Hoy, la expresión se ha hecho realidad, y el que ha triunfado en la vida filma su propia película, testimonio de ese triunfo, en calidad de autor a la vez que de protagonista" (Goytisolo 2009: 248). Son palabras que se adelantan a nuestro presente y que adelantan lo que ocurriría de ahí en breve con el éxito de internet y, sobre todo, de las redes sociales, ámbitos virtuales en los que cada uno de nosotros es (o puede aspirar a ser) realmente el autor y el protagonista de su propia vida exitosa (o pretendidamente tal).

---

[26] Sobre cómo Google, en particular, e internet, más en general, están alterando nuestra manera de relacionarnos con la cultura y el conocimiento en estos inicios del siglo XXI, véanse, entre otros, Carr (2017) y Montani (2014).

[27] En el plano de la realidad, el autor volverá sobre el mismo tema en el artículo "Lo reciente queda antiguo", aparecido para *El País* el 15 de mayo de 2015 (Goytisolo 2015a).

El éxito relacionado con el dinero, en cambio, se convierte en el cap. VIII (en el apartado titulado "Un pequeño punto de la pantalla del radar") en un punto de arranque para una de las críticas más duras que Luis Goytisolo les destina a sus contemporáneos, en particular, a los catalanes, vistos en este fragmento como "bandidos":

> ¿Qué hacer entonces con el dinero? Pues más dinero. Dinero susceptible de reproducirse, de producir más dinero mientras uno duerme, un ideal que tradicionalmente ha encontrado en el temperamento catalán el más proclive de los cómplices: ese buen burgués de boca corta y recta como la ranura de una hucha, de una baldufa, una boca por lo general entreabierta, que destaca peculiarmente en esa cara de mejillas infladas y flojas a causa de las singularidades de la fonética catalana, con sus vocales abiertas y sus consonantes explosivas, como de alguien que hablara y comiera patatas al mismo tiempo. Con los años, la vida irá imprimiendo en su rostro un rictus que por ser casi una sonrisa, resulta más bien inquietante, como de iguana o efigie asiria, dándole cierto aspecto de lo que en ocasiones es realmente: un bandido. En consonancia con el físico, sus pedos, que intentará disimular con una tosecilla y un aire de respetabilidad distraída, suelen ser extremadamente retorcidos, fruto no tanto de la diarrea cuanto del estreñimiento. (Goytisolo 2009: 258)

La caricaturización del catalán "bandido" y perennemente en busca de dinero, llevada a cabo a través de su cosificación y animalización (una "hucha"; una "baldufa"; "iguana"; "efigie asiria"), se convierte aquí en emblema de la postura comprometida del autor con lo que él considera como degradación moral y estética de su contemporaneidad. Y es curioso ver cómo también en este caso, igual que en el arriba citado y atribuido a Tácito, sea la manera de hablar (incluyendo la fonética) uno de los rasgos que indica esa misma degradación tanto moral como estética.[28]

Pero si Luis Goytisolo y Tácito comparten algo es también su manera de entender la literatura y, en particular, la escritura, vistas ambas como formas de conocimiento del mundo real. Nos referimos, en este caso, a los capítulos del VII al IX, esto es, a los espacios de mayor densidad teórica de toda la novela en

[28] Sobre este nudo, véase Steiner (1999: 110-111; la traducción es mía; hay traducción española en Steiner 2017): citando al filósofo y lingüista alemán Fritz Mauthner y a un ensayo suyo de 1899, Steiner subraya: "Los usos actuales del discurso hablado y escrito en las sociedades occidentales modernas están fatalmente enfermos. Los discursos que dan cohesión a las instituciones sociales, los discursos de los códigos jurídicos, del debate político, de la argumentación filosófica y de las construcciones literarias, la retórica paquidérmica de los medios de comunicación, están todos corrompidos por los clichés sin vida, por una jerga sin significado, por falsedades vacías o inconscientes. El contagio se ha extendido a los centros nerviosos de la dicción privada. En una dialéctica de reciprocidad infectiva, las patologías de la lengua pública, en particular, las del periodismo, de la narrativa, de la retórica parlamentaria y de las relaciones internacionales, debilitan y falsean todavía más los intentos por parte de la psique individual de comunicar sentimientos verdaderos y espontáneos. La lengua, según Mauthner, se ha convertido tanto en causa como en síntoma de la senilidad de Occidente en el momento en el que se derrumba hacia las catástrofes de la guerra y de la barbarie que lo reducirán al silencio". Si comparamos la situación del pasado evocado por el autor (1899) con la del presente, no podríamos no estar de acuerdo con él.

lo que se refiere al concepto de escritura, lectura y relación entre autor-lector-narrador.

En el cap. VII, en la sección significativamente titulada "Una novela para transformar el mundo", Luis Goytisolo nos deja entrar en su laboratorio de escritura y de lectura confesándonos que, en los años en los que iba redactando *Antagonía*, en los años en los que leía a Proust y a Joyce, a Faulkner y a Henry James, se sentía incómodo en relación con los gustos y los planteamientos teóricos del momento, incluyendo también los de amigos como José María Castellet, Carlos Barral, Jorge Herralde o Salvador Clotas:

> El fondo del problema se centraba con frecuencia en la teoría literaria, en lo ajenos que eran mis planteamientos a los presupuestos de tal o cual tendencia entonces en boga: ni yo les concedía el menor crédito, ni mi obra, en consecuencia, era clasificable de acuerdo con ninguna de ellas. Por contrapuestas que fueran, coincidían en ignorar el aspecto de la novela que más podía interesarme: la consideración de *la novela como forma de conocimiento* y, en este sentido, como *algo susceptible de transformar el mundo*. (Goytisolo 2009: 227)

Esta radicalidad de la postura del autor con respecto a la literatura que se escribía en los años 70 y 80 y, al mismo tiempo, esta extraordinaria confianza en el poder de la literatura de trastocar nuestra visión del mundo y de permitirnos verlo desde otros puntos de vista (originales o inéditos), es algo que reaparece en el cap. VIII en las reflexiones que el Tácito "ficticio" lleva a cabo a partir del género al que podrían adscribirse sus obras:

> Ni siquiera sabría definir a qué género pertenece lo que escribo, aceptando que no se trata de historia, toda vez que al mismo objetivo parecen apuntar determinadas obras pertenecientes a otros géneros, tanto en poesía como en prosa, desde la filosofía, la lírica o el teatro, hasta los relatos de costumbres que cultivaba Petronio. ¿Por qué buscar un nombre a lo que más que un género es una tendencia irreprimible, como si resultase de las limitaciones que cada escritor advierte en el género que cultiva, una tendencia presente en Platón más que en Homero, en Safo más que en Píndaro, visible en Horacio, en Lucano, en Marcial, en Séneca? Tampoco deja de resultar irónico que mi argumentación en favor de que el narrador termine por integrarse en la narración, [...] es lo que ha sido peor comprendido. Lo que para mí era una cuestión de distancia entre el oyente y el relato, fue entendido, probablemente, como una manifestación de mis ambiciones personales, búsqueda de protagonismo político, indicio de que se estaba gestando una conjura... (Goytisolo 2009: 276-277)

Se trata de una reflexión metaliteraria que intenta aclarar el porqué de la presencia del autor en cuanto narrador dentro del universo narrado: algo que ya había escrito el mismo Luis Goytisolo en el anterior (y ya citado) cap. VII ("La pregunta"), hablando precisamente de la presencia del "yo" del autor dentro de la obra de ficción (dentro del universo narrativo que él va construyendo) y de la función epistemológica que él atribuye a la literatura:

> Muchos son los críticos [...] que han creído detectar en mis obras *elementos de carácter autobiográfico*. Aciertan en la medida en que conozco la educación propia de un colegio religioso, el partido comunista o la cárcel, pero se equivocan al olvidar que, más que de experiencias personales, se trata de experiencias colectivas, comunes a la mayor parte de los jóvenes con inquietudes de mi generación. Ni puede hablarse, así pues, de experiencias personales propiamente dichas, ni el uso que de ellas hago tiene otro valor que el puramente instrumental: el *objetivo no es contar una experiencia personal, sino utilizar esa experiencia aparentemente personal para contar otra cosa*. El mismo uso, en definitiva, que suelo hacer de elementos de relato tales como lo que convencionalmente se entiende por intriga o por personajes, elementos del relato que para mí no tienen otra consideración que la de simples materiales utilizados en la construcción, más que del argumento, de su transfiguración en el significado último de la estructura narrativa. (Goytisolo 2009: 234)[29]

Obviamente, el lector no podrá olvidar que aquí se supone que quien esto afirma es el autor en cuanto está dando una respuesta a un presunto periodista que se presenta como su propio hijo; la *mise en abyme* es clave para poder entrar en el laboratorio personal del autor y, al mismo tiempo, para poder interpretar correctamente el sentido último de *Estatua con palomas*: una obra en la que los cuatros "yoes" que narran y reflexionan sobre los mismos temas y en un arco temporal de casi dos mil años llegan a formular pensamientos que son, evidentemente, y al mismo tiempo, claves privilegiadas para interpretar correctamente la obra y claves privilegiadas para acercarnos a la poética que guía la escritura de Luis Goytisolo. Es lo que comprobamos al final de este mismo apartado (recordemos el título: "La pregunta"):

> Cuando empecé a escribir, basándome en mi experiencia de lector, en lo mucho que habían llegado a influir en mí determinadas obras, *veía yo en la novela un instrumento de comprensión del mundo superior a la filosofía o la ciencia* por su capacidad de referirse a la vez a lo abstracto y lo concreto, una especie de arma secreta superior incluso a los textos religiosos en la medida en que su vigencia se mantenía intacta con el transcurso del tiempo sin precisar el recurso a la fe como justificación última de las aparentes incongruencias propias de éstos. Y en el terreno personal, *la escritura se convertía en el instrumento liberador por excelencia*, toda vez que su ejercicio significaba una profundización en el conocimiento de uno mismo no menos que en el del mundo, en el de ese yo, principal protagonista, a fin de cuentas, del *conocimiento transformador*. (Goytisolo 2009: 239)

Es exactamente la postura que explicita el Tácito "ficticio" cuando nos describe desde su laboratorio de escritura cómo tendría que ser "el plan de mis treinta y seis libros sobre Roma a partir de la muerte de Augusto": no solo narración de los hechos reales, según un orden cronológico férreo, sino también "mezcla" o "hibridismo" entre seres reales y personajes de ficción, con la finalidad de:

[29] Se trata de la misma postura teórica presente en Goytisolo (2013).

> Crear unos seres de ficción tan expresivos de lo que ha sido la vida romana desde los años de Domiciano hasta hoy, que el oyente llegue a tener la impresión de haberlos conocido personalmente, de haberse cruzado con ellos en algún momento u otro de su vida. Y, a fin de situar al oyente respecto a la peripecia escuchada y hacerle volver en sí, *introducir la figura del narrador en la narración* y, en consecuencia, también la del oyente. *Fundir ficción y realidad, historia y literatura*. (Goytisolo 2009: 279)

Si el Tácito "real" pretende narrar la historia del Imperio romano "sin ira ni prejuicios" (tal y como nos recuerda Ignacio Echevarría en la contraportada de *Estatua con palomas*), el Tácito "ficticio" parece solapar constantemente su voz a la voz de Luis Goytisolo. Si para el Tácito "ficticio" la "historia del mundo" está hecha a "imagen y semejanza de la Columna Trajana [...] formando una espiral sin principio ni fin" (cfr. Goytisolo 2009: 304), para Luis Goytisolo, justamente porque "la realidad carece de argumento", la literatura se convierte en herramienta privilegiada tanto para conocer nuestra Historia pasada (esa Columna Trajana llena de eventos y personalidades memorables), como para conocer la realidad que nos rodea (o la realidad que se esconde detrás de –o dentro de– nuestro mundo interior, como es la que pretende iluminar el género autobiográfico).[30]

5. Reflexiones conclusivas: entre realidad y ficción

Lejos de ser un enésimo ejemplo de obra "postmoderna", en la que el autor contemporáneo juega con el pasado histórico y, al mismo tiempo, con el legado de la literatura clásica, para dar vida a una re-escritura de los *Anales* y de las *Historias* de Tácito, *Estatua con palomas* se configura como una nueva prueba de lo que Luis Goytisolo plantea en *Teoría del conocimiento*, la última parte de *Antagonía*: la obra literaria que pretenda convertirse en instrumento para poder comprender el mundo y para que podamos "conocernos a nosotros mismos" tiene que configurarse como un puente metafórico y constante entre autor, lector y texto; solo a partir de la cooperación e involucración de los tres elementos en juego se podrá llegar a una comprensión cabal de la obra y a una nueva visión de la realidad que nos rodea.

---

[30] Hablando del "tiempo circular" en la estructura de *Antagonía*, Noyaret (2016: 61) habla también de "vertige immobile" (esto es, "vértigo inmóvil"): una sensación que bien podríamos aplicar también a *Estatua con palomas*, porque también en esta novela "híbrida" comprobamos la acción del "tiempo circular" o "interiorizado": "Du temps intériorisé, donc. Du temps circulaire, ou miuex: du temps en cercles, selon la belle expression de José Ángel Valente [1975: 1], lorsqu'il décrit le processus, pour en venir à la signification même du mot "recuento": "Se ha abandonado, en fin, la sucesión, el acontecer lineal, por la interposición o superposición de estratos circulares, en los que el tiempo gana no en longitud, sino en latitud y en profundidad. Círculo, no línea [...]. *Recuento*: tiempo inventariado y también tiempo reiterado, recontado, redicho"; algo parecido a lo que afirma Juan Francisco Ferré analizando *La saga de los Marx* de otro Goytisolo, Juan: "Goytisolo recurre a lo aprendido en sus lecturas sobre la indeterminación o el "indeterminismo" cuántico para desarticular la cronología convencional, afirmar la instantaneidad discontinua y el anacronismo crónico en pro de una espacialización "no euclidiana" del tiempo" (Ferré 2011: 194).

Es lo que Luis Goytisolo reitera en *Diario de 360º* (obra aparecida en el 2000, al empezar el siglo XXI, y ocho años después de la aparición de *Estatua con palomas*):

> La creación literaria no responde al propósito de comunicar algo. De lo que se trata es de expresar con palabras algo que no puede ser expresado con palabras distintas a las utilizadas y que, más allá del sentido habitual de esas palabras, adquiere una entidad autónoma, capaz de despertar todo género de sugestiones en quien lo lee, de convertirse en objeto de disquisición verbal o escrita, de dar lugar a nuevos textos, de inspirar nuevos relatos. (Goytisolo 2000: 216)

Es lo que subraya Claudio Guillén al analizar conjuntamente *Diario de 360º*, *Liberación* y *Oído atento a los pájaros*:

> ¿Estamos de acuerdo los lectores? Creo que sí, en la medida en que concluimos que para Luis Goytisolo la novela no puede reducirse a la convivencia del lector con unos pocos personajes representativos o unos sucesos simbólicos. Ninguno de ellos es un signo suficiente ni plenamente significativo por sí solo. Lo principal es su inserción en *una visión total*, o su vinculación con un vasto conjunto, mediante una índole de comprensión que se vive dinámicamente como ciclo sin comienzo ni fin precisos, como aprendizaje de un futuro quizás más descifrable. (Guillén 2007: 485)

Es lo que hemos intentado señalar analizando cómo funciona *Estatua con palomas* y de qué forma "realidad" y "ficción" entran en juego dentro de la trama fragmentada y múltiple de la misma, como si de dos polos en constante lucha antagónica se tratara.

Obras citadas

Arroyo Redondo, Susana (2011): *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Alcalá.

Benet, Juan (1981): *Trece fábulas y media*. Madrid, Alfaguara.

—— (1996): *Volverás a Región* [1969]. Barcelona, Destino.

—— (1998): *Herrumbrosas lanzas*. Madrid, Alfaguara.

Bertrand de Muñoz, Maryse (1998): "El espacio en *Estatua con palomas* de Luis Goytisolo". En Fernando Valls, Montserrat Amores y David Roas (eds.) (1998): *Miguel Espinosa, Juan Marsé, Luis Goytisolo: tres autores claves en la renovación de la novela española contemporánea: IX Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, pp. 231-240.

Boitani, Piero (2017): *Dieci lezioni sui classici*. Bologna, il Mulino.

Candeloro, Antonio (2012): "*Diario de 360º* de Luis Goytisolo: describir, narrar y argumentar a lo largo del tiempo cíclico", *Testi e Linguaggi*, vol. 6, pp. 97-112.

—— (2017): "Las transiciones del 'yo' de Luis Goytisolo: entre autobiografía y ficción". En Manuel Martínez Arnaldos y Carmen Pujante Segura (eds.): *La teoría literaria ante la narrativa actual*. Murcia, EDITUM, pp. 35-48.

Carr, Nicholas (2017): *¿Qué está haciendo internet con nuestras mentes? Superficiales*. Madrid, Taurus.

DeWeese, Pamela J. (2000): "La importancia de los números y de la geometría en *Antagonía* de Luis Goytisolo". En Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerra (eds.): *Actas XIII Congreso Asociación Internacional de los Hispanistas*. Barcelona, Castalia, pp. 543-549.

—— (2000a): *Approximations to Luis Goytisolo's Antagonía*. Nueva York, Peter Lang.

Ferré, Juan Francisco (2011): *Mímesis y simulacro. Ensayo sobre la realidad (del Marqués de Sade a David Foster Wallace)*. Málaga, e.d.a.

García, Carlos Javier (1994): *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*. Madrid, Júcar.

Gil Guerrero, Herminia (2010): "*Estatua con palomas* de Luis Goytisolo". En Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luego (eds.): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 213-227.

Gimferrer, Pere (1978): *Radicalidades*. Bosch, Barcelona.

González, Josefina (1990): *La memoria disgregadora en Juan Benet: "Volverás a Región", "Una meditación" y "Un viaje de invierno"*. Ann Arbor, UMI.

Goytisolo, Luis (1997): *Placer licuante*. Madrid, Alfaguara.

—— (2000): *Diario de 360º*. Barcelona, Seix Barral.

—— (2006): *Oído atento a los pájaros*. Madrid, Alfaguara.

—— (2009): *Estatua con palomas* [1992]. Madrid, Siruela.

—— (2009a): *Cosas que pasan*. Madrid, Siruela.

—— (2012): *Antagonía*. Barcelona, Anagrama.

—— (2012a): *El lago en las pupilas*. Madrid, Siruela.

—— (2013): *Naturaleza de la novela*. Barcelona, Anagrama.

—— (2013a): *Liberación* [2003]. Madrid, Siruela.

—— (2015): *El sueño de San Luis*. Barcelona, Anagrama.

—— (2015a): "Lo reciente queda antiguo", *El País*, 15 de mayo.

—— (2016): *Antagonía*. Madrid, Cátedra.

—— (2016a): *El atasco y otras fábulas*. Barcelona, Anagrama.

—— (2017): *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza* [1985]. Madrid, Siruela.

—— (2017a): *Coincidencias*. Barcelona, Anagrama.

Guillén, Claudio (2007): *De leyendas y lecciones. Siglos XIX, XX y XXI*. Barcelona, Crítica.

Juristo, Juan Ángel (2012): "El mundo es una obra de ficción", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 742, pp. 57-66.

Llovet, Jordi (2011): *Adiós a la Universidad. El eclipse de las Humanidades*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Montani, Pietro (2014): *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*. Milán, Raffaele Cortina.

Nora, Pierre (ed.) (1984, 1986 y 1992): *Les lieux de mémoire*. París, Gallimard.

Noyaret, Natalie (2016): *Luis Goytisolo. Antagonía*. Neully, Atlande.

Palomo Alepuz, Laura (2016): "La reflexión metaliteraria en *Los verdes de mayo hasta el mar* de Luis Goytisolo". En Dolores Thion Soriano-Mollá (ed.): *Lectures d'*Antagonía *de Luis Goytisolo*. Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, pp. 23-37.

Payne, Stanley (2017): *En defensa de España: desmontando mitos y leyendas negras*. Madrid, Espasa.

Pozuelo Yvancos, José María (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid, Universidad de Valladolid / Cátedra Miguel Delibes.

Ranzato, Gabriele (2006): *Il passato di bronzo. L'eredita della Guerra Civile nella Spagna democratica*. Roma/Bari, Laterza.

Rovelli, Carlo (2017): *L'ordine del tempo*. Milán, Adelphi.

Schlögel, Karl (2009): *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica* (2003). Milán, Bruno Mondadori.

Sevilla Arroyo, Florencio; Alvar Ezquerra, Carlos (eds.): *Actas XIII Congreso Asociación Internacional de los Hispanistas*. Barcelona, Castalia.

Sobejano, Gonzalo (1983): "Dos estilos de comparación: Juan Benet, Luis Goytisolo", *Bulletin Hispanique*, vol. 85, n.º 3-4, pp. 403-431.

Steiner, George (1999): *Vere presenze* [1989]. Milán, Rizzoli.

—— (2017): *Presencias reales* [1989]. Madrid, Siruela.

Steiner, George; Ladjali, Cécile (2016): *Elogio de la transmisión*. Madrid, Siruela.

Tácito (2006): *Historias*. Madrid, Cátedra.

—— (2013): *La vida de Agrícola*. Madrid, Cátedra.

—— (2017): *Anales*. Madrid, Alianza.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (ed.) (2016): *Lectures d'*Antagonía *de Luis Goytisolo* Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour.

VV.AA. (1983): *El Cosmos de* Antagonía. *Incursiones en la obra de Luis Goytisolo*. Barcelona, Anagrama.

Valls, Fernando (1993): "De la novela como ejercicio de conocimiento: las claves de la realidad (a propósito de *Estatua con palomas* de Luis Goytisolo)". En Manuel Ángel Vázquez Medel (ed.) (1993): *Luis Goytisolo: el espacio de la creación. I Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. Barcelona, Lumen, pp. 183-190.

Valls, Fernando; Amores, Montserrat; Roas, David (eds.) (1998): *Miguel Espinosa, Juan Marsé, Luis Goytisolo: tres autores claves en la renovación de la novela española contemporánea: IX Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo.

Vázquez Medel, Manuel Ángel (ed.) (1993): *Luis Goytisolo: el espacio de la creación. I Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. Barcelona, Lumen.

Weaver III, Wesley J. (1995): "Usos y abusos de la autobiografía en *Estatua con palomas* de Luis Goytisolo", *Hispania*, vol. 78, n.º 4, pp. 762-771.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

Vol. VII, n.º 1 (invierno 2019), pp. 153-171, ISSN: 2255-4505

LA INGRATITUD, DE MATILDE SÁNCHEZ: IDENTIDAD Y VIAJE

MATILDE SÁNCHEZ'S *LA INGRATITUD*: IDENTITY AND TRAVEL

Elisa Cohen de Chervonagura
CONICET-Universidad Nacional de Tucumán
elisa@chervonagura.com.ar

José Agustín Conde De Boeck
CONICET-Universidad Nacional de Tucumán
josecondeboeck@hotmail.com

Resumen: Centrada en el autoexilio de una joven mujer argentina en Europa, la novela *La ingratitud* de Matilde Sánchez construye todo un sistema de representación en torno al contacto con una comunidad lingüística diferente y, a su vez, extiende esta alteridad hacia las tensiones identitarias entre lo femenino y lo masculino, la relación padre e hija, la juventud y la vejez, la soledad y la convivencia, lo nacional y lo extranjero, todo lo cual da cuenta del complejo trasfondo de la realidad política y social de Argentina y de los alcances ideológicos de la escritura como estrategia para reconstruir una identidad escindida. A través del recurso de lo epistolar y del monólogo interior, la novela de Sánchez motoriza una problemática que será axial a lo largo de toda su escritura: la relación entre la experiencia subjetiva, la memoria y el discurso de la mujer como parte de una comunidad lingüística determinada.

Palabras clave: Identidad; comunidad; viaje; femenina; Matilde Sánchez

Abstract: Focused in the auto-exile of a young Argentine woman in Europe, Matilde Sanchez's novel *La ingratitud* builds a whole system of representation around the contact with a different linguistic community and, at the same time, it extends that otherness toward the idenitity tensions between feminine/masculine, father-daughter relationship, youth/eld, solitude/coexistence, national/foreign. All this involves Argentine complex background of political and social reality as well as ideological literary writing power to rebuild a defragmented social identity. Through literary resources as epistolary writing and stream of consciousness, Sánchez's novel shows a problematic that will be essential through-

out her entire work: relationship between subjective experience, memory and women discourse as part of a particular linguistic community.

Keywords: Identity; Community; Travel; Feminine; Matilde Sánchez

Introducción

En el marco de una investigación acerca de la revista *Babel* (1988-1991), órgano fundamental de difusión literaria durante el período de recuperación democrática en Argentina, analizaremos en este trabajo la novela *La ingratitud* (1990), de Matilde Sánchez. Esta obra, calificada como "perfecta" por Beatriz Sarlo (2011), ha llegado a canonizarse como una de las mejores novelas argentinas de los años noventa y, a su vez, puede considerarse prácticamente la única muestra de literatura de mujeres derivada del experimentalismo literario propuesto por los escritores "babélicos".

Centrada en el autoexilio de una joven argentina en la Berlín Occidental, antes de la caída del Muro, la novela construye todo un sistema de representación en torno al contacto de un individuo con una comunidad lingüística diferente y, a su vez, extiende esta alteridad hacia las tensiones identitarias entre lo femenino y lo masculino, la relación padre e hija, la juventud y la vejez, la soledad y la convivencia, lo nacional y lo extranjero, todo lo cual da cuenta, por extensión, del complejo trasfondo de la realidad política y social argentina, y de los alcances ideológicos de la escritura como estrategia para reconstruir una identidad escindida.

A través del recurso del monólogo interior (así como de una fuerte construcción imagológica de Berlín, donde resuenan los ecos de Thomas Bernhard, Friedrich Nietzsche y Walter Benjamin), la novela de Sánchez motoriza una problemática que será axial a lo largo de toda su obra: la relación entre la experiencia subjetiva, la memoria y el discurso o los discursos de la mujer como parte de una comunidad lingüística determinada. Como dice la propia autora en *La ingratitud*: "Las mujeres no suelen hablar de aquello que pasa, sino casi con exclusividad de aquello que les pasa" (2011: 47).

El motivo del viaje constituye en esta novela el punto de partida para poner en juego una teoría del género de la novela y de la mirada, así como una profunda reflexión acerca de los alcances de la escritura como táctica discursiva para acceder al mundo y para dar cuenta de esa realidad porosa e inasible que es la propia identidad.

Para la elaboración del presente artículo, hemos considerado herramientas tanto teóricas como metodológicas del Análisis del discurso que nos obligan

a pensar los textos en contexto, así como la relación dialéctica que se establece entre estructura social y evento discursivo.

En efecto, los discursos crean, recrean, sostienen y perpetúan las identidades institucionales y sus vinculaciones con el entorno, presentándose como complejas prácticas sociales, ámbitos de construcción y circulación de sentidos y del poder, muchas veces fuertemente condicionados por sus marcos institucionales de producción. Se establecen así condiciones de posibilidad de los discursos y se trazan límites de interpretación de los mismos.

Esta es la razón por la cual hemos pensado nuestro trabajo desde una concepción transdisciplinar, es decir desde un espacio en el que se cruzan y dialogan diferentes líneas teóricas provenientes de distintas disciplinas. Por ello nos basamos en una concepción abierta de las ciencias sociales para pensar un intercambio dinámico de saberes.

Asimismo, nos resultó interesante el estudio de estrategias discursivas empleadas en la construcción de discursos de identidad y alteridad, así como en la caracterización del contexto en que las mismas se inscriben, a fin de observar regularidades y tensiones.

1. Identidad, escritura de mujeres y literatura de viajes

Al tratarse de una institución cultural compleja, la literatura (y el campo social que se produce en torno a ella) no constituye una comunidad lingüística o de comunicación homogénea, sino que se organiza a partir de diversas agrupaciones con repertorios discursivos y semióticos específicos y claramente diferenciados entre sí. Es por ello que todo texto literario, entendido como documento discursivo, remite a esa complejidad de prácticas discursivas y de construcción de sentido. El campo literario, tal como lo entiende Pierre Bourdieu (1983), configura un sistema en el que se enmarcan las producciones discursivas de diversas comunidades lingüísticas heterogéneas en constante tensión de inclusión, exclusión, transversalidad y renovación.

A su vez, en la medida en que la literatura funciona como un medio de comunicación, constituye un sistema de modos particulares de circulación simbólica de diversos grupos sociales y, particularmente, un sistema de tensiones, reproducciones y legitimaciones de las pautas culturales internas al funcionamiento del campo literario que, de este modo, establecen la pertenencia a una cultura determinada (Cohen de Chervonagura 2011).

En este marco conceptual, estudiaremos las pertenencias identitarias representadas en la novela de Matilde Sánchez (en tanto producción escrita dentro de una comunidad compleja) desde la perspectiva identitaria de "lo femenino" como construcción discursiva y "lo nacional" como construcción por oposición con el espacio extranjero representado ficcionalmente.

Debemos aclarar que el estudio de la identidad femenina como matriz de representación discursiva no remite a una comunidad lingüística o a una institución particular, aunque bien pueda analizarse toda escritura femenina según la comunidad o institución en la que se enmarca su enunciación. Así, por ejemplo,

aunque resulte obvio señalar la imposibilidad de identificar lo femenino como comunidad lingüística, sí puede afirmarse que ciertos documentos textuales producidos por mujeres plantean una construcción de sentido enunciada desde una propia dimensión social de pertenencia. El caso de una novela como *La ingratitud*, de Matilde Sánchez, no solo remite a la comunidad lingüística de la clase media del período de post-dictadura en Argentina, sino también al subconjunto del campo literario nacional identificado con el grupo de jóvenes autores reunidos en torno a la revista *Babel*. Y, dentro de este sector, desarrolla repertorios comunicativos específicos de la "literatura de mujeres" del período, lo cual se percibe especialmente en una remisión temática al problema de la identidad femenina. Sin embargo, el texto se ve atravesado por las construcciones de sentido de otros discursos, como es el de los inmigrantes en Europa y, dentro de este conjunto, el subconjunto de los exiliados argentinos (exilio que puede a su vez dividirse entre los que poseen causas político-ideológicas y los que responden a otros motivos: artísticos, familiares, laborales, etc.).

Ya Teresa Orecchia Havas (2014: 414-415) señala la estrecha relación que puede encontrarse en la literatura escrita por mujeres durante las últimas décadas entre la exploración de la propia identidad genérica y la búsqueda de respuestas en la pertenencia a una comunidad lingüística que trasciende esta identidad:

> ... la narrativa de mujeres muestra en las últimas dos décadas una tendencia a aprovechar la libertad de expresión y de experiencia duramente conquistadas para diseñar una serie original de sujetos en proceso, capturados desde el inicio en la *búsqueda* y la conquista de posiciones afirmativas, pero también portadores de *dudas sobre el origen, la lengua, la relación con la nación y la identidad del (de lo) extranjero*. Es decir, de sujetos preocupados por la exploración de los lugares que han elegido (o que han recibido como destino) para decirse, más que por la construcción de identidades resueltamente transgresivas. (Havas 2014: 414-415; el remarcado es nuestro)

En el caso de *La ingratitud*, levemente anterior al período que menciona Orecchia Havas, esa búsqueda se concentraría en la experiencia de lo extranjero. Es por ello que, si la novela de Sánchez configura, al decir de Gramuglio (1991), una novela de aprendizaje, también se plantea como relato de viaje: la exploración de un espacio extranjero comporta la indagación de la extranjería como categoría existencial y de lo femenino como pertenencia donde se cifra, no una identidad ya localizada y resuelta, sino una identidad todavía en proceso de búsqueda. Como veremos, el obsesivo intento de comunicación de la protagonista con su padre no es otra cosa que la búsqueda de una autoafirmación identitaria en el marco de una interpretación del propio origen.

2. Matilde Sánchez y una nueva circulación simbólica de los discursos: la juventud de post-dictadura como comunidad

Matilde Sánchez pertenece a una generación de autores que comenzaron a escribir entre mediados de la década del ochenta y comienzos de los noventa.

Cuando realizó el viaje a Alemania que inspiró la escritura de *La ingratitud*, la autora tenía veinticinco años y, al publicar la obra, treinta y dos. La experiencia remitida en la novela sucedió en 1983, el texto fue escrito aproximadamente en 1985 y publicado en 1990, todo lo cual hace de *La ingratitud* un documento literario cuyo arco de producción se localiza íntegramente en el período de post-dictadura. Como obra de una nueva etapa histórica y como expresión sintomática de una generación autopercibida como "nueva", los intereses representados en esta ficción se alejan de la esfera pública de la acción social y política, para recluirse en la esfera privada de las relaciones familiares y de los conflictos personales con la propia identidad. Lo nacional, lo político y lo colectivo son apenas un eco en el discurso de la novela, donde toda experiencia ajena es filtrada por una introspectiva subjetividad autoral. Ya el viraje temático que plantea *La ingratitud* con respecto a la literatura del período anterior al colocar como punto de partida un exilio no-político, proyecta un conjunto de asociaciones discursivas donde parecería plantearse un contra-hegemonía con respecto a los discursos canónicos en el campo literario argentino. Así, por ejemplo, sirva de contraste el exilio intimista de Sánchez en oposición al exilio fuertemente anclado en la experiencia de la dictadura en un texto ancilar del período anterior como lo es *Libro de navíos y borrascas* (1983), de Daniel Moyano. En el mismo plano de comparación, el exilio personal de Sánchez parecería tener mayor parentesco con el de un autor como Marcelo Cohen, escritor-modelo para los babélicos, quien, si bien su exilio había comenzado en los años setenta, antes de la dictadura, y se extendería a causa del Golpe de Estado de 1976, mantiene en ficciones suyas del período (como *El país de la dama eléctrica*, 1984, o *El oído absoluto*, 1989) una relación muy personal e incluso exotizada con la categoría del "exiliado".

La pertenencia generacional a una juventud que ya no se identifica directamente con la experiencia traumática del Proceso militar, sino más bien con sus consecuencias sociales y familiares, vincula el texto de Sánchez con los discursos de ciertas comunidades lingüísticas emergentes identificadas con el rango etario: los que escriben y publican en democracia, cuando los mecanismos de censura de la dictadura ya no tienen vigencia y, por lo tanto, se hacen innecesarias las estrategias de encriptación, alegoría y connotación propias de las ficciones del período anterior (Drucaroff 2011: 60-62), entre las cuales pueden mencionarse *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia, *La vida entera* (1981), de Juan Martini o *Nadie nada nunca* (1980) de Juan José Saer.

Y es que Matilde Sánchez escribe para una comunidad de receptores donde elidir la representación de la dictadura implica la aceptación de la "derrota" que para las jóvenes generaciones comporta el viraje a la democracia, el efecto de sentido de que no fue el triunfo de la izquierda lo que depuso a la dictadura, sino que esta cayó por su propio peso (Drucaroff 2011: 60-62). La angustia existencial y la insatisfacción identitaria son rasgos que Matilde Sánchez acentúa en una generación donde la decepción frente al compromiso y la militancia de la década anterior no tienen como forma única de expresión el intimismo y la introspección. De hecho, la mayoría de los escritores de *Babel* optaron por poéticas centradas en el experimento metaliterario, la parodia y el retorno despoliti-

zado a los géneros "menores", como el policial o la novela de aventuras (tal es el caso de Martín Caparrós, Daniel Guebel, César Aira, Sergio Bizzio o C.E. Feiling). Incluso, a la hora de abordar la cuestión de la militancia de izquierda durante la convulsionada década del setenta (completamente excepcional como tema en las ficciones babélicas), Martín Caparrós, en su novela testimonial *No velas a tus muertos* (1986), elaborará una sátira donde el terror político del período no impide que desestime la épica militante como una ingenuidad juvenil que culminaría en un baño de sangre y cuyas proyecciones políticas parecerían ser inocuas.

Sin embargo, uno de los principales rasgos de pertenencia de la autora al grupo nucleado en torno a *Babel* es su recepción positiva y legitimadora de la figura de César Aira, culto que coincide con el que los babélicos venían operando ya desde comienzos de los ochenta.[1] En un artículo titulado "El arte de ser frívolo" (1988), Matilde Sánchez (quien, cabe aclarar, no desarrollará en su literatura la línea de experimentalismo metaliterario y surrealista de Aira) legitima al autor y establece ya su propio interés por una forma de leer que se demuestra en la posible comparación entre sus respectivos programas literarios en relación directa con la diversa recepción que ambos proponen de la obra de Copi.

Cabe destacar que, además de la constante colaboración de Matilde Sánchez en las páginas de *Babel*, el número 18 de la revista confiere legitimidad a *La ingratitud* por medio de una encomiástica reseña a cargo de Tununa Mercado (recordemos que la estrategia de utilizar la revista como plataforma de canonización para sus propios autores es unos de los rasgos fundamentales de *Babel*: así, por ejemplo, se reseñaron allí, con particular énfasis, las obras de Daniel Guebel, Martín Caparrós, Alan Pauls, Sergio Bizzio y Sergio Chefjec, entre otros).

Ahora bien, acerca de la pertenencia de Matilde Sánchez al grupo de *Babel*, Elsa Drucaroff denuncia el supuesto machismo del grupo ("todos varones" [2011: 59]). Para definir el lugar de la mujer dentro del grupo afirma:

> Algunos trabajos críticos recientes incluyen en el grupo a Matilde Sánchez, pero lo hacen sin dar una fundamentación. [...] Sin embargo, como testigo directa de ese momento, conocida cercana de muchos de ellos y amiga de algunos, no recuerdo que Matilde Sánchez fuera considerada parte del "grupo Shanghai". Cuando en 1989 Martín Caparrós publica en *Babel* su artículo "Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril", que parece proponerse como una suerte de "Manifiesto del grupo Shanghai", no menciona a ninguna mujer entre los escritores que llama "amigos" e integran el grupo (nombra a Sergio Chejfec, Luis Chitarroni, Daniel Guebel, Alan Pauls "et alia"); en realidad, no menciona a ninguna escritora en todo el artículo, ni como parte del "nosotros Shangai" [sic.] ni como cita de autoridad [...]. En general, el sexismo estaba absolutamente naturalizado en ese momento y nadie se sentía obligado a incluir a las mujeres.[2] Todavía no había un cupo "políticamente

[1] La publicación de *La ingratitud* en la editorial Ada Korn revela otra de las cercanías con el grupo de Babel, puesto que allí, en los ochenta, publicaron tanto Martín Caparrós como autores-faro para el grupo, como César Aira y Marcelo Cohen.

[2] Esta es la denominación con que estos autores, a mediados de los ochenta, se agrupaban antes de publicar conjuntamente *Babel*. Los diversos manifiestos grupales previos a la revista no inclu-

> correcto" de treinta y tres por ciento que ayudara a que al menos tuvieran que fingir que nos tomaban en serio. Es cierto que *La ingratitud*, primera novela de Matilde Sánchez, aparece meses después de ese "manifiesto", en 1990, pero en 1989 tampoco Luis Chitarroni había publicado un libro y sin embargo Caparrós lo menciona como parte del grupo. (Drucaroff 2011: 59-60, n. 17)[3]

Sin embargo, frente a la estética hegemónica de *Babel*, aunque dentro del espacio de emergencia del grupo, la novela de Sánchez logra convertir este contexto de producción señalado por Drucaroff, en un elemento fundamental de la representación discursiva, invirtiendo las jerarquías y colocando lo femenino como punto de partida de la enunciación. Cohen de Chervonagura (al analizar el caso particular de la mujer en las comunidades judías inmigrantes) realiza una afirmación que podría aplicarse precisamente a la relación entre identidad femenina y exilio existencial en la novela de Sánchez: "A pesar de la exclusión, las mujeres descubren que tienen un tesoro: pueden transmitir sus costumbres y sus decires, sus testimonios construidos entre dos lenguas y entre dos territorios" (2006: 28).

En resumidas cuentas, la obra de Matilde Sánchez emerge en el marco de pertenencia a un subconjunto dentro del campo literario (el grupo de *Babel*), donde se plantea una identificación como comunidad lingüística[4] a partir de la pertenencia generacional y una cierta relación de clase social con la profesionalización universitaria y el periodismo cultural. Sin embargo, es quizás en el

---

yen entre los infrascriptos el nombre de Matilde Sánchez, es verdad, pero tampoco el de un autor "hombre" que sería considerado parte del grupo: C.E. Feiling. En el manifiesto ya publicado por Caparrós en la revista, aunque no nombra a Sánchez ni a ninguna otra mujer, tampoco nombrará a Feiling ni a otros autores que firmaban el manifiesto original (como Ricardo Ibarlucía, Diego Bigongiari, Daniel Samoilovich, ni Jorge Dorio, co-director de *Babel*). Por lo tanto, la exclusión del nombre de Matilde Sánchez no parecería responder a un criterio de exclusión voluntariamente sexista, aunque eso no desestima las apreciaciones ni testimonios generacionales que ofrece Drucaroff en su amplio estudio. Por lo demás, en la revista *Babel* han colaborado numerosas mujeres escritoras (Beatriz Sarlo, Tununa Mercado, Milita Molina, Márgara Averbach, Claudia Kozak, Graciela Montaldo, Gabriela Saidon, Tamara Kamenszain, María Teresa Gramuglio y la propia Drucaroff) y, asimismo, se publicaron reseñas elogiosas sobre autoras como Clarice Lispector, Susana Constante, Amy Tan, Marguerite Duras, Doris Lessing, Angélica Gorodischer, Griselda Gambaro, Josefina Ludmer y otras.

[3] De hecho, Matilde Sánchez publicó a comienzos de los noventa en la colección "Biblioteca del Sur", de la editorial Planeta, a la cual la crítica ha adjudicado un papel opositor a la estética experimental y postmoderna (aunque no necesariamente homogénea) de *Babel* (cfr. la historia de esta oposición en Drucaroff 2011: 57 y ss.). En aquellos años se había construido discursivamente la antítesis entre "babelistas" y "planetistas" entendida como experimentalismo contra narrativismo: las obras despolitizadas, paródicas y cómplices con la teoría literaria de Daniel Guebel, Martín Caparrós o César Aira tenían su contrapartida en el realismo de las novelas de Juan Forn, Guillermo Saccomanno o Rodrigo Fresán, comprometidas con la representación de la realidad social vivida por las generaciones jóvenes y dedicadas a construir un amplio mercado de lectores (en oposición a la literatura de los *Babel*, de circulación intelectualista). El Premio Planeta Biblioteca del Sur de 1992 tuvo, precisamente, como primer finalista la segunda novela de Matilde Sánchez, *El Dock*.

[4] Aunque la propia revista *Babel* ha acentuado siempre la diversidad y heterogeneidad de sus propuestas e ideología, los estudios críticos al respecto han identificado claramente una pertenencia grupal explicitada no sólo en manifiestos a lo largo de la publicación, sino también a partir de estrategias discursivas e intereses literarios comunes, expuestos en una serie de textos literarios cuya homología de recursos y poéticas ha sido sumamente estudiada (ver Delgado 1996; Patiño 2006; Castro 2009; Drucaroff 2011; Catalin 2012, entre otros).

carácter contra-hegemónico de la figura de Sánchez como componente femenino donde debe buscarse la sustancial diferencia de registros literarios, temas y representaciones discursivas planteadas en su obra, en oposición a las poéticas de los babélicos. Desde cierto punto de vista, frente al pastiche metaliterario, la parodia intelectualista y el guiño a los géneros "menores", la poética de Matilde Sánchez, enmarcándose inicialmente en las preocupaciones estéticas del grupo, cuestiona estas orientaciones a partir de un realismo simbólico y existencial donde la búsqueda de la identidad femenina produce toda una serie de asociaciones con el contexto social de producción, así como un documento discursivo de pertenencia a un género cuyas funciones, posiciones sociales y connotaciones culturales han variado a lo largo de la historia y de los diversos espacios colectivos. Sergio Chejfec es el único autor del grupo cuya orientación se acerca más, en tal aspecto, a la de Sánchez, solo que donde en ella el testimonio admite la lectura de una pertenencia genérica, en aquel se escenifica discursivamente la pertenencia a una comunidad lingüística de base tradicional (la comunidad judía). En ambos casos, se trata de la pertenencia a grupos humanos donde el viaje se configurará como categoría de alcance existencial y como cifra de una búsqueda identitaria y de una recuperación de la memoria. La literatura de viajes se constituye, en este marco, como el punto de partida ideal a partir del cual Matilde Sánchez inaugura su proyecto creador (orientación que mantendrá en obras posteriores como *El Dock* y *La canción de las ciudades*). Como afirma Cohen de Chervonagura:

> La peculiar historia de la mujer la ha convertido en un *sujeto itinerante* por antonomasia porque sus desplazamientos que fueron tanto parciales como sociales la llevaron desde un confín a otro de la tierra y desde un lugar de postergación a intentar liderar los lugares importantes de la escala social. (Chervonagura 2006: 30; el remarcado es nuestro)

3. La mujer como sujeto itinerante: el motivo del viaje y el exilio en la narrativa de Matilde Sánchez

> Precisamente la posibilidad del viaje elimina los errores de quienes nos preceden. Cambiar de país para deberse todo a uno mismo, en un sistema de culpables únicos.
>
> Matilde Sánchez (2011: 46)

A partir de los años ochenta, tal como nota Martín Prieto (2006: 454), la presencia de la mujer en el campo literario argentino deja de configurar una excepción y deviene una figura proliferante. Y si ya desde la Generación del 40 el papel de la mujer en la escena literaria rioplatense manifestaba una vocación creciente, es recién en el período de post-dictadura, especialmente en el marco de un progresivo avance de las mujeres en lo que fuera antes el cerrado y patriarcal ámbito académico, cuando lo femenino se abre paso en la creación literaria hacia esferas que usualmente constituían una carencia en el panorama de la literatura de

mujeres. Desertando de forma masiva de la expresión lírica del sentimentalismo amoroso o de la inocuidad de la composición memorística y costumbrista, lo femenino como enunciación encuentra recursos complejos para impulsar problemáticas específicas de la identidad de género hacia la dimensión más amplia de lo político.

La identidad de la mujer, ya no como mero tópico literario, supeditado a ese carácter restrictivo que hacía de la mujer escritora una obligada documentalista de asuntos "femeninos", sino como prisma para dar cuenta, desde la perspectiva de una identidad discursiva específica, de una escena social y política más amplia. La mujer, convertida en punto de perspectiva narrativo, abandona su estatuto de "tema" alrededor del cual debe girar el relato para convertirse en una instancia compleja de enunciación donde se entrecruzan la identidad social de la autora, la reproducción discursiva de esta en la ficción narrativa y, finalmente, en el caso específico de Matilde Sánchez, la pertenencia a una comunidad lingüística sustentada en la polarización fundamental que propone todo relato de viaje: lo propio y lo otro, la identidad y la alteridad.

Si esta discursividad parece responder a la representación de una pertenencia colectiva (lo femenino como comunidad heterogénea, diseminada en diversas comunidades lingüísticas), también procura inscribir esta pertenencia a una identidad que abarca lo nacional: lo existencial privado (acentuado especialmente por el recurso del monólogo interior, del diario íntimo y de la carta) se proyecta hacia una dimensión sintomática de lo social colectivo (un clima donde el motivo del exilio dispara toda una red de asociaciones políticas).

Así, por ejemplo, el proyecto creador de Matilde Sánchez inaugura la década del noventa con una serie de textos que heredan un registro de escritura existencial donde resuenan Arlt y Onetti, y buscan, a través de una enunciación fuertemente asentada en una identidad genérica, dar cuenta de la angustiante relación del ser humano con su propio pasado. Asimismo, intentan formular un discurso que abarque tanto un viaje iniciático hacia la intimidad y la memoria como un retrato extrañado de un mundo exterior dislocado y crepuscular. No resulta casual que el imagotipo que construye Sánchez del espacio de la Berlín Occidental en *La ingratitud* haya sido leído por algunos críticos (Orecchia Havas 2014; Ravetti 1999) como la puesta en escena decadentista por excelencia de un clima de fin de época.

En la novela, la exploración depresiva, pero no por ello menos aguda y analítica, de identidades condicionadas por el pasado parece ir confeccionando una suerte de poética del fracaso. Si algo predomina en las primeras obras de Sánchez, es la narración de un presente doblegado por la irreversibilidad del pasado, por la imposibilidad de recuperar el tiempo perdido y por la terrible incomunicación que predomina en los vínculos afectivos más importantes. Los dos roles que representa la narradora en *La ingratitud* y en *El Dock*, hija y madre respectivamente, intentan impugnar los discursos hegemónicos construidos en torno a la identidad femenina. Al comienzo de *La ingratitud*, la narradora arroja esta pregunta (cuya ambigua expectativa de respuesta merecería todo un análisis por separado): "¿Qué cosa puede esperar de mí, mi padre?" (2011: 15). Esta

expectativa proveniente de la sociedad, del orden simbólico, este imperativo familiar frustrado, establece el punto de partida fundamental del modo en que Sánchez aborda la identidad femenina: la mujer que no puede ser (o no quiere ser) lo que se espera que sea. El fracaso es elevado en la novela a gesto político y a categoría existencial de resistencia frente a un orden social: la soledad y la asunción de la propia singularidad se convierten en condiciones para asumir el lugar de uno mismo en la sociedad y, a su vez, el viaje –una forma iniciática, reflexiva y silenciosa del viaje– se erige en método para descubrir los alcances de esta intimidad que, cuanto más es explorada a través de la escritura, menos permite una apertura hacia los otros:

> Nada sería posible si no creyéramos que cada uno de nosotros es el centro de algún orden: cada uno de nosotros, un poderoso imán que atrae hacia sí distintos elementos para ubicarlos a diferentes distancias y, a la vez, cada uno es atraído hacia otros centros y otros órdenes. Lamentablemente todo va ordenándose alrededor de uno... Esto quizá se deba sencillamente a que somos seres parlantes. Por eso, enmudecer es la primera condición para permanecer al margen. (Sánchez 2011: 104)

Aunque el viaje a Berlín constituye un elemento autobiográfico de la novela (como hemos dicho, la autora viajó allí por una beca en 1983), la ciudad representada crece y se amplifica en la narración hasta convertirse en una zona simbólica donde se concentra la representación de una alteridad inabordable: una Berlín siniestra y enajenada, monótona e invernal, repleta de seres deprimidos y perturbados. La figura distante y muda del padre se proyecta en la percepción que la narradora tiene de la ciudad extranjera como una Babel brumosa, postmoderna y ajena, una ciudad que es el lugar-otro por antonomasia, lo cual se realza simbólicamente al ser Alemania el país de origen del padre. Puede afirmarse al respecto que la orfandad identitaria desde la cual escribe la narradora se apoya fuertemente en la asociación simbólica que se produce entre la figura del padre y el lugar de origen donde este permanece (la Argentina), con lo cual la incomunicación con el padre coadyuva a cortar amarras con el espacio originario, que a su vez constituye el elemento opositivo de la alteridad representada por la ciudad de Berlín.[5] Exiliada de la "patria", en un doble sentido, la narradora

[5] Podría hablarse de un sistema de las "narraciones del padre" en la literatura argentina de las últimas décadas, donde la figura paterna es la alteridad por excelencia y donde la incomunicación entre padre e hijo/a es el síntoma general de un fracaso generacional y la muerte del padre se erige en un encuentro con las tensiones de la propia identidad personal. Estos textos trazarían un amplio arco que va desde "El fin del viaje" de Ricardo Piglia (en *Nombre falso*, 1975), ciertas novelas de Héctor Bianciotti y *Lenta biografía* (1990) de Chejfec hasta *El desierto y su semilla* (1998) de Jorge Barón Biza, *El buen dolor* (1999) de Guillermo Saccomanno, *La hija de Singer* (2002) de María Inés Krimer, "El padre" (2002) de Antonio Dal Masetto, *Papá* (2003) de Federico Jeanmaire, *La ley de la ferocidad* (2007) de Pablo Ramos, "La cabeza de mi padre" (2011) de Alberto Laiseca, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron, *Una misma noche* (2012) de Leopoldo Brizuela, *Un comunista en calzoncillos* (2013) de Claudia Piñeiro, *Mi libro enterrado* (2013) de Mauro Libertella, *La familia* (2014) de Gustavo Ferreyra, *El espectáculo del tiempo* (2015) de Juan José Becerra o *Cuadernos de crianza* (2016) de Mauricio Koch. El eco fantasmático del Kafka de la "Carta al padre" sería más que evidente como piedra de toque de esta tradición. El caso de Chejfec es el más cercano al de Sánchez por la semejanza de recursos discursivos para

ha naufragado en un lugar que tampoco propicia su identificación, sino que se mantiene como una zona ajena. Podría decirse que funciona una reversibilidad en el motivo literario del viaje en esta novela: el viaje físico hacia el exterior se convierte en viaje mental hacia el interior (ya Graciela Ravetti afirma que una de las primeras figuras de la novela es la aporía que constituye "el movimiento de apartarse para acercarse" [1999: 42]). Y, a su vez, se trata de la misma reversibilidad discursiva que permite que el género epistolar (ausente en la novela, pero constantemente mencionado),[6] dialógico y social por definición, se distorsione y se repliegue hasta adquirir el carácter de un diario íntimo y la dimensión de un extenso monólogo interior: "pensar en voz baja y construir un pensamiento sobre la base del monólogo" (Sánchez 2011: 103) como parte de un "programa de silencio" (2011: 105), de un enmudecimiento progresivo como condición para lograr el autoexilio total, "para permanecer al margen" (2011: 104). La constante rumia mental y la continua errancia urbana (que incluso nos permite, como hemos visto, establecer un diálogo entre esta novela y otra del mismo año: *Lenta biografía*, de Sergio Chejfec), con ese monólogo por momentos íntimo hasta el hermetismo, remiten inevitablemente a la máxima arltiana según la cual "el solitario habla raro", premisa extendida ahora por Sánchez hacia una figura donde a la soledad angustiante típica en los protagonistas de Arlt y Onetti, se agrega el desplazamiento exterior/interior de la "mujer itinerante".

El discurso quebrado de la narración busca representar no solo la intimidad de una subjetividad alienada, sino la pertenencia a toda una comunidad lingüística donde confluyen las identidades femenina, generacional, social, nacional y, además, la pertenencia a esa comunidad invisible que es la de la identificación existencial a través de la escritura del yo: la escritura como búsqueda comunicativa entre una entelequia de miembros de una comunidad cuyo único rasgo de pertenencia estriba en una común mirada sobre el mundo, una mirada refrendada por la soledad y la incomunicación.

Angustiada por la estéril comunicación epistolar con el padre, la narradora decide intentar una forma de estimulación comunicativa, destinada naturalmente al fracaso, pero que posee un evidente influjo del universo de Onetti

---

escenificar una hermenéutica obsesiva y frustrada de la figura paterna (en ambos casos, una figura cuyo enigma está signado por la extranjería), y porque ambos comparten la identificación entre la interpretación del padre y la búsqueda de una identidad tradicionalmente marginada (la identidad de género y la identidad judía respectivamente). Podría añadirse a esta serie el caso de Marcelo Cohen, quien, con su novela *El oído absoluto* (1989), muy valorada por los babélicos en aquel momento, establece una "narración del padre": una mujer exiliada en una extraña ciudad artificial busca comprenderse a sí misma a partir de la figura esquiva e inasible del padre. En ambos casos, la ciudad de Berlín y la ciudad imaginaria y futurista de Lorelei, funcionan como lugares multiculturales y supuestamente utópicos que en su seno ocultan cierta inminencia distópica).

[6] La ambigüedad entre una escritura íntima y la necesidad de escribir al padre confiere al discurso de la novela una constante disyuntiva entre lo privado y la comunicación con el otro: "Finalmente era la disyuntiva de los dos géneros. La diferencia entre las cartas y la escritura: escribir para el otro o escribir para uno mismo. Los tonos distintos cuando uno debe contar forzosamente de tal o cual manera para ser oído, y el libre rumor de escribir para sí, en voz baja, como quien está pensando" (Sánchez 2011: 46-47). Otras dos novelas del período, escritas por babélicos, planteaban la cuestión del extrañamiento vinculada al género epistolar: *Ansay o los infortunios de la gloria* de Martín Caparrós y *El pudor del pornógrafo* de Alan Pauls, ambas publicadas en 1984.

(pensemos en *El pozo* o en *La vida breve*): intentará escribir cartas ficcionales para atraer el interés de su padre, como quien busca la seducción de un lector. Inventarse una vida interesante, novelesca y llena de acontecimientos, en contraste con la estática abulia de su día a día. Una intriga fraguada: "Las cartas serían la narración de una trayectoria, ¡por lo tanto me proveerían de un destino!" (44). En las novelas de Onetti, los personajes se evaden de la angustia cotidiana a través de extrañas fabulaciones que los ubican en un lugar imaginario (Santa María) donde las tensiones implícitas e invisibles del mundo real cobran carnadura y afloran como una inminencia a la superficie de los hechos: la potencialidad de la intriga, solo existente a nivel psicológico, devendría una aventura saturada de clichés novelescos. Pero, tal como ocurre en Onetti, la novela de Sánchez se concentra en el fracaso de ese intento. La escritura íntima y fragmentaria, "¡Mi total e irreversible falta de inventiva!" (2011: 44), la incapacidad de conceder a su relato en una ciudad extranjera un "ademán turístico" (2011: 43) –la propia autora se sorprende en el prólogo de 2011 al preguntarse "por qué, si se trata declaradamente de la novela de una ciudad, apenas se la nombra" (2011: 10)–, la imposibilidad de narrar y, por ende, de merecer el interés de su padre, le impiden también que su viaje adquiera un sentido y que deje de ser una huida existencial, un exilio autoimpuesto, para convertirse en una búsqueda, en la peripecia de un destino.

Como rasgo sintomático de la literatura de su generación, y como algo que comparte con los autores de *Babel*, la novela de Sánchez busca en el escenario exótico de una alteridad extranjera[7] la semilla de su propia esterilidad literaria y el sentido de una imposibilidad generacional de narrar: un clima de fin de época que respalda un discurso fragmentario donde la literatura huye de sí misma. Ya en el mencionado prólogo a la reedición, la autora señala algunos aspectos que, desde una perspectiva actual, pueden identificarse claramente, a modo de marca de origen, con algunos de los postulados fundamentales de los babélicos: exotismo, autonomía de la literatura frente al referente histórico-social, uso de un castellano híbrido donde se entretejen el estilo neutro de la literatura clásica con ciertas introyecciones discursivas "argentinizantes", el trabajo con cierta exploración antirrealista y el desdén por el color local del realismo mágico:

> Con el correr de las semanas el habla de los berlineses, en su mayoría refugiados políticos o nacidos en otras ciudades alemanas, empezó a ceder en su opacidad y la ciudad resultó viva, postmoderna como ninguna otra, entregada a la intensidad de la traza anómala y de su *exotismo político*. [...] Compruebo hasta qué extremos –por afinidades electivas y batallas estéticas e ideológicas– estaba dispuesta a llevar el derecho a *la autonomía literaria*, a la luz de la nacionalidad y el momento histórico. De un modo más general, reconozco el

[7] Recordemos que el exotismo o la extrañeza es uno de los rasgos fundamentales de las novelas de mediados de los ochenta y comienzo de los noventa pertenecientes a los autores más o menos vinculados a (o leídos en) la revista *Babel*: *El oído absoluto* de Marcelo Cohen, *Arnulfo o los infortunios de un príncipe* de Daniel Guebel, *Una novela china* de Aira, *La Internacional argentina* de Copi, *La hija de Kheops* de Alberto Laiseca, *Son del África* de Sergio Bizzio, entre otras. (cfr. Kurlat Ares 2006: 59-61)

> apego al *castellano de las traducciones neutras, el rechazo a las referencias y el realismo, el horror al color local* y su contradicción, el deleite de las descripciones. (Sánchez 2011: 8 y 10; el remarcado es nuestro)

Hacia el final de la novela, en el contexto de lo que podría verse como un segundo viaje enmarcado hacia la pequeña ciudad de Lützen, suerte de peregrinación espiritual a la tumba del "Filósofo" (Nietzsche), la narradora comprende la función paradójica del viaje. La epifanía final le revela una percepción del mundo donde el desplazamiento físico del viaje no se corresponde con una distancia afectiva:

> Y así, de pronto, de una forma tan sencilla, en un momento en que era todo lo que necesitaba para tranquilizarme, en una revelación cuya banalidad acrecienta su absoluto misterio, advertí [...] que todo el tiempo, mi padre y yo hemos estado viviendo en un mismo lugar. (Sánchez 2011: 160)

Creemos que la representación parcialmente negativa del espacio de origen (es decir, de Argentina) no podría enmarcar a Sánchez en lo que Josefina Ludmer denomina "escritor antinacional" (fenómeno literario latinoamericano que esta crítica vincula particularmente a las políticas de desnacionalización de la década del noventa en Latinoamérica).[8] Sin embargo, resulta por lo menos significativo que una de las novelas canónicas del anti-nacionalismo latinoamericano de los noventa, como lo es *El asco* (1997), del hondureño-salvadoreño Horacio Castellanos Moya, comparta con la novela de Matilde Sánchez la influencia discipular (al borde de la imitación estilística) de la narrativa de Thomas Bernhard, escritor austríaco conocido por su pesimismo antinacional. Ahora bien, la construcción discursiva de lo propio y lo otro en *El asco* se estructura sobre la base de un binarismo positivo/negativo, donde El Salvador representa el segundo polo de manera absoluta y el punto de vista del latinoamericano aclimatado al Primer Mundo constituye el espacio de pertenencia desde donde se ejerce tal valoración. En cambio, *La ingratitud* mantiene una representación homogénea de lo negativo, distribuida equitativamente entre el espacio de origen (Argentina) y el espacio extranjero (Alemania). Tal es así que en sus páginas no se percibe ningún rastro del discurso "cipayo" y maniqueo de veneración al Primer Mundo y rechazo al Tercer Mundo propio de las narrativas antinacionales latinoamericanas que bien define Ludmer. Nimbada por un pesimismo existencial sin fronteras, la novela de Sánchez revierte el conflicto externo y social del antinacionalismo y lo vuelca hacia el conflicto interno y psicológico del individuo: todos sufren y

[8] Ludmer (2005) analiza el discurso de la novela *El asco* de Horacio Castellanos Moya, junto a otras obras como *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo o *Contra o Brasil* de Diogo Mainardi, como una representación del Tercer Mundo fraguada desde concepciones del Primer Mundo, coincidentes con las políticas de desnacionalización y privatización de lo público, propias de la inserción de la economía neoliberal en Latinoamérica a lo largo de la década del noventa. Desde esta perspectiva, la llamada "escritura antinacional" constituiría un discurso cínico, jerárquico y autoritario que degrada toda forma de identificación nacional.

se engañan por igual, todos son, en cierta manera, extranjeros, o como reza la sabiduría mosaica, "peregrinos en tierra extraña".

4. Lo femenino como enunciación

No cuesta encontrar en la Berlín de Sánchez los ecos de la Salzburgo siniestra y trastornada de las novelas autobiográficas de Thomas Bernhard o el "flaneurismo" hiperreflexivo de las memorias berlinesas de Walter Benjamin (la narradora de la novela afirma: "mientras camino recuerdo" [2011: 41]). El auto-prólogo de Sánchez menciona, precisamente, estas específicas influencias. La denuncia impiadosa e iconoclasta típica en la narrativa de Bernhard se percibe en el discurso de Matilde Sánchez, desde el cual la imagen de la alteridad representada por la ciudad de Berlín es construida de forma feroz. Así, por ejemplo, denuncia la discriminación de los berlineses hacia los inmigrantes y el torbellino de consumo lujoso y hastiado en el que se ven inmersos:

> No hay nada que ellos odien más que parecerse a un extranjero pobre [...]. Ese despliegue exhibe la arrogancia y creída superioridad de una nación. (Sánchez 2011: 20)

> Pienso que este país tan razonable aniquila la ambición en su gente. (Sánchez 2011: 91)

Uno de los principales atributos con los que la novela representa la alteridad de la ciudad extranjera se sustenta en el rechazo a una comunidad lingüística ajena y al idioma como barrera comunicativa. La lengua alemana, a la que nombra como "ese idioma obsesivo" (2011: 26) y "este idioma naturalmente arrogante" (2011: 65) –haciéndose eco de Nietzsche, a quien menciona solamente con el mote de "el Filósofo"–, se convierte en principal objeto de las ironías de la narradora: "A las múltiples y complejas barreras que entorpecen y limitan la relación franca entre las personas, aquí los extranjeros debemos agregar las miserias del dativo y el acusativo" (2011: 27).

A la vez, la representación de la pluralidad étnica y lingüística de Berlín no es percibida por la narradora como un rasgo de cosmopolitismo y democrática diversidad, sino como un caos humano de desigualdad e incomunicación. Su representación discursiva del inmigrante siempre acentúa los rasgos siniestros de estas figuras extranjeras, con las que tampoco ella misma, en tanto extranjera, logra identificarse:

> Los turcos solo son dignos cuando combaten y detestan, cuando conspiran en los pasajes de la estación, nunca cuando piden o mendigan y si se lamentan de ser turcos y se quejan de la disparidad de oportunidades en lugar de salir a incendiar la ciudad entera. Digamos, cuando son sujetos peligrosos para el mundo, a punto de pasar a la acción, siniestros en los pasillos del pabellón subterráneo, animales nocturnos que infunden temor y habitan agujeros donde no llega la claridad del día. (Sánchez 2011: 32)

En este registro, el relato acerca de las africanas trastornadas, que eran las anteriores inquilinas de su departamento, es acaso uno de los puntos estéticos más altos de la novela (2011: 23-26). La ciudad extranjera es un sistema complejo de superposiciones discursivas, una Babel de comunidades lingüísticas que se condensan en la percepción de la narradora como un solo bloque de alteridad y extrañamiento. A la ajenidad infranqueable de los alemanes y de esa ciudad ordenada y aséptica bajo la cual respira una violencia inminente y subterránea, se suma una serie de extranjeros cuya relación con Alemania es tan insólita como inexplicable para la mirada de la protagonista: la idiosincrasia de los turcos, oscilante entre el patetismo menesteroso y la hostilidad terrorista; los mexicanos que primero llegan a Alemania siendo detractores de México, de su corrupción y salvajismo, pero luego, para socializar en el Primer Mundo, pasan a convertirse en "embajadores culturales" de su país y promocionan las virtudes pintorescas de lo mexicano, para lo cual reinventan su propio relato de inmigrantes insatisfechos con el fin de producir un efecto complaciente de color local y de simpatía hispánica; las africanas aisladas y alienadas por su monolingüismo hiper-minoritario (un remoto dialecto de Etiopía hablado casi por nadie) que acaban enloqueciendo y retornando a la miseria de su país de origen; el vecino matrimonio polaco, depresivo y arrojado al parasitarismo del desempleo y la manutención sindical. Con todos ellos la protagonista mantiene una relación de ambigüedad: por un lado, percibe la alteridad de estos extranjeros como una ajenidad irreconciliable (desde la perspectiva de la narradora, se trata de extranjeros en partida doble: extranjeros en un país que para ella también es extranjero), pero, por el otro, admite el irremediable vínculo identitario que comparte con ellos dada su condición de extranjera: "En realidad, yo soy otra truca" (2011: 67). Y este aislamiento, este progresivo (y, por cierto, pizarnikeano) hundimiento ascético en el silencio, establece una doble identidad: aunque no pertenece a una nación desde la cual arrastre atavismos inconciliables con el Primer Mundo, su exilio interior hace concertar la alienación de los sufridos extranjeros en Berlín con su propia alienación existencial.

Precisamente, a medida que avanza la narración y la exploración psicológica de la protagonista, más descubre cómo su identidad se presenta a ella misma como una alteridad: "Creo estar deshaciéndome de mi propia historia para convertirme en alguien ajeno a sí mismo" (2011: 126). En uno de los escasos fragmentos donde la autora explicita la constante presencia implícita en su narración del problema de la identidad femenina, su discurso trasluce esa ambigüedad entre lo propio y lo ajeno, pues reflexiona sobre las mujeres en tercera persona, como si ello consistiera en un fenómeno externo a ella misma, e incluso construye una cierta actitud de extrañamiento frente a las cualidades de lo femenino. Pero inmediatamente se corrige para incluirse en esa alteridad: "*Son –somos–* sumamente hábiles para hacer de una desgracia un don del cielo y a la inversa…" (2011: 47; el remarcado es nuestro). No en vano Teresa Orecchia Havas afirma al respecto de la búsqueda identitaria en *La ingratitud*:

> Como ante el develamiento final de una clave, comprendemos que hemos leído una fábula en femenino sobre la(s) ruptura(s) necesaria(s) a la entrada en escritura, un relato mitopoético en el que se han figurado el arrancarse de las raíces, el estado de orfandad, el paso por la des-identifcación, el dilema de la lengua, y el estado de regresión (de signo positivo) que preceden o acompañan el impulso creador. (Orecchia 2014: 425)

Y al colocar la novela de Sánchez en un mismo nivel comparativo con *El común olvido* (2002), de Sylvia Molloy, Orecchia Havas postula que en ambas "se aborda la identidad desde la mirada femenina como una obra en constante ajuste y modificación, y se proponen procesos de subjetivación que hacen las cuentas con el pasado, con la lengua, e incluso con las figuras urticantes del padre o de la madre" (2014: 428).

Según Martín Prieto (2006: 275-276), tanto Matilde Sánchez como Sergio Chejfec serían dos de los pocos auténticos continuadores de la obra de Roberto Arlt (aunque principalmente a través de la lectura que Onetti hace de lo arltiano). Por medio de la amalgama Arlt-Onetti,[9] Sánchez construye un discurso donde la representación de la identidad femenina motoriza todo un sistema de recursos "novelescos", y es en la confección de una cargada atmósfera psicológica, fuertemente deudora de la narrativa existencialista, donde puede buscarse la huella de la poética onettiana: la representación de zonas geográficas oscuras y cansinas, no-lugares de exilio donde predomina el silencio, la incomunicación y una cierta melancolía de orígenes brumosos. La fantasmal y ruinosa Santa María de Onetti –zona simbólica por excelencia de "lo uruguayo" como motivo literario– se proyecta completamente en la representación del pueblo de la Banda Oriental al que viaja la protagonista de *El Dock* (1992), de Sánchez, espacio que promueve vínculos afectivos lacónicos y enrarecidos, y que reafirma ese imaginario imagotípico del Uruguay en la literatura argentina como un espacio "otro", propicio para el exilio y la reflexión existencial. En sí mismo, el motivo del viaje-exilio en *El Dock* no es sino una permutación temática del mismo motivo tratado previamente en *La ingratitud*. Ahora bien, si en *El Dock* el desplazamiento se producirá hacia un pueblo costero en Uruguay y el conflicto emocional se concentrará en la relación de la protagonista con la figura del hijo, en su novela inaugural el espacio del exilio se situaba en una crepuscular Berlín Occidental y, a su vez, la relación afectiva se focalizaba en el vínculo de la narradora con la figura paterna.

Ya en *El Dock* se acentúa la tendencia a la transposición de la historia social hacia la vida privada, la introyección de los acontecimientos históricos (a veces reducidos apenas a un cierto clima) en la intimidad humana, intimidad que se representa permutada de manera simbólica: la historia se convierte, dentro

[9] Debería estudiarse qué lectura de Onetti se destila de las poéticas de Sánchez y Chejfec. Una hipótesis a tener en cuenta sería la de una influencia fundamental en estos autores de la interpretación que Josefina Ludmer propone de Onetti en su célebre ensayo de 1977. La lectura postestructuralista que hace Ludmer, estrictamente vinculada al clima intelectual de la revista *Literal* (donde resuenan los ecos del análisis que Masotta hiciera de Arlt en 1965) y, por extensión, a los intereses críticos de los babélicos, puede arrojar una luz acerca de la sofisticación de las búsquedas que Chejfec y Sánchez concentran en su reescritura de Onetti y, por extensión, de Arlt.

del individuo, en una fuerza que mantiene las líneas esquemáticas de su forma manifiesta, pero que muta en una experiencia existencial donde lo social no aparece sino como un eco lejano. La identidad personal, y en particular la identidad femenina, es representada discursivamente como una emanación difusa y subterránea de un sistema de pertenencias sociales, donde se evocan veladamente las diferentes comunidades lingüísticas de pertenencia, especialmente las ligaduras de género (lo femenino) y de pertenencia nacional (lo argentino). Como dice Matilde Sánchez en *La ingratitud*: "las mujeres emplean la propia historia personal para desentrañar y comprender la oscuridad del mundo" (2011: 47).

Conclusión

La búsqueda simbólica de la novela se centra en el padre, una figura inasible por partida doble, dada tanto por la diferencia de pertenencia nacional como por la diferencia de género. Esa pesquisa estéril que la novela escenifica cristalizará en un juego de alteridades: (a) el padre es "otro" frente a la hija en tanto hombre y extranjero (como hemos dicho, se connota que es alemán), (b) la protagonista es "otra" frente al padre en tanto mujer y argentina. Pero estas oposiciones se cruzan simbólicamente en el viaje/autoexilio que realiza la protagonista al trasladarse a Berlín: pasa a ser extranjera entre extranjeros, aunque está en la patria del padre, quien, a su vez, permanece en Argentina. Como si al ir/regresar al país del padre la búsqueda se superpusiera en un pliegue simbólico entre "patria" y "padre": alejarse del padre real para buscar en el país de origen y en la lengua extranjera, la marca del distanciamiento originario y, como si esa Berlín mustia, siniestra y deprimente fuera la figuración espacial del padre, ella ingresa a la ciudad para ser extranjera allí y para sufrir tal extranjería. Y, aunque desde el alejamiento intentará un acercamiento epistolar con el padre, la distancia solo se duplicará: ese país resulta tan ajeno como su padre. No hay nada en ese lugar que le permita reconstruir un sentido de pertenencia o que ofrezca una clave de acceso a la figura paterna. De un lado y del otro del océano, el exilio es el mismo. Semejante será la búsqueda insatisfactoria que emprende el protagonista de *Lenta biografía*, de Chejfec: el intento de reconstruir el pasado histórico del padre judío en Europa, frente al silencio de este, solo choca con especulaciones ociosas, con espejismos imaginarios. La extranjería aparece aquí como una categoría existencial fundamental, definida más por la orfandad cultural e identitaria que por la facticidad de un exilio material.

La narradora de *La ingratitud* es mujer y argentina por "filiación", pero ensaya una "afiliación", a través de su escritura, donde ambas identidades solo pueden encontrar sentido al enmarcarlas en una búsqueda cuyo núcleo es la figura del padre. La "afiliación" como proceso cultural, la búsqueda de lo otro, de lo que no es dado por naturaleza,[10] es lo que emprende la narradora: el padre como hombre y como extranjero, y la ciudad de Berlín como cifra territorial de esa ajenidad afectiva. La voluntad de autoexilio de la protagonista es, precisa-

[10] Nos referimos a las nociones de Edward Said (2004).

mente, su "afiliación" a una alteridad que concibe como la única vía posible para asumir su pertenencia extrañada a las identidades que configuran su "filiación" natural. Este deslizamiento hacia la exterioridad del estado de naturaleza, esta desnaturalización, es lo que *La ingratitud* coloca como centro de su imposibilidad narrativa.

Destacamos a modo de conclusión dos nodos semánticos fundamentales que hemos desarrollado en el presente trabajo. Por un lado, el hecho de que *La ingratitud*, de Matilde Sánchez, propone una representación de la ciudad extranjera como una alteridad que la narradora rechaza en tanto comunidad lingüística ajena. Acentúa en esta construcción disfemística e irónica de la imagen de lo otro, la importancia de la lengua como barrera comunicativa.

El otro nodo estriba en los modos en que el texto construye discursivamente una puesta en escena de la pluralidad étnica y lingüística que convive en Berlín como nota definitoria de una ciudad inmersa en un caos de discursos que lleva a la desigualdad y a la incomunicación, así como al consiguiente rechazo y temor hacia la figura del extranjero.

El motivo del viaje como autoexilio, así como la elaboración de una reconstrucción memorística y una enunciación sostenida desde un punto de vista "femenino" complejo, da lugar a la representación de un amplio sistema de tensiones identitarias donde la pertenencia a una comunidad lingüística y a una filiación genérica movilizan el trasfondo de la realidad social y política de la Argentina, y reponen una serie de antinomias existenciales fundamentales para toda comprensión de la propia identidad.

Obras citadas

Bourdieu, Pierre (1983): *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Folios.

Castro, María Virginia (2009): "Los *Babel*: ¿autoficción colectiva?". En: *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones críticas"*. Rosario, Facultad de Humanidades y Ares de la Universidad Nacional de Rosario.

Catalin, Mariana (2012): "Formas de abrir el presente: *Babel. Revista de libros*", *No Retornable*, n° 12. Accesible en <http://www.no-retornable.com.ar/v12/teatro/catalin.html> [última visita 5.6.2018].

Cohen de Chervonagura, Elisa (2006): *Comunidades lingüísticas. Confines y trayectoria*. San Miguel de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Tucumán).

—— (2008): *Comunidades lingüísticas. Confines y trayectoria*. Tomo II. San Miguel de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Tucumán).

—— (2011): *Discurso e interdisciplina. Miradas, territorios y fronteras*. San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán – CONICET.

Delgado, Verónica (1996): "*Babel. Revista de libros* en los '80. Una relectura", *Orbis Tertius*, vol. I, n° 2/3. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata, pp. 275-302.

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

Gramuglio, María Teresa (1991): "Genealogía de lo nuevo". En Rolland Spiller (ed.): *La novela argentina en los años 80*. Frankfurt, Vervuert Verlag, pp. 239-256.

Kurlat Ares, Silvia (2006): *Para una intelectualidad sin episteme. El devenir de la literatura argentina (1974-1989)*. Buenos Aires, Corregidor.

Ludmer, Josefina (2005): "Territorios del presente. Tonos antinacionales en América Latina", *Grumo–literatura e imagen* (Buenos Aires-Rio de Janeiro), n.º 4, pp. 78-88.

Marsimian, Silvina; Grosso, Marcela (2009): *Panorama de la Literatura Argentina Contemporánea*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

Orecchia Havas, Teresa (2014): "Cruzando límites: cuestiones críticas y formas actuales de la narrativa escrita por mujeres", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. II, nº. 2, pp. 407-431.

Patiño, Roxana (2006): "Revistas literarias y culturales argentinas de los 80", *Ínsula. Revista de artes y ciencias humanas*, n.º 715-716.

Prieto, Martín (2006): *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Aguilar/Altea/Taurus/Alfaguara.

Ravetti, Graciela (1999): "*La ingratitud*, de Matilde Sánchez: representaciones del exilio", *Caligrama. Revista de Estudos Românicos*, vol. 4. pp. 41-51.

Said, Edward (2004): *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires, Debate.

Sánchez, Matilde (1988): "El arte de ser frívolo", *Clarín* (Buenos Aires), 7 de enero.

—— (2011): *La ingratitud* [1990]. Buenos Aires, Mardulce.

Sánchez Romero, Manuel (2005) "La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias", *Revista de Filología Alemana*, vol. 13, pp. 9-27.

Sarlo, Beatriz (2011): "La inteligencia", *Suplemento Cultura* de *Perfil*, 6 de agosto.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

Vol. VII, n.º 1 (invierno 2019), pp. 173-183, ISSN: 2255-4505

EL VOLANTE DE CÉSAR AIRA O CÓMO NO ESCRIBIR UNA NOVELA

EL VOLANTE, BY CÉSAR AIRA, OR HOW NOT TO WRITE A NOVEL

Pedro Pujante Hernández
Universidad de Murcia
pujante1000@hotmail.com

Resumen: En este artículo pretendemos analizar las implicaciones que se derivan de enunciaciones autoficcionales de carácter fantástico y su relación con el humor en la obra *El volante* (1992) del autor argentino César Aira. En ella, la parodia y lo inverosímil promueven una lectura fantástica y absurda en una historia saturada de elementos humorísticos y paródicos, donde diferentes niveles diegéticos complejizan las nociones de realidad a través de juegos metalépticos en los que el autor se autonarra "actuando" como personaje caricaturizado.

Palabras clave: Autoficción fantástica; humor; parodia; metalepsis

Abstract: This paper will examine the implications derived from the fantastic autofictional statements and its relations with humour in the novel *El volante* (1992), by the Argentinian author César Aira. The parody and the implausibleness foster a fantastic and absurd reading, where different diegetic levels make the notions of reality more complex through metaleptic games in which the author self-narrates and "acts" as a caricatured character.

Keywords: Fantastic Autofiction; Humour; Parody; Metalepsis

En este artículo se pretende examinar cómo en la novela *El volante* de César Aira el autor se vale del absurdo-fantástico, el humor y la autoficción para construir un relato que, paradójicamente, se niega a sí mismo. A través de diferentes recursos –puestas en abismo, digresiones, metalepsis o metanarraciones– la no-

vela parece evitar ser (o parecer) lo que en síntesis es: una novela. Para poder estudiar cómo César Aira "construye" esta antinovela prestaremos atención a los elementos cómicos y fantásticos, al fenómeno de la autoficción fantástica, según la expresión de Vincent Colonna, analizando la poética aireana, basada en fórmulas como la "escritura mala", la improvisación o la digresión sistemática y la autofiguración disparatada. Para ello, en primer lugar, trataremos de explicar cómo lo fantástico y el humor aireanos se relacionan y complementan y desestabilizan el principio de verosimilitud narrativa. Después, veremos cómo a través de la metalepsis y la autoficcionalización fantástica se consigue potenciar el efecto humorístico, pero también el fantástico. Observaremos cómo Aira construye la novela a través de enunciaciones con las que niega su propia escritura, ya sea de forma explícita, o mediante diferentes recursos: un narrador no-escritor, el imposible formato de escritura empleado o la propia consideración de la obra como comentario de una novela.

Lo fantástico y el humor parecen discursos irreconciliables y de hecho, admitámoslo, la mayoría de los relatos fantásticos se fundan en el misterio, el terror y sentimientos de extrañeza que se alejan de la comicidad y el tono festivo de cierto tipo de literatura de humor. El teórico Louis Vax, no obstante, subraya la compleja relación entre ambos registros y, tras advertir de la aparente incompatibilidad que existe entre los regímenes de lo fantástico y lo humorístico, precisa que se advierte una relación oculta entre la risa y el miedo. Aclara Vax que "[l]as máscaras que nos hacen reír en carnaval, ¿no representaban primitivamente el rostro de los muertos?" (1965: 15). En este sentido, no podemos sino advertir la existencia de numerosas obras de factura fantástica que también participan de lo cómico. Autores españoles como Javier Tomeo, Ramón Gómez de la Serna, Pere Calders, Quim Monzó o Álvaro Cunqueiro, por citar unos pocos, se valen de los recursos del humor, la ironía y la gamberrada en obras fantásticas, en las que el tejido de la realidad es sistemáticamente violentado a pesar de los tonos frívolos de sus enunciados. Igualmente, autores hispanoamericanos como Julio Cortázar (recordemos *Historias de cronopios y de famas*, 1962), Augusto Monterroso o más recientemente César Aira, han imbricado lo humorístico con lo fantástico con total naturalidad (entendiendo lo fantástico en un sentido amplio en el que se contradice la lógica y lo explicable), demostrando que este aparentemente improbable binomio es capaz de sustentarse con efectos sorprendentes. Además de no ser incompatibles, ambos registros coinciden "en el intento de crítica y redefinición de lo real, entendido como un conjunto de normas culturales, sociales, morales que ambos socavan mediante un discurso inestable" (Boccuti 2018: 11).

1. Metalepsis: el efecto fantástico y/o humorístico

Explicaba Gerard Genette, refiriéndose al recurso de la metalepsis, en *Figures III*, que el carácter transgresivo del procedimiento produce en el relato un efecto humorístico o fantástico (Genette 1972: 244). En otra ocasión, esta vez en el ensayo, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, afirmaba Gérard Genette que la meta-

lepsis se habrá de considerar como una ficción de tipo fantástico, o maravilloso, que quizá no pueda conseguir una total suspensión de la incredulidad, pero sí una simulación lúdica de la credulidad (Genette 2004: 28). La misma idea han sostenido Toro, Schlickers y Luengo al explicar que "[l]a intromisión metaléptica del autor en su propio mundo narrado puede tener, pues –como cualquier procedimiento paradójico o metaficcional– un efecto cómico, pero también extraño, sorprendente, alienador, anti-ilusionista" (2010: 16).

La metalepsis, por tanto, no se limita a un simple juego retórico, sino que tiene un carácter ontológico, que evidencia una trasgresión entre los órdenes narrativos, especialmente en el caso de la autoficción o "metalepsis descendente", según la terminología de Frank Wagner. En su ensayo sobre la autorreferencia en la novela vanguardista española, Ródenas de Moya establece, junto a las metaficciones discursiva y diegética, la que denomina metaficción metaléptica, un tipo de metaficción "en la que se fractura el marco o frontera entre los niveles ontológicos debido a la irrupción del narrador extradiegético, o del autor explícito, en el mundo de los personajes o viceversa" (1998: 15). Esta ruptura siempre causa un efecto sorprendente que puede ser tanto fantástico como hilarante.

Aunque Genette distingue el efecto humorístico del fantástico, ambos pueden coexistir. En el relato de Woody Allen, "The Kugelmass Episode", incluido en *Side effects* (1980), encontramos un claro ejemplo en el que lo fantástico y lo humorístico establecen un diálogo no excluyente. El efecto humorístico se debe al choque que produce el encuentro inesperado entre elementos de dos universos ontológicos diferenciados y lo chocante de las anécdotas amorosas entre la señora Bovary (personaje ficticio, extraído de una novela) y un personaje "real" del siglo xx (en la diégesis del relato de Allen). Pero, también hay un efecto fantástico al comprobar el sorprendido lector esta disolución de los márgenes entre el mundo de ficción que se quebranta dentro de la propia ficción, en *mise en abyme,* y la interacción entre personajes novelescos de distintos órdenes diegéticos. Lo mismo se puede aplicar a *El volante* (1992) de César Aira, además de otras de sus obras (*La serpiente,* 1997), en las que "la proyección del autor se carga de ironía, sátira y hasta distorsión grotesca" (Casas 2014: 11), y la diégesis es subvertida a base de interpolar diferentes estratos narrativos.

2. La autoficción fantástica en César Aira

Vincent Colonna (2004) ha descrito cuatro categorías de autoficción, denominando una de ellas como "autoficción fantástica". Según el profesor francés, la "autoficción fantástica" consiste en una obra en la que

> [e]l escritor está en el centro del texto como una autobiografía (es el protagonista), pero transfigura su existencia y su identidad dentro de una historia irreal, indiferente a lo verosímil. El doble proyectado se convierte en un personaje extraordinario, en puro héroe de ficción, del que nadie se le ocurriría extraer una imagen del autor. (Colonna 2012: 85)

En la obra de César Aira se percibe una constante autorrepresentación borrosa, el autor juega al escondite, se muestra y se oculta a base de enunciaciones ambiguas. La autoficción está, de hecho, caracterizada en gran medida en la presentación ambigua de la identidad del narrador, sometiendo su yo al juego de ser y no ser al mismo tiempo. La autoficción, como sabemos, se basa en "el principio de distanciamiento o de no identificación por el cual el autor se borra en el texto, se esconde o se hace otro" (Alberca 2003: 332). Gérard Genette ya había señalado esta problemática intrínseca en los juegos de la identidad de la autoficción, cuando el autor nos advierte: "yo, autor, voy a contar una historia cuyo protagonista soy yo, pero no me ha ocurrido" (Genette 1993: 70). Por lo tanto, no resulta extraño que autores como César Aira recurran a argumentos fantásticos para insertarse nominalmente como protagonistas, configurando un avatar de sí mismos que "actúa" en la narración. Además, estos juegos autoficcionales fantásticos también participan, como aquí defendemos, del humor, el absurdo y la parodia.

3. *El volante* o el texto que se niega a sí mismo

El argumento de esta novela no es fácil de resumir. La novela arranca cuando Norma Traversini decide abrir un taller de expresión corporal. Para ello se pone a escribir un volante informativo que finalmente se extenderá en una digresión narrativa consistente en la reseña de una novela de aventuras en la que aparece una serie de personajes disparatados y escenas exóticas. Como en otras novelas de César Aira en la misma década de los 90, *El volante* se caracteriza por su surrealismo desaforado en el que se desfigura toda apreciación mimética, sin concesiones a cualquier tipo de realismo. El título de la novela responde al formato en el que se pretende presentar el texto: un volante, es decir, una hoja informativa. En el diccionario de la RAE podemos extraer, de las casi veinte acepciones que el término "volante" ostenta, la siguiente: "Hoja impresa, de carácter político o publicitario, que se reparte en lugares públicos". Esta definición es a la que remite el ambiguo título del libro. Comienza la novela-volante con el tradicional saludo: "Queridos vecinos de nuestro barrio de Flores" (Aira 2003: 7) situándonos ante un documento por definición, conciso, breve e informativo y, por tanto, que se caracteriza por ser un formato incongruente con cualquier texto narrativo, que el lector de novelas no puede sino percibir como contradictorio.

Así desde el comienzo toda la novela se plantea como un artefacto que en su misma enunciación y formato deviene simulacro, falsificación o broma. Cualquier posibilidad de establecer una relación estable entre el lector y la lectura de ficción se ve alterada desde los inicios. Es, como trataremos de demostrar, una tentativa negativa de escritura novelesca que se salda paradójicamente con la escritura de una novela. Una tautología. El volante, un panfleto publicitario para anunciar el "Taller Lady Barbie de expresión actoral", es el documento sobre el que se inscribe el texto novelesco. Se percibe, pues, la ironía ya que el volante busca animar a los futuros clientes a desarrollar "la eficacia absoluta del gesto, de alguna manera lo opuesto a la expresión literaria" (García 2006: 123). *El volan-*

te funciona como una *mise en abyme* vertiginosa porque los lectores creemos (equivocadamente) que Traversini nos devolverá a su realidad y nos sacará de la escritura de su volante (que es la diégesis novelesca ambientada en la India) en cualquier momento. Hay, como se desprende, una autoconciencia de esta abismación narrativa: "Todo se hace acumulación cristalina de niveles, hasta el vértigo: explicación de la explicación de la explicación" (Aira 2002: 82). Sin embargo, el juego de cajas chinas nos introduce en un relato disparatado, más bien el comentario de un relato (como los mejores cuentos de Borges, en los que se resume una novela imaginaria) que se desliza en el supuesto (y falso) folleto publicitario. O, a la inversa, mediante un procedimiento antiborgeano, ya que Norma Traversini/Aira "procede a extraer el cuento de la novela, y a seguir en la novela" (Contreras 2002: 198).

Por tanto, no leemos la novela ya que, según nos explica Norma, la propia narradora, la literatura ha muerto y ya nadie lee novelas, ni siquiera ella: "No leo libros, por supuesto, porque eso me llevaría un tiempo que no tengo" (Aira 2003: 19). El fin de la literatura, topos recurrente en la obra aireana, aquí es tangencial. La novela, reducida por tanto a comentario de una novela, es además una digresión de este supuesto texto promocional que Norma Traversini, la Profesora de Arte Escénico, diplomada en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, de veinticuatro años, pero dilatada experiencia, pretende deslizar por debajo de las puertas de los vecinos del barrio de Flores para animarlos a participar en su estrambótico taller

Por lo tanto, si la narradora, Norma Traversini, está escribiendo un volante publicitario, la diégesis novelesca que ocupa el grueso de *El volante* no es más que una digresión amplificada, es decir, un desvío monumental de lo que en realidad deberíamos estar leyendo: un (breve) volante de un taller de expresión actoral. Pero al contrario de lo que sucede en *La costurera y el viento* (1994), novela-digresión que es la figuración de un escritor en París, es decir, una construcción literaria justificada por la lógica desde su propuesta inicial, aquí la construcción es inverosímil e ilógica, ya que sus cimientos son un escueto papel de información publicitaria. Por lo que un relato, por breve que fuese, en estas condiciones no sería posible por dos motivos. Primero, ¿cómo incluir, en un documento que por su naturaleza ha de ser escueto, un comentario sobre una novela que en realidad es una novelita de más de cien páginas? Además, ¿qué relación tiene un taller de expresión actoral con unas aventuras en una India esperpéntica? Esta serie de contradicciones se llevan al extremo, tanto estructuralmente: novela/folleto, relato/taller de expresión; como cronotópicamente: Barrio de Flores en el siglo xx / India, colonia inglesa de fin de siglo xix. Sin olvidar la mayor de las discrepancias: la imposibilidad de escribir que se opone a la precipitación del relato y la pericia narrativa de quien no es escritora ni siquiera lee.

La imposibilidad de escritura de esta novela (en realidad los lectores estamos leyendo un folleto con comentarios) está también expresada explícitamente por la narradora quien en varias ocasiones nos advierte de que no sabe escribir, de su incapacidad para narrar: "no sé escribir. Ojalá supiera [...]. No soy escritora, soy actriz" (Aira 2003: 82), convirtiéndose la supuesta indecibilidad de una his-

toria en la propia historia que estamos leyendo. Las contradicciones, entonces, se acumulan, y lo que se insinuaba como un texto publicitario se va travistiendo ("Traversini" es el apellido de este Aira disfrazado de narradora incapaz de acometer la sencilla tarea de escribir un folleto) en una novela de aventuras en la India. Recordemos de paso que en la obra de Aira abundan los no-escritores, seres abocados a la escritura desde paradójicas posturas. En *Varamo*, por ejemplo, el protagonista es un funcionario al que la casualidad le impele a escribir un único poema por el que se hará famoso. En la novelita *Yo era una niña de siete años* (2005), Héctor es un ser incapacitado para la escritura que, sin embargo, ha sido investido con el título de cronista de viaje. Parménides es un jerarca griego que, al no saber escribir, encarga su gran obra a Perinola, un *ghost-writer*. También el protagonista de *El mago* (2002), alter ego de Aira frustrado por la imposibilidad de crear arte, al que unos editores animan para que componga un libro:

> -No sé escribir. Quiero decir: no sé escribir libros. Me gustaría, pero tendría que hacer todo el aprendizaje, ir a un taller literario...
> -¡Olvídese de eso! Escribir un libro es como escribir una frase. ¿Sabe escribir una frase? Escriba muchas, y es un libro. Cualquiera puede.
> -Pero no cualquiera escribe.
> -La gente no escribe por una superstición; porque creen que hay que hacerlo bien. (Aira 2002: 136)

Aunque el no-escritor que más sintoniza con Norma es el payaso ágrafo de la novelita cómico-grotesca *Los dos payasos* (1995), quien ha de recurrir a su compañero en la función (el otro payaso) para que este le escriba una carta de amor a su novia. El argumento de la novela se monta precisamente en los malentendidos que de la redacción de esta carta de amor se desprenden, y que conforman una performance absurda en el circo con la mala praxis escritural tematizada y ridiculizada mediante juegos de palabras zafios. La no-escritura, como se ve, es una justificación de la "literatura mala", la propuesta estética aireana-duchampiana de un arte sin réditos ni compromiso, que se vale por sí mismo y cuya obra cobra sentido como *ready-made* extraído de su contexto, de su ascendencia canónica.

Para dificultar más la probabilidad de "rescritura" de esta antinovela leemos que en realidad está siendo escrita de un modo artesanal, "usando el método llamado, a la inglesa, de 'stencil', 'extensil' dirán ustedes, para imprimir luego con un mimeógrafo" (Aira 2003: 44), pero al carecer de máquina de escribir Norma se ve en la tesitura de hacer las incisiones en el papel a mano, lo que supone que la escritura de este volante es el producto de un proceso penoso y lento. Es decir, una fabricación artesanal pero cuya elaboración ofrece el margen de tiempo suficiente a la escribiente para hacerse una imagen mental del relato. Así, con una clara alusión al tebeo, la narradora nos confiesa que si también supiera dibujar "podría contar toda la novela en forma de historieta, y sería mucho más rápido" (Aira 2003: 45). Esta negación de lo visual también se contradice con la extrema visualización de algunas de las escenas del relato, que participan de lo *pulp*, las aventuras trepidantes de los dibujos animados y una escenografía muy

gráfica que remite al imaginario televisivo de serie B. Estética y velocidad van de la mano, y la aceleración está condicionada por su propia dinámica, como sostiene Sandra Contreras: "El relato pasa decididamente a 'la acción' y cristaliza, podríamos decir, el 'género de los villanos" (2002: 201), con ese héroe camuflado, un Aira-fantoche, que oscila entre el escritor snob y un Batman misterioso y anónimo, asimilando una estética que hibrida lo fantástico con lo humorístico de manera firme.

Para terminar de explorar las contradicciones sobre la escritura de esta rocambolesca fantasía autoficcional deberemos preguntarnos quién es su autor/narrador, quién escribe. Aquí Aira recurre más que nunca a las máscaras de la ficción para ocultarse. Filtra su voz por la de Traversini, quien a su vez está "traduciendo" un texto de otros autores que se ocultan tras un seudónimo. Aunque el avatar de Aira está más definido en el personaje de Cédar Pringle, como después argumentaremos.

4. *Apariencias*, una novela buena/mala de Judith Michael

Sin demasiados reparos la narradora despliega el comentario de su libro favorito, al que incluso define por su cubierta, y nos sumerge en la trepidante y exótica novela de aventuras. La novela "buenísima", según el dudoso gusto de Norma Traversini, se titula *Apariencias* y está publicada, para más señas, en la Editorial Sudamericana. La ha leído tantas veces que "es como si yo misma hubiera vivido la aventura de su protagonista, Lady Barbie Windson" (Aira 2003: 21). Esta obra es singular por la pluralidad de géneros que en ella confluyen. Como decíamos, se puede leer como una novela de aventuras, aderezada con elementos mágicos y fantásticos, persecuciones, brujería, héroes y villanos estereotipados y eventos imposibles. Aira intercala el rapto de la heroína, con tramas internacionales que hacen que la estabilidad del país se tambalee. Pero también hace Aira que esta *novelita contada*, con un título que enfatiza su simulacridad, *Apariencias,* sea también un *roman à clef* con personajes de la generación de escritores de los 90 argentinos.

5. Un autor en busca de sus personajes: la antibiografía

Pero, ¿dónde se esconde el autor? ¿Está realmente Aira como personaje dentro de este relato proliferante? La autofiguración aireana se ha cimentado a través de muchas máscaras y avatares (un mago, un científico loco, un niño/niña), y mediante sucesivos y lisérgicos libros-capítulos narrativos que componen su "Gran Enciclopedia del Yo". Así, asistimos a una autofiguración que oscila entre la construcción de una "figura de autor" (Premat 2009) y la "desfiguración" (De Man 1991). Los diversos Airas son alter ego irrisorios de Aira, piezas que dan forma, a la vez que desdibujan, el rostro total de su autor para transformarlo en una caricatura mediante una estética del absurdo que se sustentan en ciertas estereotipias autoficcionales. En esta novela el estatuto de autoficción biográfica es más que discutible. El deslinde autorial se presta más a un borroso juego me-

taléptico o a una autoficción especular, según la terminología de Colonna, a través de una trasgresión ontológica del autor enmascarado en personaje y no de personaje con apariencia de autor. Recordemos que la autoficción especular es para Colonna cuando el autor no es el protagonista de la obra sino un personaje marginal. Además de la distancia que media entre el autor (vía narradora que cuenta, resume su libro favorito) y la diégesis novelesca en sí, *El volante* carece de homonimia total entre autor y narrador, o lo que es más: incide en el ocultamiento progresivo del narrador César Aira. La narradora es una joven llamada Norma Traversini que cuenta la novela de Judith Michael, seudónimo que, a su vez, enmascara al matrimonio de escritores norteamericanos Michael Fain y su esposa Judith Barnard. Pareja que escribe a cuatro manos *best sellers*, y a la que "los jóvenes escritores del grupo Calcutti habrían admirado, a sabiendas o no de que 'ella' los inventó" (Aira 2003: 83). Las máscaras se multiplican, como vemos, haciendo que las capas de irrealidad y ficción acumulen tantos sedimentos que las referencias autobiográficas queden sepultadas. No obstante, podemos leer entre líneas para extraer algunas conclusiones referenciales, que si bien no aportan nada al relato sí que funcionan como vínculos extratextuales con los que se acentúa el efecto paradójico del relato. El grupo literario Calcutti lo forman "Fejfec", "Hitarroney" y "Beguel" (trasuntos de Sergio Chejfec, Luis Chitarroni y Daniel Guebel) y por supuesto un tal "Cédar Pringle", suerte de seudónimo tras el que se esconde César (Aira), natural de (Coronel) Pringles. *El volante* de César Aira reverbera de manera paródica y burlesca la imagen (distorsionada e irrealista) de tres de los miembros del mítico "grupo Shangai", un grupo formado en 1987 por jóvenes escritores que duró poco o que quizá ni siquiera llegó a existir, según la falta de datos al respecto, y que al igual que el espíritu de esta novela, aspiraba a una literatura del extrañamiento. A sí mismo se define Aira –es decir, define al autor Cédar Pringle– como "un gran escritor, grande entre los grandes, a la altura de un Henry James, un Flaubert, un Laforgue" (Aira 2003: 62). Por tanto, las máscaras proliferan y tras una de ellas encontraremos la figura del autor que juega a esconderse tras la identidad del héroe misterioso: El Enmascarado. El héroe enmascarado, personaje arquetípico de los tebeos, cuya identidad, siempre doble (como el escritor autoficcionalizador) y secreta, permanece oculta durante todo el relato. Pero al final, resultará ser el propio Cédar, erigiéndose así, además del más inteligente y mejor escritor, como un héroe de ilimitados atributos mágicos.

En este rocambolesco guiñol lo estrambótico, lo absurdo y los sinsentidos se acentúan cuando advertimos que en una novela de aventuras hay un grupo de escritores, que además se esté fallando un premio literario al que todos aspiran para poder ser autores publicados y que, por tanto, se ironice sobre el sistema editorial y literario.

6. Instrucciones para escribir un volante: la poética aireana

En cada novela de César Aira asistimos a un despliegue más o menos profuso de su propia poética. La "literatura mala", la prisa por terminar el relato o las

digresiones proliferantes están descritas por la propia narradora para explicitar el modus operandis de esta novela no-escrita. Recordemos que no sabe escribir –ni siquiera es asidua a la lectura– así que es imposible que el texto se distinga por calidad alguna. Escribir es demasiado importante para tomárselo en serio, parece pensar Aira reinterpretando la máxima de Wilde. También sostiene que solo le interesa, en detrimento del argumento y los detalles, la atmósfera. Así, la decisión sobre cómo acometer la "rescritura" de la novela en cuestión queda patentada en el propio discurso, (con)fundiendo, como suele ocurrir en la narrativa aireana, obra y manual de instrucciones:

> ... primero la atmósfera, para liquidar una deuda que me he creado con mi precipitación y torpeza; y a continuación un brevísimo cuento, como un relámpago, hacia la fulgurante moraleja del gesto apropiado; podré ir tanto más rápido cuando ya he dado, con toda mi falta de oficio, bastantes datos. (Aira 2003: 47)

Las digresiones anticientíficas que abundan en la prosa aireana son en Cédar "ensoñaciones teológicas, malinterpretadas como literarias" (Aira 2003: 56). O lo que es lo mismo, la literatura y las imaginaciones filosóficas comparten un mismo estatus hermenéutico que el lector confunde y juzga como juego estético sin otro valor que su audacia. Es en este sentido –en el que las estratificaciones y niveles de lectura se complejizan–, cuando *El volante* se desarrolla como un rizoma, ateniéndonos al "Principio de multiplicidad" de Gilles Deleuze y Félix Guattari, que niega toda unidad. El autor, entonces, deja de ser un mero titiritero que condensa las piruetas de la obra, "los hilos de la marioneta, en tanto que rizoma o multiplicidad, [...] remiten por tanto a la multiplicidad de las fibras nerviosas que forman a su vez otra marioneta en otras dimensiones" (Deleuze y Guattari 2016: 19). La dificultad de escribir de la no-autora Norma Traversini se justifica a cada paso. Las digresiones se acumulan y convierten el volante en un palimpsesto sin tachaduras, que avanza hacia adelante sin revisiones, sin un núcleo, sin principio ni fin, sin aparente lógica, con ironía y fantasía ilimitadas. En *El volante* la atmósfera se consigue mediante "la regresión genitiva de una acumulación de niveles y de un desciframiento en avance y no en retroceso: la creación de sentido prospectivo y no retrospectivo" (García 2007: 124). Solo al final todas las piezas encajan en esta novela que parece escrita por otra persona: ¿quién escribe? Hasta la propia narradora alberga esa duda esencial, y pone en entredicho la viabilidad del yo autorial de esta disimulada autoficción, al afirmar que "Es como si otro escribiera por mí" (Aira 2003: 52). *El volante* acaba siendo un romance repleto de tópicos, de personajes planos, de malvados con propósitos megalómanos, bellas princesas herederas de fortunas, un héroe, tan vulgar como mítico, con identidad misteriosa que se revelará como el protagonista, reflejo narcisista y patético de Aira. Ambientada en un exótico continente con elefantes, cocodrilos, grutas secretas, aristócratas que celebran fiestas lujosas y "escritorzuelos parasitarios" que aspiran a un premio de novela que consiste en la mera publicación de la obra. Pero, no lo olvidemos, *El volante* es ante todo un texto escrito a vuelapluma sobre un volante, introduciendo y descontextualizando elementos diversos, "a una velocidad tal que la condensación se trasmuta en

alquimia surrealista" (Contreras 2002: 200). Una historia de historias en la que el binomio de la fantasía y el humor se sustenta con coherencia, y donde la presencia (sutil, ambigua) del autor coadyuva a hacerla más absurda y disparatada si cabe, pero también más fantástica.

7. Hacia una conclusión. Lo inverosímil como fórmula

Hemos tratado de explicar cómo a través de diferentes recursos Aira construye una novela delirante, en la que la presencia de lo fantástico, las máscaras, la ironía, los simularos y las proliferaciones sistemáticas funcionan como pasadizos, estructuras más o menos débiles que mantienen el equilibro de la ficción en un precario equilibrio. Este juego consistente en explotar lo inverosímil hasta sus máximas consecuencias, y en negar la escritura de forma deliberada, deviene finalmente en la escritura de una novela en sí misma.

En *El volante* la autoficción queda reducida a su mínima expresión, los elementos autobiográficos se diluyen y el yo deviene en una figura retórica caprichosa que aparece y reaparece en la escena convertido en marioneta. El texto, los personajes y la propia trama de la novela fantástica *Apariencias* (último reducto diegético de nuestra lectura) son miniaturas que el microscopio zafio de Norma Traversini logra aumentar. La deformación y los mecanismos de desdibujamiento abruman y desactivan un pacto de lectura verosímil y más aún referencial. Aquí, más que lo fantástico son lo paradójico y lo estructural del relato los recursos predominantes, que problematizan una lectura autorreferencial y mimética: Aira propone una suerte de relato *postfantástico* en el que recurre a los elementos más básicos del género de aventuras (lugares exóticos, personas con poderes, misterios ancestrales y brujería) para subvertirlo mediante el pastiche, la ironía, el absurdo y la astracanada.

La gran cantidad de elementos fantásticos y maravillosos, las proliferaciones rizomáticas de las tramas, los saltos diegéticos, el humor desaforado, la inverosimilitud y la *presencia* del autor convierten la lectura/escritura de este curioso volante en una actividad lúdica, un viaje por galerías repletas de imágenes que configuran un tapiz que se ha construido como un trampantojo, caja china, puesta en escena y teatro de delirios. Lo fantástico-maravilloso sirve finalmente para hacer del relato una historia delirante. Hay una recurrencia por lo exótico, los misterios y la magia. Telepatía de santurrones que entran en trance y cuyo poder se visualiza al más puro estilo de los dibujos animados: "se formó por efecto del canto un globo violeta que desprendía una tenue fosforescencia en la oscuridad" (Aira 2003: 70); sociedades "con matices ocultistas", robos de almas, osos mágicos, elefantes enanos, secuestros que incluyen experimentos frankenstinianos con la intención de trasmitir la vida de un ser a otro. En el fértil terreno de la literatura de fantasía más chusca, lo *pulp* y el romance de aventuras, Aira incrusta su relato, apresurado, hacia adelante, disparatado, hibridando historia de humor y ficción, fantasía mística y autoficción, novela en clave y exotismo. También, la autoparodia se extiende hacia sí mismo, transfigurado en Cédar, el Enmascarado, mitad genio mitad héroe de tebeo. Lo fantástico y lo cómico se

retroalimentan y se sostienen en esta ¿novela? gracias a la parodia delirante en la que el propio autor es capaz de "vivir" aventuras impredecibles y sobre todo inverosímiles que a pesar de autonegarse devienen una novela.

Obras citadas

Aira, César (2002): *El mago*. Barcelona, Mondadori.

—— (2003): *El volante* [1992]. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

Alberca, Manuel (2003): "La autoficción hispanoamericana actual: disparate y autobiografía en *Cómo me hice monja*". En Jacques Soubeyroux (ed.): *Le moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique Latine*. Saint-Étienne, Université Jean Monnet, pp. 329-338.

—— (2007): *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Boccuti, Anna (2018): "Humor y fantástico", *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico,* vol. VI, n.º 1, pp. 9-18.

Casas, Ana (2014): "La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales". En Ana Casas (ed.): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 7-21.

Colonna, Vincent (2012): "Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)". En Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 85-122.

Contreras, Sandra (2002): *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo.

De Man, Paul (1991): "La autobiografía como desfiguración", *Suplementos Anthropos*, n.º 29, pp. 113-117.

Deleuze, Giles; Guattari, Félix (2016): *Rizoma:(introducción)*. Valencia, Pre-textos.

García, Mariano (2006): *Degeneraciones textuales: los géneros en la obra de César Aira*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

Genette, Gerard (1989): "Discurso del relato". En: *Figuras* III. Barcelona, Lumen.

—— (1993): *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen.

—— (2004): *Metalepsis*. Barcelona, Lumen.

Premat, Julio (2009), *Héroes sin atributos. Figuras del autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Ródenas de Moya, Domingo (1998): *Los espejos del novelista*, Madrid, Península.

Toro, Vera; Schlickers, Sabine; Luengo, Ana (eds.) (2010): *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

Vax, Louis (1965): *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

ENTREVISTA

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. VII, n.º 1 (invierno 2019), pp. 187-192, ISSN: 2255-4505

LA MÍSTICA DE LA ESCRITURA: "SUSPENSIÓN, EXTRAÑEZA". ENTREVISTA A ADA SALAS[1]

Ana Rodríguez Callealta
Universidad de Alcalá
ana.rodriguezcallealta@gmail.com

Desnudo de su nombre canta el ser
Octavio Paz

A estas alturas, el nombre de Ada Salas (Cáceres, 1965) ocupa un lugar indiscutible en el panorama de la lírica española de finales del siglo xx y principios del siglo xxi. Representante, durante la década de los 90, de lo que se conoce como "Poesía del silencio", su obra ha sabido renovarse y evolucionar desde el esencialismo metapoético de su primera etapa (desde *Arte y memoria del inocente*, de 1987, hasta *Lugar de la derrota*, de 2003) hacia el viraje acontecido a partir de *Esto no es el silencio* (2008). Compuesta, hasta la fecha, por un total de siete libros de poemas, la trayectoria de Salas se presenta como una de las más complejas e intelectualmente ricas de la actualidad. En este sentido, su obra ha recibido numerosos reconocimientos, entre los que pueden citarse tanto los premios Hiperión o Ciudad de Córdoba Ricardo Molina, como el hecho de haber sido reseñada en los principales medios de difusión, incluida en las antologías más importantes del periodo o publicada en las principales editoriales del país. Además, su creación se completa en las reflexiones teórico-poéticas recogidas en los volúmenes *Alguien aquí: Notas acerca de la escritura poética* (2005) y *El margen. El error. La tachadura (De la metáfora y otros asuntos más o menos poéticos)* (2010), así como en otros textos dispersos publicados en distintos lugares. Asimismo, es co-autora junto a Jesús Placencia de *Ashes to ashes* (2010) y de *Diez mandamientos* (2016). En las páginas que siguen, la autora nos habla, *desde dentro*, de su obra.

1 Las reflexiones propuestas en la presente entrevista nacen del estudio de la obra de Ada Salas que he llevado a cabo en el marco de la Tesis Doctoral todavía en proceso sobre "Poesía femenina española. Última década del siglo xx y primera década del siglo xxi", posible solo gracias a una Ayuda para la Formación del Personal Investigador del Programa Propio de la Universidad de Alcalá.

Ana Rodríguez Callealta: *En tus trabajos ensayístico-poéticos, especialmente en* Alguien aquí. Notas acerca de la escritura poética *(Madrid, Hiperión, 2005) y en "Y, sin embargo, el poema" (recogido en* Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo xx y xxi, *Berlín, LIT, 2013) has incidido en el auto-conocimiento como dirección última de la escritura. Allí leemos que el "poema es la exclamación, el grito de sorpresa ante nuestro rostro desconocido"* (Alguien aquí, *16*), *"una elocución emancipada de nuestra sombra" ("Y, sin embargo, el poema", 19). En tus cuatro primeros libros –desde* Arte y memoria del inocente *(1988) hasta* Lugar de la derrota *(2003)– el proceso poético al que asistimos y el que, como lectores, re-creamos, ilumina una suerte de des-velamiento del ser (en la línea de María Zambrano), liberado de "sus atributos personales", como diría Eckhart en* El fruto de la nada *(Madrid, Siruela, 2008); esto es, el acceso a "un ser en el que todo lo tangencial, lo que atañe únicamente a la fenomenología de nuestra experiencia, se desvanece", como tú misma declaras en "Y, sin embargo, el poema" (18-19). En este sentido, siempre he querido preguntarte cómo has sentido y vivido esa experiencia, cómo la describirías emocionalmente, más allá de la dimensión profundamente intelectual de tu obra. En alguna ocasión te has referido, incluso, a lo "arduo" de ese proceso de vaciamiento inicial… (*Alguien aquí*, 14)*

Ada Salas: Vivo la escritura de poemas, cuando "eso" ocurre –que no es, desde luego, siempre que lo intento–, como una entrada en lo otro, en el otro o/y los otros que soy. Si entrar en lo otro implica una salida de uno mismo, es una experiencia enajenante. Pero en medio de esa enajenación, curiosa y paradójicamente, tengo también la sensación de llegar a una especie de centro o raíz. Escribo, claro está, con lo que vivo, he vivido, imagino, siento…sin pretender dar cuenta de ello. Ni siquiera a mí misma. El poema viene a revelarme que *mi* vida ha sido, también, *otra*. Otra que no es la sucesión de hechos, ni el discurrir por el tiempo. El poema accede a otro modo de conciencia: más afilado, depurado, claro en su confusión. Los poemas quizá sean, al fin y al cabo, algo muy mío. Algo muy mío que no tiene mi nombre.

ARC: *Tal y como puede advertirse ya la reflexión anterior, tu concepción de la escritura y, por ende, del proceso de gestación del poema, se encuentra profundamente atravesada por el pensamiento místico. De hecho, te has referido en tus "poéticas" a la "retracción", al "vaciamiento", a la "espera", al "advenimiento"… desde una perspectiva que concibe la palabra poética* más en los términos de *"recepción" que de "enunciación", como un "don recibido". ¿Cuál ha sido tu relación –como lectora, como escritora y como persona– con la mística?*

AS: Las "experiencias místicas" tal como dan cuenta de ellas, por ejemplo, San Juan de la Cruz en los comentarios al *Cántico espiritual*, o Francisco de Aldana en la *Epístola a Arias Montano* que es, en realidad, un poema místico, o Miguel de Molinos en su *Guía espiritual*, están muy cercanas a lo que experimento en los "momentos de escritura": suspensión, extrañeza, apertura a un distinto modo de conciencia. Un estado, a la vez, negador (de nuestro estar y/o pensar "habitual")

y multiplicador. Un estado de abandono, de cesión, en el que algo se despliega, se abre, y es posible un desprendimiento.

ARC: *Por otra parte, en la que puede considerase como la primera etapa de tu trayectoria (recogida en* No duerme el animal (Poesía 1987-2003), *Madrid, Hiperión, 2009), se observa una clara coherencia interna que invita a la lectura de conjunto.* ¿Cómo definirías la relación –o la distancia– entre esas c*uatro obras? ¿te sentías envuelta en un mismo proceso creativo o este se cerraba, de alguna manera, con el inicio de un nuevo poemario?*

AS: Escribo sin premeditación, sin un "plan de trabajo" ni una plantilla que guíe ni el poema, ni el libro, ni la trayectoria de los títulos sucesivos. Sin embargo, sé que hay una como brújula interna que va dirigiendo hacia algún modo de confluencia todo lo que voy haciendo. Y esa "brújula" tiene que ver, sobre todo, con una respiración, una música (también sintáctica y conceptual) que hace de diapasón de los libros y de lo que, *a posteriori*, pueden considerarse como "ciclos". Recuerdo muy bien la tarde en que escribí el primer poema de *Esto no es el silencio*. Pensé que era algo raro, ajeno, con lo que no estaba familiarizada. Y pensé que algo en mi forma de respirar cambiaba, y que ese cambio traducía seguramente de una manera muy profunda un cambio en mi vida. Cuando surgió el primer poema de *Limbo y otros poemas*, sentí lo mismo: algo volvía a desviarse, a salirse de un camino "conocido".

ARC: *Efectivamente, a partir de* Esto no es el silencio *(2008) parece operarse un cambio de perspectiva. Aunque, naturalmente, se mantienen en esta obra muchos de los aspectos vertebrales de tu etapa anterior (la escritura como viaje, la dimensión metapoética de los textos, la necesidad de "la palabra" no pronunciada "en vano"...); la mirada escrutadora de lo real parece dar un viraje aquí, posicionándose en el mundo desde una profunda necesidad de acceder a la transparencia de las cosas, tal vez no tanto por retracción como por inmersión. En el primer poema, leemos:*

No hay nadie
ya lo ves
no hay nada
y sin embargo
esto no es el silencio.
Un discurso continuo
emana de las cosas

De hecho, frente a la radical *depuración de los libros precedentes, lo real inmediato tiene cabida en* Esto no es el silencio. ¿Qué sucedió para que fermentara este vuelco? *¿sentiste agotada la etapa anterior? Tal vez el penúltimo poema de* Lugar de la derrota *lo anunciase: "Las palabras que dije ya no/ me significan".*

AS: No lo sé, no sé qué pasó. Sí lo veo, claro, con una simple ojeada a los poemas; en *Esto no es el silencio* se alargan ostensiblemente con respecto a los libros anteriores, se adelgazan los versos, se "retuercen" en su secuencia "lógica". También hay, en un sentido formal, un salto entre *Variaciones en blanco* y *La sed*.

Cuando acabo un libro, al menos hasta el momento, y coincidiendo con circunstancias puramente, digamos, prácticas, que me impiden dedicarme a la escritura con el tiempo, la disposición de espíritu, la capacidad de concentración, la "exclusividad" que requiere, se produce un silencio y un alejamiento de la poesía que me resulta muy doloroso. Al principio me lo tomo con tranquilidad: también es cierto que un libro se cierra cuando se agota, cuando siento que no tengo nada significativo que añadir, cuando lo que tenía que ser dicho está ya dicho. Al cabo de los meses empieza una inquietud, una "falta", que se hacen cada vez más agudas, y comienza una lucha con todo lo que me aparta de la escritura.

En ese momento, en esa inquietud, se gesta un ciclo nuevo que dará lugar, con el tiempo, y cuando consigo abrirme camino entre los obstáculos que me dificultan "dedicarme a escribir", a lo que quizá consiga ser un nuevo libro. Creo que los "ciclos" de respiración, de "maneras" distintas de escribir tienen que ver también con ciclos vitales. Los poemas son, también, quien los escribe, y nosotros cambiamos: lo que vivimos, o sea, el tiempo, nos cambia.

ARC: *Toda tu obra es marcadamente autorreferencial, en ella los textos se vuelcan continuamente hacia el propio proceso de escritura. ¿Cómo describirías tu relación con el lenguaje a lo largo del tiempo? Ya sabemos que toda la literatura y, muy especialmente, la poesía, nace de una relación sumamente íntima con el lenguaje que, de forma natural, evoluciona –como toda relación– a lo largo del tiempo. De hecho, en* Esto no es el silencio*, el viraje operado viene acompañado de un cambio de perspectiva en la manera de afrontar la creación poética.*

AS: Siempre que me refiero al lenguaje me refiero también a la vida. Siempre que me refiero a la vida, me refiero al lenguaje. Son lo mismo para mí: el lenguaje, la escritura, la poesía son vitales, en el sentido literal, para mí. El misterio, la lucha o la tensión, el intentar saber qué hay en el lenguaje, qué lo articula, qué quiere, por qué me arrastra, qué esconde o/y qué desnuda... Lenguaje, y vida y mundo, y yo, también yo, son lo mismo.

Lo metapoético no es nunca solo metapoético. Los poemas sobre lo que vivo, son también poemas sobre cómo confronto, cómo quiero saber del lenguaje, o cómo me traspasa.

ARC: *En este recorrido por tu trayectoria, no puedo dejar de mencionar tu recentísima publicación,* Descendimiento *(Valencia, Pre-Textos, 2018), una obra traspasada, ya desde el título, por la écfrasis -que ha estado presente en tu producción última-. Desde luego que el papel del receptor ha sido una de las dimensiones actuantes fundamentales de toda tu obra, en la que está muy presente el lector como re-creador del texto. De hecho, tus poemas funcionan* más *como "guías" que invitan y a acompañan al lector que como transmisores de "mensajes" determinados o*

predeterminados. Incluso te has referido, en línea con lo que antes comentábamos, al autor como "receptor" del discurso. En Alguien aquí… *hablas de él como de un "autor-lector", destinatario primero del poema. En este sentido, en* Descendimiento *uno tiene la sensación de asistir a la* experiencia de la recepción del arte*, en este caso, del cuadro de Rogier Van der Weyden -reproducido en blanco y negro al final del volumen- con el que se establece el diálogo y que funciona como constante "interlocutor", en tus propias palabras.*[2]

AS: Bueno… todo lo que dices, Ana, es cierto. Cuando escribo, recibo; cuando leo, también. Cuando escribo, re-creo lo escuchado, cuando leo, re-creo lo leído. La no pasividad que hay en la lectura se parece a la que hay en la escritura.

Participar de cualquier propuesta que se nos hace es también algo parecido. Ver un cuadro es como leer un poema: hay que entrar en ellos, o dejar que ellos entren en ti, y que actúen, que fermenten.

En el caso de *Descendimiento* y su "diálogo" (aunque no sé si ese es el término más adecuado, creo que no, pero lo uso para hacerme comprender) con la obra maestra de Van der Weyden, *El descendimiento*, que preside la sala XV del Museo del Prado, el "proceso" ha sido fascinante y sorprendente para mí. Aún tiemblo. No sé cómo explicarlo con fidelidad a "los hechos", ni cómo describirlo. Había comenzado a escribir lo que empezó a ser una serie de poemas con un "clima" lingüístico y "conceptual" que me hacía augurar la posibilidad de que, con trabajo, y tiempo, y fortuna, podría ser la génesis de un nuevo libro. En un momento dado, y sin saber por qué, acudí a un libro sobre el Museo que tengo en casa en el que hay una reproducción buena del cuadro. La busqué, y empecé a sentir la necesidad de tener el libro abierto por esa página delante de mí siempre que escribía. Y a visitar el cuadro en el museo cada vez que podía. La escritura y la inmersión en el cuadro comenzaron a ir de la mano. Al principio los poemas no hacían referencia al cuadro, pero este los acompañaba como una especie de compañía tutelar. En un momento dado, los poemas comenzaron a "hacer referencias explícitas" al cuadro -aunque no es exactamente eso, ni mucho menos-. Se produjo como una especie de simbiosis entre el proceso de entrada en el cuadro, y el de la "entrada" en el libro. Me negué a buscar información sobre el cuadro, a conocer detalles sobre él. Mi relación era puramente… carnal, no intelectual. A menudo escuchaba también oratorios barrocos: Bach, Händel, sobre todo. Los personajes del cuadro comenzaron a hablar en los poemas, y la segunda parte del libro se configuró como el libreto de un oratorio. Un día supe que el libro se titularía así.

He sido muy afortunada, y mi agradecimiento al pintor, y al cuadro, son inmensos. *El descendimiento* me ha permitido ser. Experimentar algo cuya intensidad es irreferible, salvo en la forma y con la pulpa de esos poemas.

A posteriori me di cuenta de que necesitaba hablar de una muerte emocional, de un cadáver que debía ser enterrado, y que busqué al cuadro o el cuadro vino en mi socorro para ayudarme a nombrar.

---

2 Véase el texto recogido en <http://www.cpoesiajosehierro.org/web/front.php/poesia-en-red/convocatorias/item/lectura-de-descendimiento-de-ada-salas> (consultado el 17.2.2019).

ARC: *Por otra parte, hay otro proceso creativo que me parece igualmente interesante: el de las poéticas. Tu obra poética está indisolublemente ligada a tus reflexiones sobre el fenómeno poético, hasta el punto de que me atrevería a decir que tú misma eres la mejor guía de tu obra. En ellas desgranas un pensamiento poético profundamente intelectual que parece nacer de una concienzuda reflexión sobre la creación poética y el lenguaje. ¿Nacen en paralelo a la obra poética, durante el proceso creativo? ¿cómo es el propio proceso creativo de las poéticas?*

AS: Creo que todo poeta tiene la necesidad o/y la tentación de adentrarse en "la cosa" extraña que le sucede cuando escribe. De intentar saber, sabiendo, por cierto, que es imposible. O de buscar cómo explicárselo a los demás. Forma parte de esta pulsión que es más fuerte que uno mismo.

A veces la reflexión nace en paralelo, a veces en los silencios entre los libros. A veces, porque se me requiere y debo escribir algo como lo que estoy haciendo ahora mismo: intentar responder a tus agudas preguntas. A veces como eco o diálogo con lo que leo en grandes autores a los que admiro.

ARC: *En otro sentido, me gustaría referirme a dos poemas particularmente emocionantes para mí. Uno pertenece a tu primer libro,* Arte y memoria*..., y comienza con "De niña..." y, el otro, a* Esto no es el silencio*, y en él leemos "cuando niña buscaba (oh julio alucinante)/ un mensaje de dios/ entre las conchas". Aunque distantes en el tiempo, en ambos aparece la infancia. ¿Cómo fueron los inicios, el descubrimiento de la escritura, de la lectura, del arte..., es decir, el acceso a esa visión ampliada del mundo?*

AS: Bueno... No creo que un poeta sea diferente a nadie, es decir, creo que todos tenemos un lado que "vibra" de otra manera, que roza otra dimensión del ser en este mundo que nos limita solo a lo contingente. Un poeta, simplemente, decide adentrarse en esa vibración... y dar fe de ella con las palabras. Recuerdo haber tenido conciencia de esa vibración en momentos de mi infancia en los que tuve una conciencia muy aguda de la soledad. Una soledad "expansiva" en la que me sentía muy lejos, o muy aislada, de los demás. Una "expansión" que, por otra parte, necesitaba, y no comunicaba. Y de la que, a veces, habría querido librarme. Y una como reverberación de las cosas del mundo en mí, a veces, inquietante.

Eso no ha cambiado demasiado. Eso me permite escribir.

ARC: *Para terminar, me gustaría saber algo de la lectora, a la que conocemos solo a través de la escritora. Háblanos de tu identidad como lectora. Me imagino que ambas dimensiones –escritura y lectura– se encuentran estrechamente ligadas, ya que la una suele alimentarse de la otra. Y, relacionado con esto, tengo una curiosidad... ¿cómo es tu "taller de escritura": cómo, dónde, cuándo...?*

AS: Solo puedo decir, con respecto a la lectura, que no entiendo la vida sin ella, sin el continuo asombro que me producen tantos autores, tantos libros, tantos poemas. Y, por supuesto, escribo porque he leído, escribo porque leo e, imagino, porque quiero parecerme a los autores que me fascinan.

Escribo siempre en mi casa… nunca, salvo muy raras excepciones, "a salto de mata". Me "pongo" a ello. A veces, una vez en el proceso, me despiertan en la noche versos o poemas que tengo que escribir. Cuando entro en un libro, necesito una especie de disciplina. Sin distracciones. Con tiempo, libros cerca, y silencio absoluto. La mesa de mi cuarto-estudio está frente a una ventana con una vista muy hermosa… esa belleza me distrae. Así que me voy a la cocina, y escribo en su mesa, con luz artificial, incluso, si es de día.

En fin, no creo que esto tenga ningún interés, pero no escribo en el metro, ni en bares o cafés, ni con gente a mi alrededor. ¡Soy muy aburrida!

RESEÑAS

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. VII, n.º 1 (invierno 2019), pp. 197–200, ISSN: 2255–4505

Manuel Alberca: *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga, Pálido Fuego, 2017, 354 pp.

La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción no es solo un estudio sobre la suerte del género autobiográfico en la literatura española, su marginación en el campo literario y su persistencia a lo largo del siglo xx pese a los prejuicios estéticos e ideológicos de una sociedad sumida y entrenada durante siglos en la persecución, el miedo y la intolerancia. Sin duda, uno de los aspectos imprescindibles del libro es el recorrido que, a modo de selección representativa, va trazando en busca de *lo autobiográfico* en la producción literaria contemporánea, escandida por tres puntos de inflexión: la crisis de 1898, en cuyo marco se analizan las "autobiografías ficcionalizadas" de Unamuno, Azorín, Baroja y Valle-Inclán; el oscuro periodo iniciado en 1939, con su amnesia imperante en contraste con el doloroso apego a la memoria de los exiliados; y la explosión autobiográfica que tuvo lugar a partir de 1975, donde Manuel Alberca comienza una búsqueda de la madurez del género que alcanza la actualidad. El autor transita por esta producción con aparente ambivalencia frente los términos que anuncia el título de la monografía –la máscara o la vida, la autoficción o la antificción, la verdad o los "disfraces novelescos" y las "retóricas vanas" (39)–, cuya oposición es a la vez denunciada en cuanto argumento antibiografista; ratificada en la distinción y sobre todo en la valoración de los textos; y vuelta a cuestionar desde la misma selección que propone el libro, que incluye obras alejadas del "pacto autobiográfico" descrito por Philippe Lejeune.

Por esta ambivalencia se le ha reprochado a Alberca que reduzca la crítica literaria a la prueba del "polígrafo" y repita "las lógicas binarias de aquellos que consideran la autobiografía un género menor por poco 'imaginativo'".[1] Aun reconociendo que ciertos pasajes del libro admiten estas reservas, diría que el proyecto que subyace en *La máscara o la vida* pone en juego lógicas distintas a las que permiten afirmar su ambigüedad y sustentar las objeciones mencionadas. De ahí que no me parezca *solo* un valioso ejercicio historiográfico y sociológico acerca de un género literario, sino una apuesta por unas posiciones de enunciación y, sobre todo, de recepción que quizá no son *tendencia* pero que, por ello mismo, resultan esenciales para reflexionar sobre nuestros modos habituales de recepción y valoración cultural. Desde el último capítulo, dedicado a textos actuales que aúnan innovación y originalidad con el compromiso de veracidad, el autor nos invita a releer el conjunto de su propuesta a partir del concepto de

[1] Carlos Pardo (2018): "El polígrafo como crítico", *El País*: <https://elpais.com/cultura/2018/03/20/babelia/1521560968_915118.html> (2.4.2018).

parrhesía (318-320), analizado por Michel Foucault en su curso en el Collège de France *El coraje de la verdad*.[2] Pese a que Alberca plantea el vínculo entre *parrhesía* y autobiografía como una línea de investigación todavía por explorar (319), el campo conceptual que envuelve el término sugiere repensar la red de oposiciones que van tejiendo el libro, y alumbrar así en toda su dimensión el proyecto que lo articula y el arriesgado lugar en el que se sitúa el crítico. Porque de eso se trata, de asumir riesgos de uno y otro lado de la enunciación.

Como se recordará, en su seminario Foucault analiza la *parrhesía* como práctica del "hablar franco" que, a diferencia de otras modalidades del "decir veraz" y, sobre todo, a diferencia de la retórica, implica "un lazo fundamental entre la verdad dicha y el pensamiento de quien la ha expresado"; que el sujeto marque con "su opinión, su pensamiento, su creencia" (2010: 30) o, en expresión cara a Alberca, con "su verdad", el discurso que profiere. La *parrhesía* como compromiso de "decirlo todo" y de decirlo "sin disimulación, ni reserva [...], ni ornamento retórico que pueda cifrarla o enmascararla" (Foucault, 2010: 26), conlleva necesariamente un riesgo y es, por lo tanto, "una forma de coraje": el riesgo de "ofender al otro, irritarlo, encolerizarlo"; de socavar la relación necesaria con el otro que escucha (2010: 30). Este "decir veraz [...] a riesgo de la violencia", concebido como deber cívico y político en cuanto condición del conocimiento de sí del individuo o del colectivo a quien se destina, propone finalmente una suerte de "pacto" que, en el contexto de *La máscara o la vida*, parece añadirse al pacto autobiográfico: compromiso de decir "la verdad y toda la verdad" del enunciador/a y compromiso del lector/a al asumirla como tal, pero sobre todo reconocimiento, por parte de este/a, de que "quien corre el riesgo de [decir] la verdad *tiene* que ser escuchado" (2010: 32; énfasis mío). En otras palabras, reconocimiento del valor (literario) del valor, del riesgo o del coraje. Es en los términos de este "juego" o "pacto *parrhesístico*" como cabe leer, a mi parecer, la selección y las valoraciones que propone Alberca desde un lugar tan franco como, por ello, arriesgado, porque compromete lo literario con cierto deber ético de escritura y sobre todo de lectura, de escucha o de crítica, ahí donde esta suele afirmar la literatura como territorio de la imaginación, la ficción o la originalidad y afirmarse a sí misma como *coto vedado* a consideraciones de orden *no estético*.

Como sostiene Alberca, este reconocimiento del coraje adquiere aún más sentido en el contexto del autobiografismo español que, según apuntábamos, ha corrido especialmente "el riesgo de la violencia". En primer lugar, por el pasado inquisitorial, el peso de la moral católica y el estado de vigilancia y excepción impuesto durante cuatro décadas por el régimen franquista. Un contexto en el cual "el forcejeo entre lo que se quiere decir y lo que se puede decir, entre lo que el autor cuenta y lo que el lector espera, entre lo que se puede enunciar y lo que hay que callar, es mucho más relevante" (25) y, por ende, el dilema entre "callar o contar" y la osadía de decir la verdad adquieren tintes incluso épicos (37-38). En segundo lugar, por los prejuicios –sin duda no exclusivamente hispánicos pero

[2] Michel Foucault (2010): *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros II. Curso en el Collège de France (1983-1984)*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

quizá exacerbados por ese mismo contexto social– que han convertido la autobiografía en un género menor o incluso ajeno a lo *propiamente literario*, frente a los cuales el compromiso explícito de veracidad supone arriesgarse a "perder el oído" y el reconocimiento de los pares (42-51).

Desde esta perspectiva, Alberca apunta lúcidamente que, a las razones argüidas para explicar el auge de la autoficción en las últimas décadas, cabe añadir su eficacia como estrategia de enmascaramiento y de legitimación. Por un lado, "la divulgación de la autoficción ha servido de coartada para utilizar materiales autobiográficos verdaderos bajo la forma de una vaga ficcionalización", permitiendo hablar de uno/a mismo "con ambigüedad y sin riesgos ('Soy y no soy yo')" y regatear "los aspectos más comprometedores y exigentes del género" autobiográfico (310-311). Por el otro, los juegos novelescos y el rechazo de la etiqueta "autobiografía" han permitido pasar la "aduana" del "selecto Club de la Literatura" mediante "el salvoconducto de curso legal más aceptado": el "pasaporte de la novela" y de la ficción (293 y 306-307). De modo parecido han funcionado a menudo las consideraciones de orden epistemológico acerca de la falibilidad del recuerdo o la imposibilidad del lenguaje por representar la experiencia vivida: bajo el pretexto de evitar la ingenuidad teórica, han permitido esquivar el "reto de la memoria" (250). Un reto que no impide asumir el carácter "inasequible" de la "verdad absoluta" (323), pero que exige "el coraje de buscar la manera de decir [...] la verdad" (318), "su verdad" (323). Como decíamos, es a esta actitud *parrhesística* a la que Alberca "presta oídos" en su recorrido, asumiendo un deber que demanda otros protocolos críticos en cuanto se propone reconocer valor y conceder autoridad a unas posiciones frente a la escritura y a unas modalidades de enunciación que, aunque no las excluyan, no son las del autor literario tal y como solemos concebirlo. De ahí que bajo su pluma pasajes brillantes de la literatura contemporánea –desde Azorín a Marías, pasando por Umbral– aparezcan como "decepcionantes".

Cierto es que, en las primeras páginas del libro, se juzga con rotundidad a quienes "regatean los peligros" del "hablar franco" –Unamuno "retrocede" ante la "complejidad" de su verdad; el mismo Azorín es "renuente al reto [autobiográfico] por incapacidad" (40)– y que el marco conceptual esbozado en la introducción parece distinguir, de un modo un tanto categórico, entre una valentía autobiográfica que firma sin ardides el famoso pacto de Lejeune y una cobardía asociada con todo "adorno" estilístico o ficcional (37-38). Como si la autoría autobiográfica y la autoría literaria fueran en efecto insolapables. Como si pudiera distinguirse a rajatabla, en el texto y en la vida, el sujeto íntimo, el escritor/a y el actor/a público/a. Y, sobre todo, como si reclamar el justo lugar de los géneros autobiográficos en el campo literario español solo pudiera hacerse al precio de condenar la autoficción como un "desvío pasajero", un "sarampión o adolescencia" de la recta y verdadera tradición autobiográfica (315).

Sin embargo, en su trayecto y en sus análisis en busca del "decir veraz" la generosidad del crítico y su disposición a reconocerlo incluso allí donde el marco señalado invitaría a descartarlo se muestran en toda su extensión. Por eso al inicio no hablábamos de una historia de la autobiografía como género sino de

un rastreo de *lo autobiográfico* como compromiso con el riesgo de veracidad, que Alberca percibe en obras que lo asumen de modo explícito (Juan Goytisolo, Terenci Moix, Carlos Castilla del Pino o Jesús Pardo), pero también en textos poco admisibles en una lectura autobiográfica ortodoxa, cuando las máscaras y los artificios están al servicio de su expresión. Tal es el caso, por ejemplo, de *La sensualidad pervertida*, donde, a través del personaje de Murguía, Baroja "asume su contradicción y su incapacidad para armonizar amor y razón" (101) con una sinceridad y autenticidad de la que carecen sus *Memorias*. Tal es el caso también de la trilogía de Manuel Vicent (*Contra paraíso*, *Tranvía a la Malvarrosa* y *Jardín de Villa Valeria*), donde, pese a su estatuto ambiguo, es posible rastrear el pasado "como una huella impresa en las profundidades del yo" (267). Y así ocurre, especialmente, en algunas de las obras que, en el último capítulo, Alberca reivindica bajo el término de "antificción". Aunque no renuncien a la innovación y a la experimentación y aunque, en algunos casos, siquiera "[acepten] el término de autobiografía" (321), el autor percibe en ellas el compromiso de la *parrhesía*, asumido allí donde uno/a enfrenta "los imponderables más dolorosos de la existencia". En estos textos, lo autobiográfico es

> ... la brújula que nos [orienta] por lo real, [que] nos [ayuda] a buscar nuestra identidad en relación con los otros, a descubrirla o afirmarla en confrontación con el mundo ([Rafael] Argullol), con el desarraigo ([Luis] Landero), con el duelo ([Marcos] Giralt), con el sexo ([Luisgé] Martín) o con la enfermedad ([Vicente] Verdú y [Marta] Sanz). (337-338)

Compromiso con uno/a mismo/a y sus lectores/as, que es también compromiso crítico ante un "decir veraz" que, finalmente, tal vez se resista a unas siempre vacilantes taxonomías literarias, quizá tan inciertas como la posibilidad de determinar, de una vez por todas –más allá del oído del lector/a, más allá de una valiosa y necesaria actitud de "escucha"–, cuando un texto dice "la verdad y nada más que la verdad".

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

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. VII, n.º 1 (invierno 2019), pp. 201-205, ISSN: 2255-4505

José Jurado Morales: *Carmen Martín Gaite, el juego de la vida y la literatura*. Madrid, Visor (Biblioteca Filológica Hispana/196), 2018, 256 pp.

El lector que se asoma al universo literario de Carmen Martín Gaite tiene desde muy temprano la sensación de que entre las páginas de sus libros hay algo más que ficción o ensayo: hay vida o, mejor dicho, una vida. Al principio es tan solo una corazonada, pero a medida que avanza la lectura y más aún cuando esta acaba –si es que acaba y no se renueva–, se va transformando en la certeza de haber establecido un vínculo de especial afinidad, no tanto –o no solo– con personajes y temas, sino con la autora misma, de haberla conocido íntimamente sin haberla tratado en persona. Esta peculiaridad se debe a que la escritora enhebra al hilo de las palabras su experiencia, dando lugar a una fusión de vida y literatura que supera el concepto de autobiografismo propiamente dicho. Lo que a primera vista podría parecer obvio para el género narrativo –¿qué escritor no se inspira en lo personal?– deja de serlo si se tiene en consideración su producción ensayística, donde también se aprecia la marca de una participación total que, a cada línea, da fe de la presencia constante de la autora dentro de sus creaciones, independientemente del género elegido. Carmen Martín Gaite no tiene reticencias en mostrar su historia: sin hacer alardes, la engarza con la escritura de manera más o menos diáfana, pero siempre con naturalidad y cercanía, a veces incluso como si de un juego se tratara. El juego por excelencia que, para ella, es la literatura.

El sentido lúdico de esta peculiar concepción del quehacer literario frente a la existencia constituye el eje del nuevo libro de José Jurado Morales, cuya entusiasmada y provechosa lectura de la producción martingaitiana aún no se ha agotado. En efecto, el autor de obras de referencia como *Del testimonio al intimismo: Los cuentos de Carmen Martín Gaite*, publicado por la Universidad de Cádiz en 2001, y *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaite (1925-2000)*, impreso por Gredos en 2003 para la Biblioteca Románica Hispánica, acaba de dar a la imprenta una monografía que recopila una serie de investigaciones, cuyo hilo conductor es precisamente la relación inquebrantable que se establece a lo largo de toda la obra de Martín Gaite entre lo vivido y lo escrito. Se trata de *Carmen Martín Gaite, el juego de la vida y la literatura*, editado en 2018 por Visor Libros dentro de la colección Biblioteca Filológica Hispana.

El volumen recoge catorce breves ensayos del estudioso, la mayoría de los cuales ya se conocen en forma de artículo, comunicación o conferencia, y dos de ellos inéditos: así lo indica él mismo en la introducción y, además, especifica la procedencia de cada aportación en el capítulo correspondiente. Los trabajos están agrupados, tal y como explica en esta primera parte, en seis bloques temá-

ticos ordenados según un criterio genérico y cronológico. Partiendo de algunas cuestiones que apuntan a establecer la conexión entre la biografía y la escritura de la salmantina, el autor hace hincapié en las influencias literarias derivadas de la amistad con Ignacio Aldecoa. A continuación, en la misma línea, pasa revista a los géneros literarios más cultivados por la escritora –cuento, ensayo y novela–, destacando dentro de las obras analizadas las coordenadas vitales en las que se inscriben. Al final, ofrece un repaso de la bibliografía crítica sobre Martín Gaite hasta el año 2000.

Dadas las premisas iniciales, no ha de sorprender que, para comenzar, en "El fundamento autobiográfico", Jurado Morales reflexione sobre el autobiografismo y la autorreferencialidad que caracterizan la producción de la autora. Tras reconocer el valor testimonial de algunos textos como los *Cuadernos de todo* (2002), *Visión de Nueva York* (2005) y el "Bosquejo autobiográfico" (1987), entre otros, el interés se focaliza sobre algunas novelas –*Entre visillos* (1958) y, en particular, *El cuarto de atrás* (1978)–, a partir de las cuales se trazan correspondencias significativas entre el contenido literario y la vida de Martín Gaite. El análisis de la matriz autobiográfica de su narrativa revela que la novelística se configura para ella como auténtico medio de autodescubrimiento y autoconocimiento. La misma función introspectiva y de autoanálisis define asimismo su producción poética, esporádica pero siempre presente en mayor o menor medida, hasta el punto de que el estudioso concibe *Después de todo. Poesía a rachas* (1993) como una biografía íntima en la que se perfilan claramente algunos hitos fundamentales de su historia personal.

Una parte significativa de dicha historia se desarrolla en "Amistad y literatura: Ignacio Aldecoa", donde se revisa la relación amistosa entre el vitoriano y la salmantina. A partir de las emotivas rememoraciones redactadas por Martín Gaite y aparecidas en la prensa a raíz de la muerte de Aldecoa, el crítico se centra en *Esperando el porvenir* (1994) para subrayar cómo la autora no solo homenajea al difunto amigo y reconoce su deuda con él, sino que también retrata fielmente el contexto histórico-cultural de la Generación del medio siglo, dando lugar a un texto híbrido que conjuga la crítica literaria, el testimonio y el recuerdo. Se trata del preámbulo necesario antes de examinar más de cerca una amistad tan determinante para ella. En este sentido, resalta su profunda y temprana admiración por Aldecoa y, posteriormente, detecta la influencia de este tanto en su iniciación a la literatura como en la estética de su primera producción. Por último, informa del progresivo distanciamiento a mediados de los cincuenta, hecho que en absoluto llega a afectar el cariño, el aprecio y la devoción que ella le profesa.

Según observa el estudioso, el influjo literario más evidente de Aldecoa sobre Martín Gaite queda reflejado en los cuentos escritos durante la década de los cincuenta. Esta consideración sirve de nexo para que en "Etapas de aprendizaje: cuentos del medio siglo" contemple la cuentística de la escritora con el objetivo de demostrar cómo se inicia en este género y asimismo de señalar algunos rasgos definitorios. Para ello, se remonta a su primer relato "Un día de libertad" (1953), del cual realiza un examen completo abordando diferentes cuestiones temáticas y formales. La elección del texto no es casual, puesto que en él, por un

lado, aparecen varios elementos propios del realismo social y, por otro, ya pueden vislumbrarse algunos motivos que caracterizarán su narrativa posterior. A continuación, retomando una declaración de la autora sobre sus cuentos, constata en ellos una presencia mayoritaria de personajes femeninos; sin embargo, achaca el fenómeno no tanto a razones ideológicas de tipo feminista, sino a un intento de retratar la vida en la posguerra mediante la elección de la mujer como representante de una sociedad determinada.

La atención a las circunstancias sociales concretas de la mujer también ocupa varias de sus obras no ficcionales. Esta consideración, además de confirmar la permeabilidad de las preocupaciones de Martín Gaite, pone de manifiesto su faceta de ensayista e investigadora. De ahí que el crítico dedique "El arte de pensar" a la producción ensayística, explicitando ante todo una poética basada en la naturaleza lúdica y cómplice de la relación que se establece entre el escritor y el lector. Dada esta premisa, pone el acento sobre la labor investigadora de Martín Gaite y resalta su afán por indagar el tema del tiempo. Este se concreta, por un lado, en sus narraciones, generalmente ambientadas en un periodo próximo o contemporáneo a la escritura, y, por el otro, en las investigaciones sobre épocas pasadas, según demuestra su reiterado interés por el siglo XVIII, evidente sobre todo en los *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972). Por último, atisba en el carácter digresivo e introspectivo de sus novelas temáticas afines a las de los ensayos y un método compositivo análogo, que les confieren una dimensión casi ensayística.

Justamente dentro de este género se enmarca "Las novelas de la supervivencia", que reincide en cómo la escritora transfiere sobre el papel la huella de experiencias vitales incluso muy íntimas, como la muerte de su hija Marta en 1985. Lo que al principio se había planteado de forma general, se enfoca aquí a partir de unas coordenadas personales, históricas y epistemológicas determinadas, gracias a las cuales se lleva a cabo una interpretación de dos de sus últimas novelas. A este respecto, Jurado Morales opina que a finales del siglo XX la autora ya ha interiorizado una concepción de la vida marcada por el escepticismo y la incredulidad. Por esta razón, se detiene en *Lo raro es vivir* (1996), cuyo trasfondo ideológico remite al existencialismo, resaltando los aspectos de la obra que sugieren una visión existencial y estableciendo paralelismos entre el contenido y las inquietudes de la escritora. Por otra parte, el análisis de *Los parentescos* (2001) le permite enfatizar algunos rasgos característicos del sujeto posmoderno y su crisis, además de insistir en la importancia que desde siempre tiene para Martín Gaite –tanto a nivel vital como literario– la indagación de la dimensión interior del individuo.

El volumen termina con "Texto sobre texto", que incluye un único artículo de carácter recopilatorio donde se recoge y comenta la extensa bibliografía sobre Martín Gaite hasta 2000, año de su muerte. La información bibliográfica está ordenada de manera cronológica, con el objetivo de evidenciar las distintas fases de atención por parte de la crítica y los hitos más destacados de su producción, así como las principales perspectivas analíticas desde las cuales se ha estudiado. Así, Jurado Morales refleja cómo el interés por esta autora ha ido

creciendo con el paso del tiempo: tras recibir una escasa consideración durante los años cincuenta y sesenta, Martín Gaite empieza a ser valorada –tanto dentro como fuera de España– en la década de los setenta; posteriormente, ve proliferar los estudios sobre su obra a partir de los ochenta y, debido al impacto de sus últimas novelas, también a lo largo de los noventa. Por último, recuerda la variedad de las perspectivas analíticas adoptadas, fijándose especialmente en la visión feminista, y menciona algunas aportaciones recientes aparecidas en soportes electrónicos.

Desde el punto de vista estructural, ya se ha advertido que el volumen reúne una serie de investigaciones realizadas por Jurado Morales a lo largo de su trayectoria académica, casi todas publicadas o pronunciadas en diferentes contextos. Por un lado, este carácter recopilatorio impide que el libro se pueda calificar de totalmente novedoso, pero, por otro, permite ensalzar su mayor virtud: la capacidad de renovar lo que ya estaba escrito, así como el poder de reunir bajo un mismo común denominador asuntos de diversa índole, arrojando sobre el conjunto resultante una nueva –o mejor dicho, renovada– luz. De modo que el interés de la publicación reside precisamente en esta perspectiva unificada, que establece conexiones entre varios aspectos de la vida y la obra de Martín Gaite, cuya unión les otorga un significado más profundo que observándolos por separado.

Así pues, a pesar de parecer fragmentario en su primera lectura, el volumen se caracteriza por tener cierta cohesión interna y por la urdimbre que conecta sus partes hasta formar un todo coherente. Por otra parte, ya que los varios capítulos siguen manteniendo su autonomía, a la congruencia general contribuye, además del título, la exhaustiva –aunque quizás demasiado extensa– introducción "Carmen Martín Gaite: de la vida a la literatura", donde se explicita la subdivisión del libro y se detallan sus contenidos, pero sobre todo se insiste en los nexos entre los varios bloques temáticos. La consecución de tal coherencia global, pese a la multiplicidad de los materiales, es ya de por sí un argumento convincente de que lo anunciado en la portada representa una constante dentro del universo martingaitiano: no se puede hablar de la literatura de Carmen Martín Gaite sin referirse a su vida y viceversa.

Más allá de la estructura, cabe elogiar en el texto la claridad estilística y expositiva de Jurado Morales y la solidez de la argumentación. También son admirables tanto el esmero a la hora de proporcionar información muy detallada y bien documentada como las abundantes referencias bibliográficas finales, las cuales, no obstante, aunque imprescindibles, precisarían de ser actualizadas con contribuciones recientes. Además de lo dicho anteriormente en cuanto al contenido, queda por señalar que la monografía sí encierra algunos elementos de novedad tanto dentro de la investigación del crítico como para los estudios sobre la escritora. Efectivamente, resultan de gran valor las aportaciones –no solo las inéditas– relativas a la producción ensayística de Martín Gaite, en particular las que apuntan a esbozar una estética singular donde se entremezclan la narración, el ensayo y lo personal. En definitiva, puede afirmarse que *Carmen Martín Gaite, el juego de la vida y la literatura* se configura como un punto de partida

muy recomendable para hacer un balance de la obra de la autora y constituye un estímulo para seguir profundizando en esta cuestión fundamental, reconocida y mencionada por la crítica, pero que realmente, hasta ahora, no ha sido desarrollada con la atención merecida. Porque el cuento de Carmiña aún no se ha acabado.

Ruben Venzon
Universidad de Valladolid
ruben.venzon@gmail.com

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. VII, n.º 1 (invierno 2019), pp. 207-215, ISSN: 2255-4505

Teresa López-Pellisa (dir.): *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2018, 523 pp.

Tras la publicación en 2017 de *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)* a cargo de David Roas, Teresa López-Pellisa asume la ingente tarea de dar forma a un estudio colectivo que es pionero en la reflexión académica sobre la ciencia ficción en nuestro país: *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. La aparición de estos dos volúmenes, inscritos en las labores del Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (GEF), supone una aportación de gran trascendencia al campo de investigación de la literatura no mimética. Ambos, equiparables en cuanto a su magnitud y pretensión panorámica, reflejan tanto la presencia como la evolución de dos géneros que no siempre han contado con el beneplácito de los círculos institucionales. En este sentido, el monográfico dirigido por la profesora de la Universidad de las Islas Baleares viene a reivindicar el papel de la ciencia ficción, tantas veces denostado, en el territorio nacional, esclareciendo los inicios de esta modalidad proyectiva y su desarrollo hasta el año 2015. En ese recorrido cronológico, que se encuentra precedido de una minuciosa introducción de la editora, participan reconocidos especialistas en la materia, con trabajos orientados a visibilizar distintas vertientes de la ciencia ficción, presentar nuevas miradas teórico-críticas y rescatar voces silenciadas o no tan conocidas de una modalidad que inauguró Mary Shelley con su *Frankestein o el moderno Prometeo*.

Juan Molina Porras es el encargado de trazar los orígenes de la ficción prospectiva como protociencia ficción en nuestra narrativa. En su exposición, indica que las fantasías científicas se remontan a la Ilustración, con obras de Torres Villarroel o Pedro Gatell, y que, tras estos precedentes, el panorama literario decimonónico se define por la difusión científica y tecnológica, así como por las intenciones didácticas de publicaciones que van marcando los derroteros por los que transcurrirá la ciencia ficción posterior. Entre los múltiples autores que emplearon este género a lo largo del XIX y condicionaron sus líneas de desarrollo, cita a José Fernández Bremón, Segismundo Bermejo, Enrique Benito, Giné y Partagás, Santiago Ramón y Cajal, Rafael Comenge, José Zahonero de Robles, Ángel Ganivet, Azorín, Pérez de Ayala, Vicente Blasco Ibáñez o Emilia Pardo Bazán, muchos de ellos aficionados también a lo fantástico. En el conjunto de las creaciones que analiza, remarca la relevancia de un libro como *El Anacrópete*, de Enrique Gaspar, por ser la primera ficción que hace uso de la máquina del tiempo en el mundo occidental, a pesar de la explicación racional con la que concluye.

Una vez establecido el siglo XIX como marco temporal en el que se produce el nacimiento de la ciencia ficción, Mariano Martín Rodríguez se adentra en

la riqueza de la ciencia ficción producida entre 1900 y 1950. En su documentado ensayo, que da comienzo con las composiciones antipositivistas y decadentistas propias de principios de siglo, llega a la conclusión de que despuntan dos patrones literarios: uno vinculado a Julio Verne, con cierto afán didáctico, y otro en el que se atisba la repercusión de las novelas científicas de H. G. Wells. Con el fin de presentar con coherencia el amplio repertorio de títulos que incluye en sus páginas, delinea su discurso en varios apartados. Alude en primer lugar al auge de la novela utópica, donde ubica a Vicente Blasco Ibáñez, Ramón Gómez de la Serna y al grupo de jóvenes intelectuales capitaneados por Ramiro de Maeztu, entre los que se encuentran Ramón Pérez de Ayala, Luis Araquistáin y Salvador de Madariaga. Continúa su análisis refiriéndose a la pujanza de la novela política de anticipación, que se convierte en una mordaz herramienta de crítica ante el paradigma de realidad imperante y de la que hicieron uso creadores como Miguel A. Calvo Roselló, Modesto Brocos, Tomás Borrás, Joaquín Belda o Matilde de la Torre. En el epígrafe que dedica a la novela apocalíptica de carácter laico, es posible encontrar un análisis de las fabulaciones sobre el fin de la humanidad que ensayan José Lion Depetre, Wenceslao Fernández Flórez, Augusto Vivero o David Arias. Asimismo, subraya la gran acogida que continuó teniendo la novela utópica, en su vertiente distópica, durante la posguerra española, con obras de Pedro Salinas, Emilio Carrere, Cecilio Benítez de Castro, José Luis Sampedro o Jaime de Foxá que se han convertido en hitos de la ficción científica española.

Mikel Peregrina, por su parte, revisa la evolución del género desde los años cincuenta a los ochenta, momento en el que verá incrementado su valor literario. Durante esa época surgirán numerosas publicaciones, traducciones de obras internacionales emblemáticas, antologías, revistas, colecciones especializadas y proyectos editoriales como *Nueva Dimensión* que serán clave en el proceso de maduración de esta modalidad. Así, el investigador da cuenta del fenómeno comercial de los bolsilibros, bajo el influjo del *pulp* norteamericano, y de la incursión esporádica en la práctica no realista de algunos autores que no duda en calificar como "*francotiradores de la ciencia ficción*" (134), entre los que incluye a Tomás Salvador, Francisco García Pavón, Daniel Sueiro o Jesús Torbado. Se detiene especialmente en los creadores que, durante las décadas de los sesenta y setenta, afrontan los preceptos de la ciencia ficción desde un posicionamiento serio, consciente y alejado de la temática aventurera y de las demandas de producción. Estos autores en busca de una poética propia, entre los que figuran Carlos Buiza, Domingo Santos, Juan G. Atienza, Francisco Lezcano Lezcano o Luis Vigil, son grandes conocedores de la tradición y cultivan el cuento como cauce genérico privilegiado para modelar sus especulaciones, aunque también se encuentran ejemplos de narrativa extensa de la mano de Juan José Plans, Carlos Saiz Cidoncha o Gabriel Bermúdez Castillo.

A continuación, Yolanda Molina-Gavilán se centra en el punto álgido de la ciencia ficción escrita en español. Si bien apunta que durante los ochenta las editoriales se muestran reticentes a incluir obras autóctonas en sus catálogos, esta situación experimenta un cambio considerable en la década siguiente. Los años noventa suponen una época de esplendor del género, en cuyo resurgimiento

tienen mucho que ver los fanzines *BEM*, *Gigamesh o Kenbeo Kenmaro*, y, de forma especial, la fundación de la Asociación Española de Fantasía y Ciencia Ficción (AEFCF), promotora de lo antirrelista en el mundo hispánico a través de la fusión de lo académico y el fenómeno *fandom*. Entre las actividades de esta institución, además de publicaciones periódicas, sobresalen la realización anual del congreso HispaCon y la gestión de premios como el Domingo Santos, el Ignotus o el Pablo Rido. Con el propósito de demostrar la consolidación del género en estos años, la investigadora repasa obras de Domingo Santos, Rafael Marín Trechera, Juan Carlos Aguilera y Javier Redal, Rosa Montero, Gabriel Bermúdez Castillo, Elia Barceló o Rodolfo Martínez, sin omitir sus consideraciones sobre el impacto femenino en un terreno dominado tradicionalmente por la pluma masculina. Por la calidad de las líneas argumentales, el cuidado formal, la variedad de los subgéneros y la amplitud de inquietudes que recogen, las publicaciones de este grupo de autores han contribuido, en opinión de Molina-Gavilán, a normalizar el uso de la ciencia ficción en nuestro país y se han convertido en referentes imprescindibles de su historia.

Por último, Fernando Ángel Moreno aborda las manifestaciones más recientes de la novela española de ciencia ficción, a la que define como "el gran género narrativo de nuestro tiempo" (177). Se detiene en algunos de los elementos que han determinado su llamativa renovación con respecto a épocas anteriores: la existencia de posiciones críticas sociopolíticas o socioeconómicas más explícitas, el aprecio por la cultura popular, la propensión al hibridismo genérico o la apuesta por la transgresión y la experimentación en distintos niveles discursivos. Estos factores, que se traducen en complejas y variadas propuestas ficcionales, marcan la definitiva aceptación de la ciencia ficción en la literatura contemporánea. Asimismo, dedica un importante espacio a analizar la irrupción femenina en el panorama creativo, editorial y crítico de nuestro país, con unas poéticas que transforman los cánones asociados a lo prospectivo. De este modo, voces como las de Susana Vallejo, Laura Fernández, Ariadna G. García, Felicidad Martínez, Sofía Rhei, Cristina Jurado o Lola Robles se unen a las sugerentes publicaciones de Ismael Martínez Biurrun, Eduardo Vaquerizo, Guillem López, Óscar Gual o Jorge Carrión, revelando la prolífica situación de este tipo de estética en la actualidad y la gran acogida de lectores que tiene.

El libro en recensión muestra también la extensa, y muchas veces olvidada, tradición del teatro de ciencia ficción en la cultura española, complementando las explicaciones con puntos de convergencia y aspectos disímiles en relación con lo que ocurre en otras latitudes. Mariano Martín, en el contexto de su disertación sobre la perspectiva especulativa en la primera mitad del siglo xx, incide en la inviabilidad de llevar a escena cualquier tipo de premisa imaginativa. Debido a esta limitación técnica que afecta a la verosimilitud, el autor opta por repasar obras dramáticas destinadas a la representación y a la práctica lectora, estableciendo dos líneas de desarrollo de la ficción científica: el drama utópico –basado en sociedades hipotéticas y en visiones futuras sobre la evolución humana– y la pieza teatral centrada en una innovación tecnológica. En la primera vertiente, que tuvo sus primeras manifestaciones estéticas en el ámbito

de la zarzuela, se enmarcarían las propuestas de Ramón Pérez de Ayala, Ricardo Baroja, Agustín de Foxá, Felipe Ximénez de Sandoval y Pedro Sánchez de Neyra, si bien muchas de ellas no gozaron de la aprobación del público. En la otra vía tienen cabida piezas dramáticas de Carlos Arniches y Joaquín Abati, Jacinto Grau, Pedro Muñoz Seca y Enrique Jardiel Porcela, que con resultados desiguales en cuanto a la aceptación crítica pusieron de relieve la factible fusión del teatro comercial con lo imaginativo.

Por lo que respecta a la ficción científica teatral de los años sesenta y setenta, Miguel Carrera resalta el resurgimiento del género, gracias a la labor de revistas especializadas como *Yorik* o *Nueva Dimensión* y al cultivo del mismo por parte de los dramaturgos españoles. Según su estudio, una amplia nómina de literatos encuentra en los códigos no realistas una forma de expresar sus preocupaciones sociales con afán crítico, muchas veces sin asumir la total adscripción de sus figuraciones al molde fictocientífico y apostando por la pluralidad de registros para subir a las tablas. A epígonos de esta tendencia como José Ricardo Morales y Antonio Buero Vallejo, se unen otros insignes nombres del Nuevo Teatro Español y del vanguardismo: Carlos Muñiz, José Ruibal, Alberto Miralles, Eduardo Quiles, Antonio Martínez Ballesteros, Manuel Alonso Alcalde o Antonio Ataz. En su exhaustivo análisis no pasa por alto títulos de Alfonso Sastre –más conocido por la hegemonía realista que impregna su carrera literaria–, Ana Diosdado o Juan José Alonso Millán, ni tampoco la relevancia del radiodrama como medio de difusión de los patrones estéticos proyectivos en la etapa abordada.

Teresa López-Pellisa sintetiza las peculiaridades del teatro de ciencia ficción contemporáneo desde los años noventa, en los que tiene lugar una renovación de la escena española, hasta la actualidad. Inicia su investigación refiriéndose a creaciones de José Sanchis Sinisterra, Francisco Nieva, Ignacio García May, Santiago Molero y Rulo Pardo que, unidos a los tintes fantásticos, simbólicos, alegóricos e irónicos, recuperan rasgos del imaginario de anticipación. Detiene su atención en las numerosas propuestas teatrales que, a finales del siglo xx, potencian la presencia de las nuevas tecnologías y la impronta de la realidad virtual y la cibercultura en la acción dramática, tal y como ocurre en los espectáculos de la compañía La Fura dels Baus y en los trabajos futuristas de Marcel·lí Antúnez Roca, donde la interacción del público se convierte en un elemento decisivo del proceso creativo. Asimismo, sostiene que, debido al inestable contexto social y político en el que se sumerge nuestro país, lo distópico se ha convertido en la matriz temática predominante de la dramaturgia del siglo xxi. Teniendo en cuenta esta aseveración, propone una catalogación de textos distribuidos en distopías biogenéticas, distopías político-capitalistas, distopías ecológicas, distopías metafísicas y, por último, distopías humorísticas. Las tipologías establecidas componen un certero muestrario de las nuevas formas de expresión dramática de la ciencia ficción que le permite examinar obras de Aina Tur, Eva Guillamón, Antonio César Morón Espinosa, Beatriz Cabur, Pilar G. Almansa, Carmen Viñolo, Ana Merino, Antonia Bueno, Angélica Liddell o Ernesto Caballero, donde el componente ideológico está muy presente.

Por lo que se refiere a la ciencia ficción en la producción cinematográfica, Iván Gómez hace hincapié en que, a diferencia de lo que ocurre en otros países, en España no se observa una verdadera práctica del género hasta bien entrados los años sesenta, cuando se consolida con el *fantaterror* y el denominado cine *exploitation*, caracterizado por fusionar la ciencia ficción con el terror y el erotismo. El deficiente desarrollo industrial del país, la ausencia de financiación, los costes de producción, la constante pérdida de materiales fílmicos o la poca aceptación por parte del público hicieron que el género no encontrase un contexto sociocultural propicio para arraigar en nuestra tradición, si bien alude a la labor pionera de Segundo de Chomón, junto con películas de Manuel Noriega o Nemesio Sobrevila. En su estudio del cine de 1900 a 1980, presta atención a los preceptos de la ciencia ficción que aparecen, aunque sea de manera tangencial, en la obra de algunos creadores españoles como Jesús Franco, Mariano Ozores, Vicente Aranda, Javier Aguirre, Juan Antonio Bardem, Eloy de la Iglesia, José Ulloa, Francisco Macián, Narciso Ibáñez Serrador, Juan Piquer Simón o Iván Zulueta. De este modo, puntualiza que la figura del científico loco, así como los escenarios postapocalípticos y las reflexiones sobre la identidad y lo monstruoso se convierten en el eje articulador de muchas de las historias que se retransmiten en pantalla en este periodo.

En los años que siguieron a la Transición española, la ley Miró supuso un profundo cambio en la producción fílmica nacional, al privilegiar el cine de autor en detrimento de la consolidación de géneros populares. En su capítulo destinado a la cinematografía de 1980 a 2015, Rubén Sánchez Trigos hace acopio de una serie de títulos que demuestran dos situaciones bien distintas en los inicios del periodo mencionado: por un lado, la pervivencia del *fantaterror exploitation* en las pantallas españolas, con películas de bajo presupuesto que apuestan por el mestizaje genérico en un marco que devalúa significativamente el imaginario de ciencia ficción, y por otro, el intento de producir un cine de calidad que explota con convicción el género y dialoga con la idiosincrasia local. Si en la primera vía se encuadran las aportaciones de Jesús Franco, Jaime Bayarri, José María Palacio, Isabel Coixet, Juan Piquer Simón o Amando de Ossorio, la segunda está ratificada por los trabajos de Fernando Colomo, José María Ulloque o Mario Menéndez.

Por otro lado, Rubén Sánchez Trigos recalca el "(contundente) relevo generacional" (312) producido en los años noventa de la mano de Álex de la Iglesia, Alejandro Amenábar, Jaume Balagueró, Javier Fesser o Elio Quiroga, cuyas narrativas audiovisuales combinan la reflexión prospectiva con elementos de la idiosincrasia española y referencias internacionales. Siguiendo dicha estela, el cine de las últimas dos décadas se diversifica en un amplio repertorio de intenciones, planteamientos, registros y modelos. Ante un corpus tan heterogéneo, se complica la posibilidad de establecer generalizaciones, si bien el investigador intenta concretar el devenir de la cinematográfica de ciencia ficción española del XXI. Mientras que los comienzos del nuevo siglo están marcados por adaptaciones de textos literarios y producciones que aún no se conciben como ciencia ficción *stricto sensu,* a medida que pasa el tiempo, cineastas emergentes reivindican la vinculación de sus largometrajes a la retórica de la especulación científica o

sus tropos limítrofes, despojándose de cualquier prejuicio pasado y revelando grandes dosis de creatividad. A pesar de este cambio de percepción, esta forma expresiva no logra conectar con las preferencias de los espectadores ni obtener un gran éxito comercial.

Las incursiones en la ciencia ficción de la televisión pública española también ocupan un puesto de relieve en el conjunto del libro publicado por Iberoamericana/Vervuert. Ada Cruz, especialista en esta parcela investigadora, verifica la apuesta por dicha categoría de realizadores y guionistas desde los años sesenta del pasado siglo, refiriéndose primeramente al incipiente éxito de programas extranjeros como *The Twilight Zone*, *The Outer Limits* o *Fireball XL5*. Con la indiscutible contribución de Narciso Ibáñez Serrador da comienzo su rastreo de las figuras más influyentes del género. Este autor experimentó con los márgenes de la ciencia ficción en su imbricación con lo terrorífico y la dimensión crítica, y supo conectar con los gustos de la audiencia, aspecto que evidencian muchos episodios de *Mañana puede ser verdad*, marcados por la huella de Ray Bradbury, o *Historias para no dormir*. El éxito de las historias de Serrador crea un escenario propicio para que otros trabajos televisivos se sumerjan en el universo prospectivo, con la adopción de distintos formatos y contenidos. Así, como bien indica Ada Cruz, llegan a la pequeña pantalla *Doce cuentos y una pesadilla*, con guión de Juan Tébar, y los programas *Hora once* y *Ficciones*, que se definen por su carácter didáctico y por dar cabida a todo tipo de estéticas. A esta andadura de los géneros no miméticos se suma a mediados de los setenta la labor desempeñada por Sergi Schaaff, Jaime Picas, Esteban Durán, Luis María Güell y Miró, Juan José Plans –cuyos guiones dieron lugar a *Crónicas fantásticas–*, Mercè Vilaret, Carlos Puerto, Antonio Mercero o José Luis Garci, director de *Historias del otro lado*. Todos ellos reconocieron el poder subversivo de la ciencia ficción y lograron transitar nuevos caminos para situarla al mismo nivel que otras representaciones artísticas.

Concepción Cascajosa lleva a cabo un estudio panorámico sobre los productos seriales de ciencia ficción en la primera década del siglo XXI, momento en que se percibe un aumento y un mayor interés hacia este tipo de creaciones debido a la aparición de la televisión privada y al alcance de consolidados proyectos extranjeros. Como primeros acercamientos a la ciencia ficción en el ámbito nacional, cita la comedia *El inquilino* y la *space opera* satírica *Plutón BRB Nero*, que, dirigida por Álex de la Iglesia, integra la perspectiva costumbrista con tópicos del género y homenajes explícitos a otros productos. A ambas tentativas de la televisión pública, con moderada receptividad de los espectadores, le sucede la ciencia ficción juvenil, que combina el misterio con elementos cercanos a la fantasía y la ciencia ficción en un sentido amplio. En esta pujante línea de desarrollo incluye *El internado*, *Los protegidos* y la serie de temática postapocalíptica *El barco*, resumiendo sus planteamientos narrativos y estructuras. Los favorables resultados de dichas aportaciones televisivas facilitaron, en palabras de Cascajosa, la aparición de series más atrevidas relacionadas con el motivo argumental del viaje en el tiempo y la adaptación a nuevos formatos de producción. En la tendencia mencionada en primer lugar se ubicarían *La chica de ayer*, *Refugiados* y

El Ministerio del Tiempo, cuyo éxito puede deberse al uso que hizo del fenómeno *transmedia*. En la segunda, destacan los *TV movies*, las *webseries*, canales como YouTube o las plataformas de *streaming*, donde las herramientas de la ciencia ficción se han ido introduciendo de manera paulatina en consonancia con la naturalización del género. No obstante, la investigadora reitera, a modo de epílogo, los malogrados resultados de formas seriales como *El incidente* o *Rabia* que, al no obtener los niveles de audiencia esperados, dejan ver las aún persistentes limitaciones del género en nuestro país y las nuevas posibilidades que se abren en el mercado internacional.

Resulta digno de mención que el volumen de López-Pellisa contemple, en una sección independiente, la poesía de ciencia ficción en España, pues ambas parcelas se han considerado antagónicas desde los orígenes de la reflexión teórica sobre el género. Xaime Martínez es el responsable de afrontar esta problemática e indagar en las manifestaciones poéticas que, de 1900 a la más inmediata actualidad, se inscriben en los a veces difusos márgenes de la literatura prospectiva.

El recorrido que ofrece por la *poesía sci-fi*, ya sea en su faceta narrativa o no narrativa, se encuentra dividido en cuatro apartados claramente diferenciados. En el primero de ellos, que abarca desde 1900 hasta los años sesenta, recoge textos que no se adhieren claramente a las convenciones de la ciencia ficción, pero que se conciben como constructos literarios precursores de las características que definirán a esta forma literaria. Los autores de estas composiciones, entre los que estarían Carlos Ferrer Mytaina, Pedro Salinas o José Hierro, presentan una notable "sensibilidad científico-moral" (385) y una inclinación hacia el material especulativo, que se entremezcla con la dimensión alegórica y acaba derivando en una visión distanciada de la realidad. La segunda etapa que establece, coincidente con el surgimiento del *fandom* y desarrollada entre los años sesenta y setenta, le permite profundizar en la epopeya de Tomás Salvador, *La nave*, verdadero hito de la escena poética de ciencia ficción, con un prólogo que se convierte en el primer tratado teórico sobre este ámbito de creación. Debido a la trascendencia de esta obra, los poemas de ciencia ficción van ocupando un espacio señalado en revistas y fanzines como *Dronte*, *Cuenta atrás*, *Anticipación* y, principalmente, *Nueva Dimensión*, donde publican Francisco Lezcano, Manuel Pacheco Conejo, Carlo Frabetti, Carlos Buiza, Félix Obes Fleurquin, Eugenio León Folch, Luis Eduardo Aute, José Ángel Crespo o Santiago Martín Subirats.

El tercer momento histórico de desarrollo coincide, en consideración del especialista, con la generación de los *novísimos*, donde brillan con luz propia Pedro Casariego y Luis Alberto de Cuenca. Ambos, miembros tardíos del movimiento, combinan los recursos antirrealisas con elementos propios de la cultura *pop*, aunque en muchos de sus poemas el asunto fictocientífico queda relegado a un segundo plano. Finalmente, Xaime Martínez recoge las últimas dinámicas de la ciencia ficción, protagonizadas por un conjunto de autores nacidos en los años setenta que coinciden en homogeneizar sus planteamientos y reivindicar una mayor experimentación formal. En ese nuevo grupo acentúa la trayectoria de Gabriella Campbell, Alberto García-Teresa, Francisco Javier Pérez, Raúl Quinto,

Álvaro Tato, Vicente Luis Mora, Rodrigo Olay, Carlos Martínez Aguirre o Santiago Eximeno, comentando sus aportaciones más valiosas. Asimismo, el auge que, desde la década de los noventa, vive el movimiento de ciencia ficción poética, se plasma también en la creación de premios específicos y el nacimiento de proyectos editoriales independientes como Ediciones Efímeras, DVD y El Gaviero.

José Manuel Trabado presenta una última sección dedicada a la historia del cómic de ciencia ficción, que, bajo su criterio, se inaugura en 1907 con "Un viaje al planeta Júpiter", de Joaquín Xaudaró. Si durante los años veinte únicamente puede hablarse de protocómics en la línea de los viajes espaciales y sin apenas repercusión en el panorama editorial, las décadas siguientes constituyen el verdadero comienzo del género, con la influencia de héroes norteamericanos como Buck Rogers, Tarzán, Dick Tracy o Flash Gordon. Los patrones foráneos se dejan ver en creaciones sobre un único personaje que remiten al modelo *Flash Gordon,* paradigma gráfico de prolongado alcance que convive con otro, el de las aventuras de fantasía desbocada y estructura folletinesca, siendo su mayor representante el guionista José María Canellas Casals.

Según ilustra el especialista de la Universidad de León, la narración gráfica de ciencia ficción de los años cincuenta delimita con más rigor la secuencia narrativa, haciéndose eco del imaginario audiovisual vigente y experimentando un gran impulso con la publicación de *Futuro. Revista de las Rutas del Espacio*, que recoge tres vías fundamentales para el avance de lo prospectivo: la rama humorística, los reportajes futuristas y la dimensión fantástica en la que el componente ideológico y la reflexión sobre la realidad extratextual están muy presentes. Así, y de acuerdo con una orientación diacrónica, el investigador constata la innovación del lenguaje visual que singulariza al cómic de los años sesenta, del mismo modo que estudia un conjunto de revistas que aglutinan propuestas garantes de la renovación de la historieta gráfica española: *Nueva Dimensión*, *Delta 99*, *Gaceta Junior* o *Trinca*, primeramente, y *1984* –titulada con posterioridad *Zona 84*–, *Totem, Rambla* o *Cimoc* más tarde. En sus comentarios sobre las estrategias, el repertorio temático y las lindes genéricas de estos espacios editoriales, se profundiza en guiones de Josep María Beà, Carlos Giménez, Víctor Mora, Esteban Maroto, Enric Sió, Adolfo Usero, Alfonso Font, Fernando Fernández y Miguelanxo Prado. En este "*boom* del cómic adulto" (467), que se prolonga durante la década de los setenta y los ochenta e incide en la dimensión crítica de la ciencia ficción, tiene en cuenta el lugar central de algunas obras firmadas por los argentinos Ricardo Barreiro, Juan Giménez, Carlos Trillo y Horacio Altuna.

Tras unos años noventa marcados, con alguna excepción, por el declive en la industria del cómic, Trabado pone fin a su capítulo con la plasmación de las nuevas directrices que adquiere el género. Lejos de haberse convertido en un discurso marginal en el siglo XXI, da paso a una nueva tipología de cómic de autor que va desprendiéndose de la gramática narrativa tradicional, donde el exotismo y la trama aventurera eran elementos centrales, para dar paso a matices mucho más reflexivos sobre el mundo contemporáneo. Estas historias salen a la luz en editoriales como Astiberri, Ponent Mon, Apa-Apa o Sinsentido, entre cuyos planes de actuación se estima prioritaria la recuperación de obras clásicas

de la ciencia ficción, ya sean estas de origen hispánico o extranjero. A esta situación que refleja el cambio en la percepción de la novela gráfica de reminiscencias fantacientíficas, se debe añadir, a juicio del autor, la creación de premios nacionales, el influjo del cómic digital –plataforma por medio de la que se obtienen sugerentes resultados– y la aparición del Colectivo de Autoras de Cómic. De hecho, junto con obras de Santiago García, Pep Brocal o Albert Monteys, ensalza los trabajos de Emma Ríos, Mayte Alvarado y Natacha Bustos, que comparten patrones escriturales en los que prima el territorio de lo íntimo.

En definitiva, esta *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* es el resultado de un riguroso trabajo en equipo que, bajo la coordinación de López-Pellisa, se erige como una valiosa contribución al terreno de las formas y categorías de lo imaginario. Uno de sus aspectos más notorios es la visibilidad que se otorga a publicaciones de índole no mimética que habían pasado desapercibidas en la trayectoria de creadores adscritos al canon realista, pero que, sin embargo, habían tratado de materializar hipótesis y procedimientos especulativos. Lo mismo se puede decir del papel desempeñado por la mujer en el transcurso de la ficción anticipatoria, incidiendo en la evidente proliferación de voces femeninas en el panorama más reciente, ya sea como directoras de proyectos editoriales, como creadoras o como antólogas.

Todos y cada uno de los ensayos que integran este libro demuestran que, pese al contexto poco favorable en el que a veces se ha insertado y los valores peyorativos con los que se la ha asociado, la ciencia ficción ha tenido una continuada presencia en nuestra narrativa, teatro, poesía, cómic, cine y televisión. Son numerosos los autores que han visto en los mimbres del género un modo de vehicular sus inquietudes, de explorar y reflexionar sobre el futuro del mundo, sin olvidar el cuestionamiento implícito hacia su presente más inmediato. Y es que, como bien indica López-Pellisa en el prólogo, la potencialidad de la fuerza imaginativa de la ciencia ficción radica precisamente en eso, en su capacidad para proyectarnos (10).

Ana Abello Verano
Universidad de León
aabev@unileon.es

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. VII, n.º 1 (invierno 2019), pp. 217-220, ISSN: 2255-4505

Diego Falconí Trávez (ed.): *Inflexión marica. Escrituras del descalabro gay en América Latina*. Barcelona, Egales, 2018, 325 pp.

Reclamar el derecho a existir y criticar las identidades que estabilizan dicha existencia por su carácter normalizante es un ejercicio paradójico y necesario. *Inflexión Marica. Escrituras del descalabro gay en América Latina* da cuenta de ello: estamos ante un gesto que cuestiona una etiqueta que convoca un sujeto político –el colectivo gay– sin cancelarlo como eje de construcción de subjetividad y de praxis política. Los veintiún textos seleccionados por el editor Diego Falconí Trávez trabajan la tensión del devenir gay en diferentes puntos de Latinoamérica. La problemática de la etiqueta gay alude a la globalización de un tipo de práctica social y política eminentemente estadounidense y eurocentrada, a saber, con una genealogía y un aparataje conceptual exógeno a Latinoamérica. En muchas ocasiones, dicho término ha dejado de recoger prácticas de disidencia sexual y de cuestionamiento del sistema para centrarse en la petición de derechos (especialmente el matrimonio) que equiparen la ciudadanía gay a la ciudadanía heteronormada sin ningún tipo de planteamiento sobre otros ejes de opresión (raza, etnia, clase, diversidad funcional, etc.), esto es, siguiendo un planteamiento asimilacionista.

El libro está estructurado en cuatro partes. La primera, "Antes de gay. Letras sexo-disidentes tempranas en América Latina" propone cuatro textos acerca de lo gay *avant la lettre* en América Latina. En el primer texto "El ano dilatado, un siglo de deseo pederasta en América Latina", Joseph M. Pierce realiza un análisis de corte foucaultiano de los discursos médico-legales finiseculares sobre "la pederastia" y el ano y su representación en la literatura contemporánea. Alejandra Vela Martínez propone un análisis estético de las epístolas de escritores homosexuales para crear un canon diferente de la literatura latinoamericana en "Constelaciones de 'locas': Sarduy, Arenas, Puig a través de sus postales". El texto "Amistades Queer" de Mariano López Seoane es un alegato de la relevancia de la amistad entre hombres homosexuales y mujeres que desafiaron los roles de género de su época en el contexto artístico argentino. Por último, Javier Gasparri reflexiona sobre Néstor Perlongher como personaje disidente sexual *avant la lettre* en la historia cultural de Argentina en el texto "Néstor Perlongher en *El Porteño*. De evita a la CHA". El panorama que presenta esta sección da cuenta de una posible historia proto-queer o queer gracias a ciertos ejercicios y figuras propias de la región, lo cual descentraría la narrativa única sobre lo queer como originalmente norteamericano y eurocentrado.

La segunda parte, "Transculturaciones, Reapropiaciones y Negaciones de la etiqueta gay desde el Sur", cuestiona el uso del término gay en diferentes en-

tornos socioculturales y geográficos. Las siete propuestas mapean diversos temas cuyo eje central es la problematización de lo gay como categoría de asimilación a la ciudadanía heteronormada sin tener en cuenta otros ejes de opresión que operan en el complejo contexto latinoamericano. "¿Fracaso gay? Notas para una crítica de las gramáticas del éxito sexo-afectivo" de Alberto (beto) Canseco y Eduardo Mattio cuestiona la normatividad afectiva de los procesos de "homonormalización" o asimilación a la norma heterocentrada de las vidas y los deseos "gays". En una línea similar, y también desde Argentina, se encuentran otras dos propuestas: Nicolas Cuello y Lucas Morgan Disalvo en el texto "Disonancia sexual: formas de la imaginación punk interrumpiendo la asimilación gay" analizan la contracultura punk, explicando el origen de dicho término como injuria y su relación con la crítica al sistema de ciertas lecturas de lo gay como disidencia sexual. "*Chongos* a la deriva" de Martin A. de Mauro Rucovsky es el análisis cultural de dos películas que representan a "chongos" o prostitutos masculinos como sujetos subversivos en una Argentina neoliberal y precarizada. En "Gay a la mexicana", Mauricio List Reyes problematiza procesos de inclusión/exclusión del término gay en México con un argumentario en sintonía con muchas otras propuestas recogidas en el volumen:

> ... una de las preguntas que habría que hacer es si en algún momento "gay" operó, en el contexto latinoamericano, o específicamente en el mexicano, como una forma de reconocimiento colectivo que permitiera identificar a los sujetos a partir de una orientación sexual o identidad de género independientemente de otras determinaciones como raza, etnia, edad o clase, por ejemplo. Hay que considerar que esta, como otras nociones, tiene sus propias contradicciones, como en el caso de los feminismos o las identidades trans, las cuales igualmente, en determinados momentos, han establecido sus propios modelos normativos que restringen la acción de los sujetos. (119)

Siguiendo la problematización de las regulaciones y homogeneizaciones de lo gay, desde el contexto brasileño llega la propuesta "Homonormatividade em cidades pequenas do sul do Brasil: os processo de subjetivação, as práticas políticas de liberdade e resistência" de Emerson Martins, Maria Juracy F. Toneli y Adriano Beiras en la que se analiza la negociación personal con la etiqueta "gay" por parte de hombres gays en contextos urbanos pequeños. El texto "Estx cuerpx otrx. De narrativas Parchitas no heterocomplacientes y de fabulaciones (de)coloniales." de Yos (erchx) Piña Narváez es una crítica frontal a la noción gay y queer como categoría blanca y "blanquizante". El texto reclama el término venezolano 'parchita', entendido como "sexualidad/subjetividad disidente, resistente a la anulación política de la diferencia identitaria" (171), contrapuesto a la tecnología blanqueadora de la maquinaria colonial, ya que "el borrado colonial es cómplice de los Estados-nación que también entran en la maquinaria necropolítica que desaparece nuestrxs cuerpxs, negrxs, indixs. Si no nos desaparecen, nos heternoman, o nos homo-lesbo-bi-trans-queer-norman; o nos blanquean" (182). La sección se cierra con el texto "Desaprender a ser gay. De-colón-izaciones maricas para América Latina" de Diego Falconí, una propuesta que recoge

las idas y venidas biográficas y teóricas de un sujeto que narra su tránsito entre Ecuador, Estados Unidos y Catalunya. A lo largo de estos desplazamientos, las categorías de privilegio y opresión van adquiriendo diferentes significantes. El autor asevera que

> ... sí, esa identidad gay modélica, esa que busca otorgar un diploma por haber aprendido a ser gay, ha sido y es cómplice de la colonialidad. Esta aseveración no es un argumento para anular todas las posibilidades del término "gay" sino para entender cuáles son las tácticas y las estrategias que deben ser emprendidas por diferentes colectivos desde América Latina. (214)

Ese desaprendizaje de lo gay que propone Falconí es retomado y ampliado en las siete propuestas de la tercera sección del libro, "Desde el activismo y el arte: Susurros, voces, gritos en contra de las normatividades gay". La primera, "De lo contrario, en contra de volver y perderme" de Fernando Us, narra en primera persona su incomodidad con la etiqueta "gay" desde un entorno violentado por la historia colonial y capitalista en Guatemala, aduciendo que "las etiquetas son limitantes pero estratégicas; quiero aclarar que no utilizo etiqueta como símil de identidad, cosa que para mí como maya es de suma relevancia" (242). En una línea muy similar, Gaspar Sánchez, miembro del COPINH, propone un relato personal desde su adscripción al pueblo lenca hondureño en el "Texto de la Resistencia Lenca. Un Testimonio Indígena". En él expone su historia de diversidad sexual en relación con las luchas indígenas de comunidades originarias que desconfían del gobierno y bregan por el derecho al territorio. La propuesta "Gorda, Libre, Boliviana y Terca; es decir GLBT" de María Galindo ahonda en la necesidad de contemplar las identidades no de una forma neoliberal e individualizadora sino como potencialidades para construir espacios de intersección en la lucha contra los múltiples ejes de opresión. En palabras de Galindo,

> No quiero ser parte de ninguna minoría y menos aún de ninguna mayoría, lo que quiero es salir de esa lógica y auto desafiarme y encontrar y construir tejidos sociales que me permitan no solo reconocerme como lesbiana, sino como lesbiana feliz, o como lesbiana desempleada, hermana de todas las desempleadas de mi país, hermanada con putas y con indias porque si no, lo único que estamos haciendo es construir desde las identidades sexo-genéricas, como se las ha querido nombrar, construir ahí adentro guetos jerárquicos. (250)

El texto de Ricardo Luna, "Crónica de una vida con VIH", da cuenta de su trayectoria personal y artística así como del proyecto lasicalíptica.net, trazando una historia del tratamiento del VIH y de la gubernamentabilidad de los cuerpos derivada de ello. "*No me lo tomes a mal*. Una década rondando por el antro gay" de Guz Guevara se escribe desde la experiencia personal en el cruce entre orientación sexual y diversidad funcional poniendo de manifiesto los criterios de demarcación capacitistas que rigen la construcción normativa del deseo gay. "Inflamadas de retórica: escrituras promiscuas para una tecno-decolonialidad" es una adaptación del primer capítulo del libro de Jorge Díaz y Johan Mijail en

el cual de forma poética, paródica y en forma de fragmentos escriben "contra ellxs msimxs", tratando cuestiones de decolonialidad, cuerpos migrantes posnacionales y feminismo desde una posición contra-académica. Kelly Perneth se autoentrevista de manera paródica en el texto "Cavidades fijas: género-ironizando agujeros lésbicos. Intersecciones corporales y diva-cagaciones sobre las identidades sexuales" para dar a conocer su práctica artística como performer, lesbiana, afrodescendiente y pospórnica así como su relación compleja con lo "gay" por su carácter normalizador en muchos contextos.

Por último, la cuarta parte de la obra presenta, a modo de clausura creativa, tres textos que trabajan los afectos y efectos de lo gay en la ficción. Estas propuestas son "Preludio en boricua patas-atrás (pequeño cuento de hadas)" de Lawrence La Fountain-Stokes, "Piquero (fragmento)" de Pablo Fernández Rojas y, para finalizar, "Sangre de amor correspondido" de Alexander Obando.

El libro presenta un gran avance en su campo por la vasta cartografía de la disputa del significante gay. La reflexión sobre la normalización y el blanqueamiento desde múltiples lugares geográficos y sociales (academia, activismo, arte, literatura, etc.) hacen de esta propuesta editada por Diego Falconí una obra rica por la proliferación de perspectivas y representaciones contrahegemónicas de lo gay/queer/disidente sexual en América Latina. Más allá de la crítica a la globalización de las prácticas LGTBI+ y su complicidad con sistemas capitalistas/colonialistas, el libro es un ejercicio de interrogación y apertura para repensar lo gay en un contexto complejo, variable como el latinoamericano. En conclusión, se trata de una obra imprescindible para todas las personas interesadas en la intersección entre los estudios latinoamericanos y los estudios de género y sexualidad.

Mayte Cantero Sánchez
Universitat Autònoma de Barcelona
cantero.mayte@gmail.com

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. VII, n.º 1 (invierno 2019), pp. 221-223, ISSN: 2255-4505

David García Cames: *La jugada de todos los tiempos. Fútbol, mito y literatura*. Prólogo de Miguel Pardeza. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza (Colección Humanidades), 2018, 426 pp.

David García Cames, doctor en Teoría de la literatura por la Universidad de Salamanca y profesor en la Universidad Católica Luis Amigó de Medellín, ha publicado una de esas rarezas que de vez en cuando emergen del sistema académico para constituirse como lectura imprescindible no solo para el público investigador, especializado, sino para el consumidor habitual de literatura que busque un buen libro y que esté interesado en cualquier fenómeno social o cultural que nos explique. En el nuevo ensayo que nos trae la colección Humanidades de la Universidad de Zaragoza, el profesor García Cames construye un texto que se revela, desde ya, imprescindible para la academia e ineludible para el espectador, en torno a las manifestaciones del fútbol en las literaturas hispánicas a lo largo de los siglos XX y XXI. Nada menos.

El título, *La jugada de todos los tiempos*, transmite perfectamente algunos de los objetivos que el profesor barcelonés afincado en Colombia debió predecir al planificar semejante proyecto: totalización, profundidad, detalle. Tras un brillante prólogo del exfutbolista y también doctor en Literatura Miguel Pardeza (brillante por su agudeza intelectual, por el rigor y el peso de sus reflexiones, pero también, y sobre todo, por la elegante prosa con la que despliega su pensamiento), García Cames estructura su libro en cuatro partes: "Fútbol y literatura: pataduras y letraheridos"; "Balompédica y mitológica: *mythos*, *logos* y fútbol"; "El mito del héroe" y, por último, "La mitificación del juego". El autor aborda el fenómeno del que se ocupa, pues, hábilmente, con la mentalidad y la anticipación que todo buen cinco, que todo buen maquinista ha de tener en el terreno de juego para hacer prosperar esa arquitectura mágica que posibilita el gol: reconoce la situación, el contexto y prepara, en un instante, sus armas para la acción; evalúa los posibles caminos, escoge las herramientas y los procesos correctos que le otorga el juego para avanzar, y poco a poco continúa, engarzando movimientos, ideas, geometrías hasta que encuentra el momento adecuado, el palmo exacto de espacio en el que se aparecerá el artífice del éxito, el eje sobre el cual gravitará la culminación de la empresa. El cinco, tras el gol, mientras el héroe se agita en la gloria, recuerda la jugada, la piensa, la hace reverberar en su cabeza, finalmente la comprende y mejora así de un partido a otro sus capacidades creadoras.

David García Cames hace lo mismo en su jugada de todos los tiempos. Palabra. El primer capítulo del libro, "Fútbol y literatura: pataduras y letraheridos", tiene, aparte de un ingenioso título (como todos los capítulos y secciones,

y si no me creen, aquí van unos ejemplos: "El pecado de orgullo: la suplencia de Ícaro", "La nostalgia: odio eterno al fútbol moderno", "La vanguardia: velocidad, vértigo y remate"), una cualidad fundamental que debe tener todo estado de la cuestión escrito con raciocinio y conocimiento reposado: el equilibrio perfecto entre la selección y la universalidad, entre el resumen y la enciclopedia. El autor nos recita de memoria, comenzando por el principio, una completísima alineación de todos y cada uno de los estudios literarios que desde la teoría y la crítica hispánica se han ocupado alguna vez del fútbol, y del deporte, en general, detallando de qué modo lo hicieron, cuáles fueron sus aportes fundamentales, cuáles sus carencias y de qué forma iban a solucionar esas carencias los trabajos venideros. Por otra parte, la enumeración de obras, autores y textos que literariamente se han ocupado del deporte rey es abrumadora: el lector se relame de gusto, de placer intelectual y no deja de apuntar referencias para futuras noches en vela; el académico eleva sus pulsaciones de admiración y de envidia. Desde Homero hasta Fontanarrosa, pasando por Gerardo Diego, Delibes, Llamazares, Caparrós o Soriano, entre infinidad de autores, García Cames va hilando pases y preparando la rotura de líneas para el siguiente capítulo, conduciéndonos entre críticos como Núñez Ramos, Trapero o Morelli y filósofos como Ortega, Camus o Bordieu. A todos nos los presenta a lo largo de las páginas, de todos selecciona sus más esenciales rasgos y trazos y los expone, los hace visibles, los ilumina. Nos encontramos ante esa sensación infantil, pura, descontaminada y feliz que embarga al lector cuando tiene entre las manos el libro que siempre había querido leer, y ante esa sensación de reverencia, perplejidad y envidia que siente el investigador cuando tiene entre las manos el libro que siempre había querido escribir.

El núcleo, el centro del libro, donde se dibujan las entrañas de la cosa y se dispone el arco para lanzar la flecha es el capítulo siguiente sobre fútbol, mito y logos, en el que García Cames, con el cinco a la espalda, evalúa lo que el juego le ofrece y escoge los socios correctos para romper la línea, siempre ordenada, siempre opaca, de la monotonía rival. Campbell, Nietszche, Henderson, Kerényi, Barthes, Benjamin, Carlyle... Estos son solo algunos nombres que conforman la nutrida nómina bibliográfica de autores canónicos en la que se apoya el escritor catalán (García Cames es, ante todo, un gran escritor, se darán cuenta) para trenzar, una por una, las distintas dimensiones que componen el *core* de su texto ensayístico y que él ordena del siguiente modo, al más puro estilo del camino del héroe, en el siguiente capítulo: el nacimiento, la llamada de la aventura, las pruebas, el mentor, el guardián, la lucha contra el monstruo, la apoteosis, la hamartía, el orgullo, la muerte y la resurrección. Todas y cada una de las etapas del héroe-futbolista, todas y cada una de sus variantes (el míster, el portero, el delantero, por ejemplo), son estudiadas por García Cames en su vertiente literaria. ¿Por qué, cómo, cuándo y quién se ha ocupado de nutrir su literatura con estos tipos, temas y motivos? ¿Cuáles son los modos en que la literatura hispánica ha reflejado y recreado, y construido, sus mitos literarios a través del fútbol y sus actores? Esta tercera parte disecciona las intrincadas relaciones entre fútbol, mito y literatura, apoyándose en la sólida base teórica que se había expuesto en la anterior, y

finaliza así el cinco su participación en la jugada: esperó el momento adecuado, dio el pase, encontró un original espacio exacto y dejó que se marcase el gol.

Pero ahora no lo celebra, porque lo piensa: se queda quieto, en tres cuartos de campo, mirando a su alrededor: en el último capítulo David García Cames nos ofrece una reflexión original sobre todos los elementos que componen el juego, tomando como base, entre otros, a Caillois, a Huizinga y su paradigmático *Homo ludens*. El balón, la infancia, el árbitro, la cancha, la familia, el estadio, la corrupción, la nostalgia, etcétera, se nos presentan en "La mitificación del juego" como Rivas, Bonilla, Casciari o Marías los han reflejado en sus letras, y se reflexiona sobre ellos como configuradores de los infinitos relatos, novelas y poemas que García Cames analiza, con rigor y pasión, para nosotros. Al final, puede que todo esté cifrado en las palabras de uno de los más talentosos maquinistas de la historia del fútbol, Xavi Hernández, como recoge el autor (las citas al comienzo de cada sección, otra delicia): "Una pelota y unos cuantos amigos. ¡Y apa! Un partidito, un rondo, írsela pasando, en la playa o en el jardín de casa. Entre risas. Eso es el fútbol. Niños pasándose la pelota en el patio de un colegio. Eso es fútbol".

¿Eso es el fútbol? Sospecho que a esa conclusión, a la que llega Xavi, es la única a la que se puede aspirar una vez alguien ha compuesto un estudio tan amplio, tan profundo y detallado sobre el fútbol, el mito y la literatura como ha hecho David García Cames. En el fondo de las cosas, al final de las jugadas, la reflexión del cinco siempre nos llevará a ese extremo: el juego, la infancia, la pureza, el alcance, de un modo u otro, de otra realidad, la creación de otros mundos, de otras bellezas que escapan a la nuestra. García Cames marca, con este libro, un antes y un después en la investigación académica sobre literatura y deporte, no les quepa la menor duda; y deja que marquemos nosotros, tras leerlo, el gol del año, tiene la elegancia, el talento y la generosidad de darnos el último pase de la jugada de todos los tiempos. Me lo imagino volviendo al centro, caminando satisfecho después del gol, pensando en la próxima jugada, en el próximo partido, y no puedo más que esperar el siguiente pase con la avidez del delantero y la impaciencia pasional de un hincha que ha perdido el control.

José Seoane Riveira
Universidad de Salamanca
seoaneriveira@usal.es

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. VII, n.º 1 (invierno 2019), pp. 225-229, ISSN: 2255-4505

Diego Santos Sánchez (ed.): *Theatre and Dictatorship in the Luso-Hispanic World*. Nueva York, Routledge, 2018, 264 pp.

La intención del volumen editado por Diego Santos Sánchez se expresa en términos claros y precisos desde el mismo comienzo de la introducción. Plantea la necesidad de una renovación del término 'luso-hispano' para actualizar su contenido teórico, prerrequisito imprescindible para alcanzar el verdadero objetivo que persiguen los diferentes autores que participan en este volumen: estudiar cómo las dictaduras del siglo xx en este mundo han coartado al teatro y cómo este ha reaccionado a tal constricción.

Para la visión renovadora que el volumen reclama, la esencia geográfica del término ya no puede ser válida a la hora de acercarnos al estudio de estas culturas, así como tampoco la expresión 'Latin American Studies'. Los Estudios Latinoamericanos normalmente engloban una serie de naciones que no solo tienen orígenes lingüísticos y culturales muy diversos, sino también un pasado colonial y poscolonial totalmente diferente. Esta forma de agrupar a los países latinoamericanos trae consigo una inevitable estratificación de lenguas, culturas y naciones en la que existen, de alguna forma, unas categorías superiores que engloban a otras más pequeñas. *Theatre and Dictatorship in the Luso-Hispanic World* desecha esa visión estratificada y pretende preparar el terreno a un estudio homogéneo e interdisciplinar.

Este nuevo enfoque permitiría la entrada con pleno derecho de Portugal y de España en un estudio igualitario y de diálogo entre estas culturas de continuo trasvase cultural, pues si hay algo que tengan en común las *colonias* y los *imperios* (desde un punto de vista histórico) es que ambos han sufrido en su historia reciente la imposición de dictaduras como forma de gobierno autoritario, que no solo no fueron castigadas sino que permanecieron en el poder cuando en el resto de Europa lo perdían. La no exclusión de territorios resulta crucial para la comprensión completa y global de este entramado cultural. El presente volumen se adscribe a la corriente en auge que aborda la relación entre dictadura y teatro desde un punto de vista transnacional, es decir, que va más allá de nacionalidades y pretende establecer una línea horizontal en lugar de vertical, abarcando la mayor extensión posible de culturas.

Sobre todo porque la dictadura y la censura obligan al exilio a intelectuales y artistas, con lo que el país que exilia se ve empobrecido y paralelamente enriquece al anfitrión; esta interconexión debe convertirse en tema ineludible a la hora de estudiar de manera conjunta las relaciones culturales entre las diferentes

naciones que conforman el mundo luso-hispano. No solo existen paralelismos entre el *Estado Novo* de Salazar y el nacionalcatolicismo de Franco, sino también entre las diferentes dictaduras bajo las cuales diversos países de Hispanoamérica han desarrollado su actividad social y cultural, respaldadas muchas veces por la idea de libertad y/o liberación que dan lugar a figuras como el caudillo.

Por supuesto, y aunque sea de especial interés para la delimitación del término, el tema central –*Theatre and Dictatorhisp in the Luso-Hispanic World*– no es la delimitación geográfica, política o ideológica del mundo luso-hispano, sino las conexiones entre el teatro y las dictaduras acontecidos en estos territorios: "In this sense, this volume is not so much a study of dictatorship in the region, but a study of links between theatre and dictatorship across it" (15). Ahora que gran parte del mundo Luso-Hispano ha establecido o está en camino de establecer la democracia en sus territorios, el interés se mueve hacia el teatro que se crea o ha creado en ellos. Es a esta corriente a la que se adscriben los autores que participan y que hacen su importante aporte a esta nueva forma de abordar las relaciones entre teatro y dictadura en España, Portugal, Latinoamérica y parte de África y Asia.

Como no podía ser de otra manera, el volumen ahonda en la censura ejercida por gobiernos coercitivos sobre las producciones literarias y artísticas de estos países, sin importar su ideología. El estudio se centra en el campo del teatro tanto como texto como espectáculo, con todas las dificultades que supone investigar este último. Dada la importancia de la censura como determinante en la elaboración cultural, *Theatre and Dictatorship in the Luso-Hispanic World* estudia cualquier forma de gobierno o estado que ejerce su poder para definir el mensaje ideológico del arte de su tiempo. Pero la censura no pretende solo esto: detona o fuerza un cambio de repertorio y de estética importante. El aumento de obras en cartelera que respaldan las ideas del régimen o bien no contienen un mensaje político subversivo –como el teatro de evasión– obliga a aquellos autores contrarios al régimen y que no son exiliados a encontrar la forma de camuflar o diluir la claridad del mensaje contra el eje de poder. Es así como reaparecen obras clásicas que, en el contexto de la opresión esconden el mensaje anti-tiránico; u operan el cambio estético en sus obras, diciendo sin decir mediante metáforas o alegorías. Respecto a estas tácticas evasivas, tenemos interesantes aportes de diversos autores en *Theatre and Dictatorship*.

Ya que en el s. xx este mundo luso-hispano ha desarrollado su teatro en contextos no democráticos, los artículos recogidos el volumen pretenden mostrar los puentes que levanta este elemento común entre las naciones que lo conforman. Quiere, además, contribuir a esta exploración de su teatro y sus regímenes no democráticos desde distintos puntos de vista, y es por ello que el volumen agrupa sus estudios en tres bloques divididos según en qué hacen hincapié: "Policies/Practices", "Performance" y "Text". Cabe resaltar que ninguno de estos apartados es completamente autónomo respecto a lo contenido en los demás; siempre es difícil desde el prisma de la interdisciplinariedad establecer diferenciaciones y separaciones totalmente estrictas. Las influencias entre texto, representación y política son siempre permeables.

En el primer bloque titulado "Policies/Practices" se recogen los trabajos que abordan el teatro en límites que sobrepasan lo meramente artístico, acercándose a la política, el poder y a otros agentes culturales, para profundizar en su interrelación con la creación teatral. La censura sería solo una de los diversos Aparatos Teatrales de Estado,[1] así como también lo son la educación literaria y teatral y los Teatros Nacionales que, en última instancia, son los que establecen el canon de autores y obras. Este libro quiere ir más allá y contribuir a expandir los elementos verdaderamente relevantes a la hora de determinar el sentir artístico de una sociedad en unas condiciones determinadas. Como el propio Santos dice en la introducción: "control over theatre is actually exercised by a rather complex network of institutions and practices that enable the state to impose its ideology on the public" (28).

En esta sección quedan recogidos artículos que ahondan en aspectos más o menos explorados, como puede ser la directa oposición al régimen en el artículo de Lourenço Módia "Galician independent theatre: a breach in Franco's dictatorship" en el teatro independiente y anti-franquista en idioma no castellano, que reclama la identidad cultural y al mismo tiempo la utiliza como herramienta contra el sistema. Pero algunas contribuciones arrojan luz sobre otros tipos de oposición que quedaban hasta ahora eclipsadas, como sucede con el teatro de Tamayo según la autora Carey Kasten en "José Tamayo: foreign policy and cultural opportunism", para quien Tamayo supuso una figura interesante en una postura opuesta de alguna manera al régimen, pero manteniendo una posición privilegiada dentro del mismo. Los dos apartados siguientes corresponden a aspectos más propiamente teatrales o artísticos.

De esta forma, en la segunda sección del volumen titulada "Performance" se exploran las manifestaciones escénicas o representaciones opuestas a los regímenes dictatoriales. A lo largo de este bloque se percibe la especial atención prestada al rol de la representación y del teatro como creadores de un *como si* a través del cual todos los presentes en el acto teatral –sea como actor o espectador– participan simultáneamente de la misma rememoración del pasado común, permitiendo vivirlo y superarlo.

En algunos capítulos se retoman formas de teatralidad de especial importancia: las marionetas (Astles, "Puppet theatre as response to dictatorship in Catalonia and Chile") o el teatro *no dramático*, en el sentido de no aristotélico o brechtiano, no lineal; una estrategia común para esquivar la censura es introducir metáforas, alegorías y símbolos de poderosa fuerza imaginaria que eluden el aparato censor (Rodríguez Solás, "Dagoll Dagom's No hablaré en clase, a postdramatic response to Francoism"). Pero especialmente interesantes son los capítulos de Silva Pereira, "The politics of community and place in o bando's Nós Matámos o Cão Tinhoso!", y de Ortuño Casanova, "Are all tyrannies the same? Rebellion against Spanish oppression as a re-enactment of resistance to

[1] Lo explica el editor del volumen, Diego Santos Sánchez, en "Los Aparatos Teatrales del Estado. Una propuesta teórica para abordar las relaciones entre teatro y dictadura en la España de Franco", *Iberomania*, n.º 82, 2015, pp. 170-184.

totalitarianism in Marcos' Philippines", en los cuales se recogen dos casos que analizan cómo el contexto puede abrir notablemente el abanico de posibilidades de reinterpretación; en la primera, empleando la resistencia portuguesa un texto mozambiqueño esencialmente anti-colonialista (Mozambique era una antigua colonia de Portugal) para denunciar la dictadura de Salazar; en la segunda, utilizando el teatro lorquiano del antiguo colonizador, España, para denunciar la nueva dictadura de Marcos en Filipinas respaldada por EE.UU.

Finalmente, el apartado "Textos" está dirigido al estudio del teatro como artefacto textual. En este apartado, la mayoría de textos recogidos remiten a producciones en oposición al régimen que tienen que dar otra vuelta más para poder decir sin decir, como bien analiza Betanzo en su artículo "Negotiating sexuality and censorship in *Las sábanas* by José Corrales"; es decir, oponerse sin hacer una referencia explícita a esta oposición. Así analizan Yousfi López *El edificio* de Josefina Plá ("Paraguay between dictatorships: *El Edificio*, an unknown play by Josefina Plá") y Strichartz las obras *La nona* y *De a uno* ("Complicitous acts in Argentina's theatre: *La nona* and *De a uno*"), forzando en el último caso a la introspección y la revisión de la actitud pasiva ante la dictadura, y lanzando el primero un mensaje un tanto más esperanzador. La actualización de mitos clásicos es un recurso de uso extendido en estos contextos de coerción y represión expresiva. En este campo aporta Rizo su análisis de la figura de Antígona en Guinea Ecuatorial y Soll el suyo sobre la actualización de *Hamlet* o *La vida es sueño* en Uruguay y Brasil.

Pero no todo son oposiciones: también resultan necesarios estudios como el de Rizo ("Bridging literary traditions in the Hispanic world: Equatorial Guinean drama and the dictatorial cultural-political order") para entender cómo el régimen se sirve del poder propagandístico del teatro: su estudio sobre *El hombre y la costumbre* revela cómo, de manera indirecta, reclamar la integración de elementos de la modernidad y las costumbres locales puede conllevar una forma de marginación de ciertos sectores sociales o culturales que favorezcan a quien pretende tal secesión.

A pesar de que el rol del teatro en sociedades dictatoriales es prominente, la investigación de este es menos frecuente que la de otras manifestaciones como el cine o la novela. *Theatre and Dictatorship in the Luso-Hispanic World* quiere reclamar la importancia de las respuestas contestatarias del teatro a los regímenes o la naturaleza misma de la agenda teatral en un gobierno dictatorial; pero no solo eso, sino que también pondera la importancia del teatro a la hora de transportar la memoria y revivirla. La recuperación de este valor y la revisión del canon teatral es una tarea titánica pero fundamental a la hora de evitar que la sombra de la censura se extienda hasta nuestros días.

A mi juicio, el aporte más interesante que el volumen hace es harto difícil y delicado, pero también estrictamente necesario: promover entre las sociedades post-dictatoriales la superación del pasado a través de la reconciliación. Creo que a día de hoy pocos estudios ahondan en esta necesidad de dejar atrás ese tiempo pretérito mediante la aceptación y un espíritu de aquiescencia. La

melancolía freudiana en la que se sume ese pasado le otorga un halo mitificador de incomprensibilidad e irresolución; habría que dejar paso a un luto necesario y natural, permitiendo así el entierro definitivo de un pasado que no deja de ser común, tendiendo puentes y estableciendo lazos de reconciliación y creación.

María Serrano Aguilar
Universidad Complutense de Madrid
mariaserranoaguilar@gmail.com

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. VII, n.º 1 (invierno 2019), pp. 231-234, ISSN: 2255-4505

Sabine Schmitz, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú Schumann (eds.): *Descubrir el cuerpo. Estudios sobre la corporalidad en el género negro en Chile, Argentina y México*. Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2017, 303 pp.

La materialidad del cuerpo humano no cesa de gozar de un gran interés por parte de las más diversas disciplinas, incluyendo la crítica literaria, la cual también ha quedado fascinada –después de haber superado los últimos prejuicios archisabidos en cuanto a una supuesta inferioridad estética– por el género negro. Debido a este cuadro en general y al protagonismo *de facto* irrenunciable del cuerpo en este género en concreto, solo era cuestión de tiempo la publicación de un tomo que abordara el desafío de encuestar sistemáticamente el género en cuanto a conceptualizaciones del cuerpo y las funciones respectivas de aquellas. Los editores Sabine Schmitz, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú Schumann ya habían explorado parte del terreno en el marco del volumen predecesor, *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile* (2014), que hacía énfasis en la espacialidad que ya ha remitido al nexo que tiene con la corporalidad. Esta vez los estudios abarcan no solo la literatura y el cine del Cono Sur sino también México, lo cual les permite indagar tanto en contextos locales como transterritoriales. Sin duda alguna, se trata de un proyecto ambicioso que no solo examina si "en las narraciones actuales en clave *noir* se está planteando una nueva epistemología del cuerpo" (17) –como Schmitz y Verdú Schumann plantean en el Prefacio–, sino también discute cómo entender la escenificación de la violencia contra los cuerpos. Se trata de una pregunta de suma virulencia que se ha planteado frecuentemente ya que el potencial comunicativo de la violencia no raras veces parece estar asfixiado en las obras por un sensacionalismo marcado.

Lo que salta a la vista en cuanto a la configuración del tomo es el hecho de que, entre las quince contribuciones, se encuentran tres textos de escritores conocidos que se dedican al género negro. La decisión de entrelazar así el ámbito de investigación y el creativo resulta ser provechosa: Ramón Díaz Eterovic esboza la trayectoria de la novela criminal chilena integrando una breve presentación del famoso protagonista de su propia obra literaria, el detective Heredia. Asímismo, el escritor argentino Mempo Giardinelli se interroga acerca del significado de lo corporal en su obra narrativa y fílmica, haciendo hincapié en su deseo de "poner énfasis en la belleza de lo sugerido" (100), en vez de exponer el cuerpo de una manera evidente, lo cual suele caracterizar el cine de las últimas décadas. El volumen concluye con el breve relato distópico "Las Evitas" del autor peruano Diego Trelles Paz, que escenifica el cuerpo humano convertido en *cyborg*.

La parte meramente científica del tomo tiene un orden geográfico, partiendo desde Chile y pasando por Argentina hasta llegar hacia México. El artículo de Ulrich Winter continúa y contesta en cierta medida a la contribución de Díaz Eterovic ya que se consagra a una novela de su serie acerca del detective Heredia, destacando uno de los temas centrales del volumen: el discurso de la memoria frente a la violencia estatal vivida durante el tiempo dictatorial en el Cono Sur. Por medio del análisis de la novela *La oscura memoria de las armas* (2008), Winter indaga la relación entre justicia poética y justicia histórica partiendo de la hipótesis de que "la novela negra lleva a cabo una labor de *imaginación jurídica* del pasado violento" (46). De manera convincente interpreta lo corpóreo como dispositivo epistemológico y sensor estético en la investigación del caso. Rachel Randall se dedica a examinar la alegoría histórica y espacial en *Navidad* (2009), un largometraje del director chileno Sebastián Lelio, que adopta características del cine negro para poner en escena a tres jóvenes que rechazan el olvido del pasado dictatorial e intentan abordar sus traumas. Las dos protagonistas femeninas *queer* desmontan las tradicionales estructuras familiares burguesas y desafían el papel convencional de la mujer. Dante Barrientos toma en consideración la literatura de los tres países en cuestión; aparte de los dos 'escritores de honor' del volumen, se ocupa de la autora argentina-mexicana Myriam Laurini y su novela *Morena en rojo* (1994). El análisis de dicho libro, *Los siete hijos de Simenon* (Díaz Eterovic, 2001), y de *Cuestiones interiores* (Giardinelli, 2003), muestra una cartografía de la corporeidad. En el caso de *Morena en rojo* se detecta "una tensión entre una destrucción y una reescritura del cuerpo en una geografía del horror" (80). En cuanto a la novela de Giardinelli, Barrientos explica bajo el trasfondo del pasado dictatorial la percepción del cuerpo del otro como una amenaza. El cuerpo descuidado y gastado del detective Heredia, por su parte, remite a un contexto sociopolítico y económico desilusionado.

Sabine Schmitz también analiza tres novelas, todas ambientadas en la Argentina (*Últimos días de la víctima*, José Pablo Feinmann, 1979; *Luna caliente*, Mempo Giardinelli, 1983; *El policía descalzo de la Plaza San Martín*, Ernesto Mallo, 2007). La autora indaga de forma instructiva desde una perspectiva diacrónica en la representación del cuerpo de los victimarios. Concluye, en el caso de Feinmann, que la "deconstrucción de los cuerpos de los represores se erige en contrarrelato del discurso oficial de la dictadura" (124). En *Luna caliente* la escenificación del cuerpo sirve como símbolo propio del poder represivo, mientras que en la novela de Mallo –escrita bajo el trasfondo de 'Nunca más'– tiene la función de desmitificar a los antiguos militares. En la novela *Siempre es difícil volver a casa* (Antonio Dal Masetto, 1985), la dictadura se hace presente solo a nivel alegórico. Aquí, Tanja Bollow destaca más bien el hecho de que siempre existe la posibilidad de que un grupo social "sin la intervención de una justicia y un gobierno justos e ilustrados, olvide los valores propios del mundo civilizado" (151). Christian von Tschilschke se dedica en su contribución a analizar los elementos *queer* del melodrama *Plata quemada* (2000) de Marcelo Piñeyro, basado en la novela homónima de Ricardo Piglia. Repasa la construcción de los géneros en el ámbito negro y subraya una cierta tendencia, desde sus orígenes, hacia

la representación de personajes homosexuales, para luego indagar de manera esclarecedora en lo *queer* de la película –la cual desafía, según von Tschilschke, el cine comercial sin transgredir los límites– bajo los aspectos de marginalización, naturalización y metaforización. El artículo de Annegret Thiem completa la parte dedicada a Argentina y, a la vez, optando por la obra de Myriam Laurini, señala ya hacía México. Además de otro análisis de la *Morena en rojo*, se presenta una lectura de la novela *Qué raro que me llame Guadalupe* (1998). Thiem se concentra en la cruda escenificación de los cuerpos violados y mutilados, que comprende como especie de símbolo de una desujetización. El machismo institucionalizado en México va en este caso de la mano de un neoliberalismo que reduce el cuerpo a un mero objeto mercantil.

Sébastien Rutés esboza el análisis de varias novelas negras mexicanas (de Orfa Alarcón, Alberto Chimal, Iris García Cuevas, J.M. Servín, Jorge Zepeda Patterson), poniendo énfasis en la representación del cuerpo enajenado en una sociedad dominada por la violencia. Ser torturado o torturador son presentadas como las únicas posibilidades, es decir, aparecen como "la entrega voluntaria del cuerpo al dolor con tal de evitar sufrimientos mayores o la dominación del cuerpo ajeno" (198). David Conte se ocupa de la saga del Zurdo Mendieta en la obra de uno de los más exitosos autores mexicanos de hoy en día, Élmer Mendoza. Elabora una interrelación constitutiva de violencia, lenguaje y cuerpo en la serie en torno del detective sinaloense y destaca la importancia del habla popular que "funciona como indicador de la impotencia de los cuerpos, cuyas pulsiones de vida y muerte no pueden expresarse más que con insultos" (223 s.). Daniel A. Verdú Schumann, por su parte, analiza el film *noir Profundo carmesí* (1996) del director Arturo Ripstein. En comparación con otras cuatro películas que también abordan el hecho real de una pareja asesina, el autor reconoce en la versión mexicana el papel del cuerpo como protagonista. La aceptación de la fisicidad del otro con todas sus deformidades como rasgo decisivo de la película significa un desafío a las convenciones estéticas y –debido que éstas muestran la humanidad de los victimarios– también morales. El tema del artículo de Geoffrey Kantaris se conecta en cierta medida con el relato de Trelles Paz y la contribución de Thiem. Éste analiza bajo una óptica biopolítica el *tecno-noir Sleep Dealer* (2008) de Alex Rivera, una película de ciencia ficción distópica ambientada en México, donde el cuerpo humano se convierte como *cybracero* en pura mercancía, y donde experiencias vitales son vendidas como producto inmaterial a través de extensiones tecnológicas del cuerpo. Paul Julian Smith hace una contribución al campo de estudios televisivos analizando la serie *Capadocia* (2008-2012) de HBO Latin América, hecha para y por México. Pone énfasis en el panóptico disciplinario que es la cárcel de mujeres, lo cual permite un acceso al cuerpo de las prisioneras.

El resultado del tomo en su conjunto es persuasivo, lo cual se debe asimismo y, sobre todo, a la coherencia metodológica que caracteriza el trabajo. Los artículos se inscriben en la temática de manera precisa y contundente, por lo que no se trata –como en otros tantos casos que tienen su origen en un simposio– de una miscelánea de trabajos. Más bien enriquece el campo de la

investigación sobre el género negro de manera considerable, y por ello es una noticia muy prometedora la preparación de un tercer volumen por parte de los editores, que llevará por título *Género negro y transmedialidad en Argentina, Chile y Colombia*.

Yasmin Temelli
Ruhr-Universität Bochum
yasmin.temelli@rub.de

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. VII, n.º 1 (invierno 2019), pp. 235-238, ISSN: 2255-4505

Catherine Flepp y Marie-Soledad Rodriguez (eds.): *Les dramaturges espagnoles d'aujourd'hui: études*. París, L'Harmattan, 2017, 188 pp.

Las profesoras Catherine Flepp y Marie-Soledad Rodriguez han realizado la edición de este libro, el cual suma un necesario aporte a la literatura de género de hoy en día, en particular al teatro. Catherine Flepp es profesora titular de la Universidad de Valenciennes y ha dedicado sus últimas investigaciones al teatro y a la dramaturgia de mujeres. Especialista en cine, Marie-Soledad Rodriguez es profesora titular de la Universidad Sorbonne Nouvelle-Paris 3 y se interesa por las creaciones de las directoras y por los estudios de género. En este libro, recogen nueve ensayos acerca de la dramaturgia femenina española, los cuales tienen por objeto examinar el espacio que ocupan las autoras en el mundo teatral desde el final de la dictadura hasta hoy, así como algunas de sus producciones, exponentes de su compromiso feminista y político.

Les dramaturges espagnoles d'aujourd'hui ofrece una lectura variada, enfocada a las experiencias artísticas personales de las dramaturgas, resaltando las especificidades estéticas y temáticas propias, pero a la vez evidenciando ciertas inquietudes comunes y la dificultad para muchas de ellas de estrenar sus obras. El monográfico empieza con una introducción en la que las dos editoras reconstruyen la historia de la mujer en el espacio público del teatro desde la dictadura hasta nuestros días, y observan una evolución positiva a partir de los años 80. Recuerdan que el mundo teatral siempre ha estado cerrado para las mujeres, y por eso escriben y dirigen poco, siendo el oficio de actriz la mejor –y casi única– manera de alcanzar las tablas. En los libros críticos de referencia sobre el teatro hasta 1990, las dramaturgas están ausentes, porque las figuras masculinas dominaron el ámbito teatral durante toda la dictadura. Las mujeres empezaron a escribir más durante la Transición, con la llegada de la democracia, y sobre todo a partir de los años 90, aunque sin salir del circuito alternativo. Si bien hoy en día consiguen publicar y estrenar, todavía les resulta más difícil que a los varones acceder a los teatros públicos y ser reconocidas. En el contexto de desigualdad que sigue existiendo, toma especial relevancia este libro que pretende dar a conocer a estas dramaturgas y sus producciones.

La serie de nueve ensayos recogidos a continuación da una visión de conjunto de la capacidad creadora de las dramaturgas actuales. Los primeros dos trabajos ponen el punto de mira en la presencia de las mujeres en el mundo del teatro, como dramaturgas, directoras, o actrices. Francisca Vilches de Frutos (Profesora de Investigación del CSIC) propone un interesante estudio sociológico sobre la presencia de las dramaturgas en el mundo teatral entre 1993 y 2014, momento en el que se produce una evolución positiva fruto de una toma de

conciencia feminista y de la unión de las mujeres en torno a asociaciones que reúnen a dramaturgas y actrices. Sin embargo, a partir del ejemplo de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos (festival celebrado anualmente en Alicante), la autora constata que la presencia de las mujeres en el ámbito de la creación teatral sigue siendo minoritaria, ya que existe todavía una gran desigualdad, por ejemplo, en las programaciones y los premios. Por su parte, la dramaturga Itziar Pascual (profesora de dramaturgia en la RESAD) presenta la Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas en Madrid, A.M.A.E.M. "Marías Guerreras", asociación cultural creada en 2002 y ejemplo del asociacionismo de mujeres en el ámbito teatral. Pascual presenta la asociación, su historia y sus objetivos, mostrándola como un lugar particularmente necesario de encuentro, colaboración y cooperación entre mujeres. Este tipo de espacio parece fundamental para fortalecer la posición de la mujer en el mundo de la creación teatral, que sigue siendo más accesible a los hombres, y para hacer que las voces feministas puedan expresarse a través del teatro.

Los dos estudios siguientes versan sobre la obra de Angélica Liddell (1966-), que recibió el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2012 y goza de fama y reconocimiento a nivel nacional e internacional, en particular en Francia. Marion Cousin (doctora por la Universidad Sorbonne Nouvelle-Paris 3) subraya el dramático desinterés del gobierno español por la promoción del arte y sus creadores. Los testimonios recogidos evidencian las dificultades del teatro no comercial para llevar a cabo sus proyectos sin apoyo público, una realidad que obliga a ciertas compañías a vivir en la marginalidad y a experimentar un exilio estético forzado, como fue el caso de Angélica Liddell y su grupo "Atra Bilis". La estudiosa pone en evidencia cómo las dificultades de producción influyen en la estética de las obras de Liddell con el ejemplo de *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (2007): la dramaturga y directora de escena se convierte en actriz y su personaje de *Perro* denuncia las condiciones de trabajo dirigiéndose directamente al público. En varias obras de Liddell, la creadora aparece a la vez como autora, actriz y personaje en el escenario para provocar un doble movimiento, primero de concentración de varias figuras contradictorias en un mismo personaje y luego de desdoblamiento en varias figuras. En línea con este ensayo se encuentra el de Géraldine Prévot (Universidad de París Nanterre), que estudia el personaje y la manera en que se mezclan la Historia y sus relatos en dos obras de Liddell: *La casa de la Fuerza* (2009) y *Belgrade* (2010). Los relatos aparecen impregnados de un tiempo melancólico, habitados por un pasado traumático. La estudiosa desarrolla el planteamiento de cómo el cuerpo (su muerte, sus dolores) funciona como marcador histórico.

En "Modelos femeninos para la igualdad en el teatro de Itziar Pascual", Pilar Nieva de la Paz (investigadora científica del CSIC) se interesa por los modelos femeninos en dos obras de Pascual (1967-), *Las voces de Penélope* (1998) y *Variaciones sobre Rosa Parks* (2007, Premio Valle-Inclán). Desvela varios mecanismos de escritura, como el recurso a los efectos sonoros (sonidos, ruidos y melodías) y los efectos visuales (desdoblamientos de personajes, corporeización de fantasmas), los monólogos, los espacios y las temporalidades múltiples, los

objetos simbólicos en un escenario desnudo (o estética minimalista) y la revisión de personajes femeninos históricos y míticos. Estas distintas técnicas permiten al espectador llevar a cabo una reflexión sobre la posición de la mujer en la sociedad y su lucha por la igualdad. El objetivo es conseguir un cambio social, que ha de pasar por una transformación de las mentalidades y el fomento de un pensamiento igualitario.

El compromiso también se manifiesta en el teatro de Laila Ripoll (1964-), que Raquel García Pascual (profesora de la UNED) explora desde la perspectiva de la recuperación de la memoria histórica vinculada a la revisión crítica del franquismo y de la Transición por los descendientes de tercera generación. En este interesante ensayo, se indaga en el teatro memorialístico de la dramaturga, a partir de su "Trilogía de la memoria" (que integran *Atra bilis*, 2001; *Los niños perdidos*, 2005, y *Santa Perpetua,* 2011), de la obra de radioteatro *El convoy de los 927* (2009) y de *El Triángulo Azul* (2014). Desde una triple temporalidad (los represaliados del franquismo, el silencio de la Transición, y la cuestión de la apertura de las fosas comunes en la actualidad), con una estética grotesca, o a través del teatro documento, las obras de Ripoll evidencian los traumas de las víctimas de la dictadura.

Aymeric Rollet (doctor por la Universidad Paris-Sorbonne) se detiene en las transgresiones espacio-temporales, culturales, estéticas y lingüísticas que se llevan a cabo en la producción de la dramaturga catalana Beth Escudé i Gallès (1963-). Analiza aquí dos obras de la autora, *Les nenes mortes no creixen* (1999) y *Aurora De Gollada (o el Rosari de l'Aurora)* (2006), que proponen diálogos con el más allá, entre personajes vivos y muertos. La muerte se convierte así en un espacio de libertad que permite denunciar los tabúes y la violencia, en particular la de género.

En "Conciertos de despedida: dramaturgas españolas frente al exilio juvenil", Julio Checa (Universidad Carlos III de Madrid) propone una reflexión sobre dos obras todavía inéditas que tratan de la salida forzada de los jóvenes al extranjero a causa de la crisis: *Perdidos en N. J.* (2014) de Lucía Miranda (1982-) y *En Defensa (Un concierto de despedida)* (2014) de Lola Blasco (1983-). En ambos casos, los juegos polifónicos (voces en *off*, música o números musicales) y el recurso a la técnica del teatro documento (o "teatro reportaje") subrayan la fuerza del desgarro que provoca el exilio juvenil, fenómeno de expatriación forzada de una generación sin porvenir profesional en su propio país.

En el último estudio, se plantea cómo Blanca Doménech (1976-) reivindica, gracias al espacio, un teatro que se enfrenta a la realidad socio-cultural actual. Aquí, Claire Dutoya (doctoranda de la Universidad Sorbonne Nouvelle-Paris 3) ahonda en el tratamiento del espacio en tres obras de la dramaturga: *Vagamundos* (2010), *La zona* (2010) y *Punto muerto* (2012). Un espacio cerrado (una isla inhóspita en la primera obra, y un edificio de oficinas en las otras dos) funciona como reflejo y denuncia de la alienación del hombre en la sociedad capitalista actual. Se trata de una coartación que el lugar ejerce sobre los personajes, encerrándolos y asfixiándolos física y moralmente, hasta despojarlos de su identidad

y de su humanidad. Estos espacios metafóricos son reveladores del compromiso político de la dramaturga.

Antes de una breve presentación de los autores y las autoras que han colaborado en el monográfico, las editoras del libro, Catherine Flepp y Marie-Soledad Rodríguez, proponen, a modo de anexo, una traducción al francés de la pieza *Un hueso de pollo* (2009) de Laila Ripoll, un indispensable trabajo de divulgación de su teatro en Francia. Mediante la continuada y sarcástica metáfora del pollo, esta obra trata el tema de las fosas comunes donde yacen todavía los restos de miles de republicanos reclamados por sus descendientes, que quieren ofrecerles una sepultura digna. Este texto traducido resulta ser un buen ejemplo del teatro comprometido de las dramaturgas españolas de nuestros días.

En definitiva, este volumen editado por Catherine Flepp y Marie-Soledad Rodríguez contribuye a llenar la enorme laguna de desconocimiento que corresponde al teatro de nuestros días escrito por mujeres y puede convertirse en un manual de referencia para futuras investigaciones. Porque años después de la Ley de Igualdad promulgada en 2007, las mujeres siguen siendo minoritarias en el mundo de la creación teatral. Se hace necesario, pues, indagar en el trabajo de las dramaturgas españolas, sus acciones colectivas, particularidades estéticas y compromiso político y social, para devolverles el espacio que se merecen.

Anne Laure Feuillastre
Universidad de Cergy-Pontoise
annelaure.feuillastre@gmail.com

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. VII, n.º 1 (invierno 2019), pp. 239-244, ISSN: 2255-4505

Paco Gómez: *Los Modlin: una historia increíble rescatada de la basura*. Madrid, Fracaso Books (5ª ed.), 2018, 285 pp.

En una noche de la primavera de 2003, una llamada de teléfono cómplice e imperiosa urgió al fotógrafo Paco Gómez para que acudiera a cierto punto de la madrileña calle del Pez, en el que unas cuantas personas andaban hurgando y disputándose un extravagante botín. Lo que allí encontró el improvisado explorador, cuando llegó a la carrera, fueron "ropa, paquetes caducados de comida, libros y cartas en inglés, revistas manoseadas y manchadas de pintura, y cantidades ingentes de fotografías [que] se acumulaban esparcidas por toda la acera. Varias personas revolvían entre la montonera. Me convertí en uno de aquellos buitres sin ningún pudor y metí todo lo que iba encontrando en una vieja caja de fruta".

Desde el fondo de aquellas fotografías de desecho apelaban al rescatador los rostros y los visajes que hacían tres seres que eran en aquel momento unos perfectos desconocidos para él, pero a los que una investigación laberíntica iría poco a poco revelando como una extraña familia, con tres miembros: la madre Margaret (1927-1998, pintora de complejas alegorías, muchas de ellas mesiánicas y apocalípticas); el padre Elmer (1925-2003, actor de quinta fila en películas de Polanski o de Garci, o en un episodio de la serie televisiva *Curro Jiménez*, además de escritor incomprendido); y el hijo Nelson Modlin (1952-2002, modelo, actor, locutor, empresario de mediano éxito en el sector del cine y del doblaje de películas).

Los fantasmas desahuciados de los tres, en las poses y con las indumentarias más estrafalarias que quepa imaginar, con instantáneas y cuadros en los que aparecían desnudos, semidesnudos, vestidos de modo inverosímil o haciendo gestos histriónicos, hacían desde aquellas fotografías guiños no solo a Paco Gómez, sino también al mundo y a la eternidad. Como si estuviesen pidiendo que alguien, fuese quien fuese, hiciese el esfuerzo de comprenderlos y de no dejarles caer del todo en el olvido.

Aquel fue el arranque de una aventura extraordinaria, a caballo entre lo intelectual y lo emocional, lo artístico y lo etnográfico, lo personal y la búsqueda de las complicidades de muchos, que ha quedado reflejada no solo en este libro de Paco Gómez. También en unas pocas exposiciones de las obras de Margaret Modlin. Aparte de la del Círculo de Bellas Artes madrileño en 1978, que hizo en vida, fue muy relevante la póstuma que puso a la venta toda su obra en la Galería Malvin Gallery en 2016. De aquel hallazgo en la basura saldrían además varios documentales, como el dirigido por Sergio Oksman, *Una historia para los Modlin* (*A Story for the Modlins*), que ganó en 2013 el premio Goya al mejor cortometraje

documental. O como el excelente reportaje de televisión *Los Modlin* (2019), cuyo hilo conductor es una entrevista a Paco Gómez; fue dirigido por Jesús Alonso para el programa *La aventura del saber* de RTVE y puede verse (y es experiencia obligatoria para poder adentrarse en el extraño universo de la familia y en el laberinto de su recuperación) en abierto.

El matrimonio Modlin se pasó la vida, según pudo ir desenredando Paco Gómez, obsesionado por alcanzar una fama universal de artistas y místicos geniales que se empeñó en serles, mientras vivieron, esquiva. Qué paradoja que su sueño pudiera solo cumplirse gracias a aquella estación póstuma e imprevista de la montaña de fotografías arrojadas, como si fueran basura, a la calle. El hijo Nelson, de carácter mucho más racional y sensato, hizo lo posible por distanciarse de los delirios narcisistas de sus padres y, aunque mantuvo el cariño y los cuidados filiales para con ellos, en cuanto pudo cambió el barrio madrileño de Malasaña por el de Huertas. Lo alternó con las escapadas a una modesta casita campestre en Brihuega, Guadalajara. Aunque aquel refugio no pudo disfrutarlo por largo tiempo, porque empezó a hacérselo muy al final de sus días, cuando no quedaba mucho para que un infarto lo fulminara, a la edad de cuarenta y nueve años.

Gracias a la prisa que se dio en llegar al montón de desperdicios arrojados a la calle del Pez, y a otra serie de azares y de premeditaciones que siguieron jalonando el camino de Paco Gómez (como el hallazgo de diarios, cartas, relatos y poemas en un armario de la casa madrileña del matrimonio o en lugares tan inopinados como una peluquería de Valverde de la Vera, Cáceres, o la localización en la casa de Brihuega de una cinta de video de contenido esclarecedor), el recuerdo de los Modlin, lejos de terminar de disiparse, entró en la senda no ya de la perduración, sino incluso de la mitificación.

La historia del paso de aquella extraña familia por este mundo continúa, de hecho, ejerciendo una especie de fatal efecto de fascinación sobre muchos de los lectores y espectadores que alcanzan a entrar en contacto con ella. Cada vez son más, por poner un solo ejemplo de las pasiones póstumas que están despertando, los *fans* que, blandiendo el libro de Paco Gómez, se acercan al portón de la desvencijada casa de la calle del Pez, 3, o a lo que queda del cercano bar El Palentino (que ha sido cerrado muy recientemente), en los que han quedado jirones de los recuerdos y de los recordadores de la familia. Hasta allí peregrinan, con el afán de prestarse ellos mismos al efecto de contagio y de lograr la impregnación de la existencia de los Modlin en las existencias suyas. Por cierto, que en los bajos de la fachada de la casa puede contemplarse hoy una hermosa y curiosa obra de arte urbano, formada por docenas y docenas de zapatos y de botas rellenas de tierra que sirven como macetas de flores.

No hay duda de que tanto como los cientos de fotografías de los Modlin seleccionadas (y minuciosamente inventariadas en las páginas finales de este libro), a la fama póstuma de la familia norteamericana ha contribuido la crónica con ingredientes de casi mágico providencialismo que ha elaborado Paco Gómez para dar cuenta, desde una primera persona que los críticos llamarían "autoficcional", y desde un estilo literario carnoso y cuidado, de los vericuetos por

los que se fue adentrando la detectivesca investigación. La prosa del fotógrafo-escritor fluye con una libertad en la estructura del discurso y una expresividad que van mucho más allá de lo acostumbrado.

De lo acostumbrado, se entiende, en la bibliografía etnográfica más al uso. Porque, aunque este volumen de *Los Modlin: una historia increíble rescatada de la basura* puede ser legítimamente considerado como un libro de arte, o como un tratado de historia, o como un reportaje acerca de la recuperación del patrimonio artístico, o como una concatenación de relatos iniciáticos (los de cada uno de los Modlin por un lado y el de Paco Gómez por el otro), y hasta como una cruda tragicomedia (la lista de géneros potenciales no se acabaría aquí), me parece reconocer que, en lo más esencial, está impulsada por el ánimo de trazar sendas descripciones (y por tanto sendas etnografías) de las existencias de unos seres humanos y de las huellas que, antes y después de su muerte, dejaron en otros seres humanos.

El método que ha seguido Paco Gómez, basado en las entrevistas orales y en la recogida de testimonios entre los vecinos y amigos que conocieron más o menos a los Modlin, y en la peregrinación (a veces con su amigo Jonás Bel, con el que compartió algunas fases de este proyecto), en busca de cualquier resto e indicio, a los lugares en los que los norteamericanos vivieron o por los que transitaron en algún momento (el centro de Madrid, la Vera cacereña, Brihuega, Ávila, Florencia, París), se ajusta, por lo demás, a la metodología típica de la disciplina etnográfica. Impresionantes, por su afán de introducir una hermenéutica de tipo racional en los intersticios de unas vidas que estuvieron guiadas, en buena medida, por lo irracional, son la entrevista a Jaime Lipton, quien fuera amigo de Nelson Modlin desde que ambos tenían diecisiete años, o el sereno testimonio de Susana Jarabo, que fue la segunda esposa de Nelson.

Muy poco tiene el discurso de Paco Gómez que ver, y eso se aprecia desde la primera frase del libro, con la frialdad académica de la etnografía funcionalista, que hace todo lo posible por separar los planos de quienes se hallan a un lado y al otro de la lente de *etnografiar*, y que busca ser objetiva a cualquier precio. Lo que nos encontramos aquí es justo lo contrario: una etnografía emocional, apasionadamente subjetiva, construida desde el yo sin ataduras ni complejos del etnógrafo-narrador (a veces casi poeta), olímpicamente indiferente a lo estereotipadamente académico. Es notable que la redondez con la que consuma Paco Gómez tales actos de libertad o de rebeldía acabe llevando a la paradoja de que este libro que busca no caer en lo políticamente (o en lo académicamente) correcto, reúna méritos sobrados para poder y deber figurar entre las propuestas más sólidas y refinadas (aparte, por descontado, de más originales y renovadoras) de la etnografía española de hoy.

Ese reconocimiento se justifica porque, primero, *Los Modlin* es el fruto de una investigación de campo laboriosa y honesta, edificada de abajo a arriba, obsesivamente atenta al seguimiento de todas las pistas y a la identificación y solución de (muchos de) los innumerables problemas y cabos sueltos que fueron surgiendo a cada paso que daba el autor-narrador. Segundo porque su estilo discursivo no es el de la jerga aséptica ni el esquema de exposición, nudo (con

epígrafes) y conclusiones que es el más habitual en las monografías científicas. Hay más bien, en estas páginas, una progresión en espiral, que a veces es avance por frentes varios, o articulación a modo de *collage*, con retornos, remansos, excursos. Todo ello recuerda por un lado (y no es exageración) el fascinante experimento fotográfico-etnográfico-ficcional *Estambul: ciudad y recuerdos* (2005) que es para muchos la obra maestra de Orhan Pamuk; por otro se parece a los sofisticados rompecabezas, que tienen una pata en lo ensayístico, otra en la arqueología del recuerdo y otras en la lírica y el drama, de Pascal Quignard.

Y tercero: acaso porque se trata de una etnografía irreprochablemente anti-convencional, esta memoria de *Los Modlin* ha sabido no solo apelar al intelecto sino también al corazón de un público cultivado, curioso, informado, pero al que no suele interesar la etnografía hecha para el gremio (o para la secta) de los eruditos. Las cinco ediciones (la primera de 2013, la última de 2018) que han visto la luz hasta ahora, y que es de suponer que no se detendrán en esa cota, marcan un listón e indican una aceptación que no creo que haya sido superado por ningún título de la etnografía española más académica.

Merece la pena subrayar, justo aquí, que para poder avanzar con las manos absolutamente libres en todas las fases de su proyecto, Paco Gómez ha autoeditado su libro, ayudado, sobre todo en la fase de arranque, por una estrategia de *crowdfounding* o micromecenazgo que tuvo una acogida entusiasta. Qué distinto todo, en la concepción, en la forma, en las empatías movilizadas, de los formatos tan encorsetados (lastrada por la preparación y edición condicionadas de los originales, los dictámenes por pares ciegos, la transferencia a las élites, el servilismo a la contabilidad de quinquenios y sexenios) de la bibliografía científica común.

Repasar las fotos y leer las páginas de *Los Modlin* es una experiencia que no deja un momento de respiro ni al lector curioso ni al investigador especializado. Da igual que sea etnógrafo, o historiador, o sociólogo, o filólogo, o especialista en arte o en recuperación del patrimonio, o psicólogo, o hasta psiquiatra.

Si resulta perturbador ver la foto de Margaret pintando el retrato de Henry Miller, con el pintor posando en Los Ángeles en 1968, antes del viaje de los Modlin a España, y descubrir que la pintora representó al escritor alguna vez con alas y alguna vez sin alas, y que Miller redactaría un texto para el catálogo de la exposición de Margaret en el Círculo de Bellas Artes, no menos inquietante es ver a Elmer, el marido, ataviado con el velo y con la falda (tan semejantes a los de una novia) de penitente *empalao* de Valverde de la Vera, un pueblo cacereño en el que el matrimonio pasó algunos días muy inspiradores y en el que asistió a la fiesta principal, en la Semana Santa de 1979; o posando ante su esposa mientras ella moldea una efigie de ambos que los dos aspiraban a que fuese la custodia de sus cenizas para toda la eternidad. No menos desasosegantes son, en fin, los estudios fotográficos del joven Nelson caracterizado como el ángel del tiempo para el desmesurado tríptico *Elmer Modlin, tú que contemplas los siete sellos del Apocalipsis según san Juan*, o asomarse a la pintura que lo caracteriza como un adolescente desnudo que sostiene una flauta con una mano.

Aunque puede que las páginas más impactantes del libro sean aquellas que muestran a familiares y amigos de Paco Gómez posando a modo de dobles de los Modlin, con gestos, indumentarias y desde perspectivas análogos, en los lugares por los que los norteamericanos habían pasado años antes: desde las estancias abandonadas de la casa de la calle del Pez hasta un recodo que costó mucho esfuerzo localizar sobre un puente Florencia.

Todo resulta asombroso y contradictorio, en fin, en la reconstrucción del universo de los Modlin: el que Margaret pintase sus ángeles y sus demonios familiares fuera del alcance de la luz del sol y sin salir apenas de su casa, y el que el matrimonio viviese obsesionado por ganar la fama eterna, encapsulado entre las paredes de la casa de la calle del Pez, 3, mientras que muy cerca de allí, a escasos metros, corrían desatados, como si no fuese para nada con ellos, la resistencia contra el franquismo, la transición, la ruidosa *movida* madrileña. El que el hijo idolatrado por los padres hasta el extremo de que cambiaron un continente por otro para estar a su lado, pusiese, en cuanto tuvo oportunidad, una distancia prudencial (un kilómetro y medio es la que más o menos separa la casa en la que vivieron y murieron los padres en la calle del Pez, de la plaza de Matute en la que vivió y murió el hijo) entre unos y otros. O el que las cenizas de los tres acabasen arrojadas al lago de la Casa de Campo (que hoy, mientras escribo esta reseña, está vacío por razones de limpieza y reforma del entorno), y que los escasos participantes en aquella ceremonia fúnebre tuvieran que salir casi corriendo antes de tiempo, porque algunas personas se pusieron a increparles por arrojar basura en el lago. Alegorías todas, tan paradójicas como lo fueron los cuadros radiantes y al mismo tiempo sobrecogedores de Margaret, del amor y la soledad, de la pasión y el desamparo.

La basura parece estar, en fin, en el alfa y el omega de todo este relato. Permítaseme el excurso de recordar aquí que en el fascinante Museo del Estanquillo de la Ciudad de México son custodiadas las cenizas de su fundador, el polifacético intelectual Carlos Monsiváis, muerto en 2010, encerradas dentro de una urna-escultura con forma de gato, que era el animal totémico del escritor. La fama enorme y la omnipresencia mediática, en la vida y también en la muerte, de Monsiváis, que fueron coronadas con la entronización de sus restos en una efigie que representa a su doble gatomorfo y con la promesa de su conservación para siempre en un museo enorme, populoso y hecho a su medida, son, de algún modo, el polo opuesto del destino tragicómico que se cebó con los Modlin (quienes murieron ninguneados por la fama que soñaron) y con sus cenizas y fotografías mezcladas con la basura.

Desde el decimonónico escritor Washington Irving y la fotógrafa Ruth M. Anderson que en la década de 1920 recorrió España becada por la Hispanic Society of America hasta el antropólogo William Christian, que sigue *etnografiando* hoy la entraña más reservada de España, no han sido pocos los etnógrafos y los antropólogos ilustres, procedentes de los Estados Unidos (aunque no todos nacidos en aquel país), que cruzaron el mar para embarcarse en la aventura de venir a recuperar e interpretar nuestras culturas: los nombres de Aurelio M. Espinosa (padre e hijo), George M. Foster, Alan Lomax, Joseph Buenaventura Aceves,

Samuel Armistead, Stanley Brandes, Michael Kenny, Susan Tax Freeman, Ruth Behar, William Kavanagh o James Amelang sobresalen dentro de ese privilegiado elenco.

Los Modlin, quienes se empeñaron en llevar la contraria hasta a esa ya más que centenaria tradición de expedicionarios estadounidenses atraídos por el desafío de la comprensión del *otro* español, llegaron hasta esta lejana orilla para acabar justamente en lo contrario: en ser ellos mismos, aunque eso nunca lo supieron, los *etnografiados*.

¿Llegaron los Modlin a conocer y a comprender al *otro* español? Eso es francamente dudoso en lo que atañe a Margaret y Elmer, los padres, que vivieron durante décadas encerrados en el arca de Noé de la casa apocalíptica de la calle del Pez. No en lo que atañe a Nelson, el hijo, que acabó, según todas las señales, *siendo* español, y que murió prematuramente mientras se preparaba su arca de Noé propia en una finca bucólica, bañada por el río Tajuña, en la apacible Brihuega. En el corazón de su país de adopción.

Se estrecha así, en este libro que pone a dialogar en su centro a los fantasmas de los tres Modlin con un fotógrafo que se tropezó con ellos en la basura, el círculo fracturado y contradictorio de una apasionante y modélica antietnografía.

José Manuel Pedrosa
Universidad de Alcalá
josem.pedrosa@uah.es

WWW.PASAVENTO.COM